

AU CARREFOUR DES LITTÉRATURES BRÉSILIENNE ET PORTUGAISE

**Influences, correspondances, échanges
(XIX^e et XX^e siècles)**

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de



Sous la direction de
Claudia Poncioni et José Manuel Esteves

AU CARREFOUR DES LITTÉRATURES BRÉSILIENNE ET PORTUGAISE

**Influences, correspondances, échanges
(XIX^e et XX^e siècles)**

Actes du colloque international

17 et 18 mars 2005

Centre culturel Calouste Gulbenkian

Université de Paris X - Nanterre / EA - Études romanes 369

Conception graphique de l'ouvrage :
David Laranjeira
latelierdedavid@wanadoo.fr

Conception graphique de la couverture :
Michel Le Stum

© Éditions *Lusophone* 2006
22, rue du Sommerard, 75005 Paris - France
Tél. : 01 46 33 59 39 | Fax : 01 43 54 66 15
lusophone@yahoo.com

ISBN - 2-908588-25-0

Édition *Lusophone*



Présentation

En 2005, dans le cadre de Brésil/Brésils, saison du Brésil en France, nombre de manifestations eurent lieu qui mirent en évidence les relations étroites et non moins denses liant la France au Brésil, en général, et la culture française à la brésilienne, en particulier. Le plus grand pays lusophone fut ainsi l'hôte de marque de la France tout entière.

Par son action, le département de portugais de l'Université de Paris X-Nanterre, s'inscrit dans une tradition propre à l'Université française : celle des études portugaises, brésiennes et, depuis les années 1970, celle des études des pays lusophones d'Afrique. C'est pourquoi, il nous sembla particulièrement opportun d'associer à ces commémorations une étude spécifique sur les relations entretenues par le Brésil et le Portugal sur le plan littéraire. Aussi le propos du colloque "Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise : influences, correspondances, échanges – XIX^e/XX^e siècles" était-il d'exposer et, au-delà, de faire connaître en France le caractère foncièrement polyfacétique de ces relations.

Le succès rencontré par ce colloque prouve bien que le développement des études portugaises et brésiennes en France ne saurait exister sans l'étroite collaboration entre lusitanistes et brésilianistes. L'accueil réservé à cette initiative par nos collègues universitaires en France, au Brésil et au Portugal démontra la pertinence de notre démarche. Ainsi la journée d'études initialement prévue devint un colloque international, ce dont nous sommes particulièrement fiers. Ce fut, à n'en point douter, une belle preuve de vitalité de notre discipline.

À l'occasion de ce colloque, tenu les 17 et 18 mars 2005 au Centre Culturel Calouste Gulbenkian de Paris et à l'Université Paris X – Nan-

terre, il nous fut donné d'entendre les vingt-deux communications que nous vous présentons ici. La veille, le Centre de langue portugaise/Instituto Camões de l'Université Lumière-Lyon 2 avait accueilli, autour du même thème, des participants venus du Portugal.

L'*Arquivo-Museu da Literatura* de la *Casa Rui Barbosa* de Rio de Janeiro fournit les documents qui permirent la réalisation d'une exposition de lettres échangées entre des écrivains portugais et brésiliens. Après avoir été présentée dans l'espace bibliothèque du Centre culturel Calouste Gulbenkian de Paris, elle l'a été à l'université de Lisbonne.

Enfin, une représentation théâtrale clôtura ces deux journées de travaux. L'opéra comique baroque *Les guerres du romarin et de la marjolaine* (*Guerras do Alecrim e da Manjerona*) d'António José da Silva, écrivain luso-brésilien fut présenté par l'Atelier musical du Centre, dirigé par Xavier Julien-Laferrrière, à l'Auditorium Saint Germain des Prés.

La richesse et la diversité de ces activités furent rendues possibles grâce au soutien infaillible de la Bibliothèque du Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris, dirigée par Madame Maria Teresa Salgado. Monsieur João Pedro Garcia, Directeur du Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris, a tenu à manifester son intérêt pour notre initiative, par l'accueil chaleureux qu'il réserva aux participants. Il nous faisant également l'honneur d'ouvrir les travaux du colloque.

L'Institut Camões de Paris apporta lui aussi son concours, ce dont nous lui sommes particulièrement reconnaissants. Madame Fátima Ramos, Conseiller culturel près l'Ambassade du Portugal à Paris, partagea dès le départ notre enthousiasme et accompagna la mise en œuvre de ce projet dans son ensemble.

Le Centre de langue portugaise/Instituto Camões de l'Université Lumière-Lyon 2 prit également en charge une partie des frais d'organisation. Que Madame Margarida Ochôa, sa directrice, en soit ici remerciée.

Cette initiative s'inscrit dans les activités de l'équipe d'accueil en études romanes de l'UFR de langues de l'Université Paris X-Nanterre. Aussi avons-nous pu compter sur le soutien inconditionnel de Monsieur le professeur Thomas Gomez Directeur de l'EA- 369 études romanes et de Madame le professeur Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, Directrice du Centre de recherches lusophones, CRILUS.

Le présent volume, qui réunit les actes du colloque n'aurait pu voir le jour sans l'apport financier de l'Instituto Camões de Lisbonne, par le biais du programme d'activités de la Chaire Lindley Cintra, de la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisbonne et de l'équipe d'accueil EA-369, que nous tenons à remercier très vivement.

Notre projet s'est avéré fédérateur. Le soutien de nos collègues des universités de province, qui ont pris en charge leurs déplacements à Paris, fut pour nous une démonstration d'amitié et de confiance. Nous tenons à les remercier très sincèrement.

Voici donc un livre qui étudie les rapports entre les deux littératures, des rapports marqués au cours du temps par des influences réciproques, des échanges nombreux et très fréquents. Au Brésil on dut parfois recourir à la polémique pour faire entendre la voix de l'émancipation. D'autre part, le rapport des écrivains portugais la littérature brésilienne fut inégal. Ces relations riches, bien que par moments conflictuelles, marquèrent d'une empreinte durable les deux littératures.

Les travaux du colloque permirent de mettre au jour les diverses problématiques et aspects des relations littéraires Brésil/Portugal au cours des deux derniers siècles. Ceux-ci dégagèrent de nouvelles lignes de recherche, comme le souligna Monsieur le professeur Fernando Cristóvão lors de la synthèse finale.

En effet, les communications démontrèrent que les rapports entre les deux littératures s'inscrivent davantage dans une optique de relations personnelles qu'institutionnelles. Nous pûmes, en outre, constater que ces

rapports se fondent sur des affinités électives autant sur les plans formel, thématique, idéologique que sur la sensibilité née de lectures mutuelles, de rencontres et d'échanges épistolaires.

Ainsi, le dialogue entre ces deux littératures connaît des moments plus ou moins fructueux. Dans « *As dinâmicas oscilantes do relacionamento luso-brasileiro* », Fernando Cristóvão brosse un tableau historique des rapports culturels entre le Portugal et le Brésil, qui met à jour la dynamique oscillatoire qui les anime. Le respect, dans tous les domaines, de l'indépendance de l'autre pays, la prudence dans toute sorte de généralisation sur le Brésil sont selon lui, les conditions essentielles pour réfléchir à la nature des rapports qui lient ces deux pays dans le cadre de la lusophonie.

Les échanges épistolaires entre écrivains portugais et brésiliens sont un élément très important à prendre en considération dans les rapports entre les littératures portugaise et brésilienne. Dans son article, « *Correspondência, um elo entre Brasil e Portugal* », Eliane Vasconcellos présente les lettres d'écrivains portugais envoyées à des confrères brésiliens provenant du fonds de l'*Arquivo Museu da Literatura* de la *Casa Rui Barbosa* de Rio de Janeiro.

L'influence d'Eça de Queirós sur les auteurs brésiliens n'est plus à démontrer. Le réalisme-naturalisme fait son apparition au Brésil par l'entremise des œuvres de l'auteur d'*Os Maias*. Dans « *Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Bordalo Pinheiro dans le débat et la polémique naturalistes au Brésil* », Jean-Yves Mérian rapporte que la nouvelle esthétique donna lieu à de grands débats entre anciens et modernes. Des caricaturistes comme Bordalo Pinheiro collaboraient dans les journaux *cariocas*. Pour sa part, Aluísio Azevedo se posa en 'disciple' d'Eça de Queirós à qui s'opposa Machado de Assis dans une polémique restée célèbre.

Dans « *Défense et illustration de l'Eldorado : à propos de la vive*

polémique suscitée au Brésil par la publication du roman de José Maria Ferreira de Castro, *Emigrantes* (1928-1929) », Bernard Émery se penche sur une autre polémique. Accusé de vouloir détruire l'image d'un Eldorado ouvert à tous, ce roman largement autobiographique de Ferreira de Castro, est néanmoins un document qui illustre avec brio la saga de l'immigration portugaise au Brésil. Cette étude apporte des éléments nouveaux sur la réception de l'ouvrage par le public brésilien et replace dans leur contexte les débats qui s'en suivirent.

Lui-même immigré, Ferreira de Castro écrivit un autre ouvrage incontournable sur le Brésil, *A Selva*. Il inspira à Maria Aparecida Ribeiro sa communication : « *Imigrantes e Filhos da Terra na Amazônia brasileira em Gomes de Amorim, Ferreira de Castro e Milton Hatoum* ». À l'instar de Ferreira de Castro, Gomes de Amorim quitta encore enfant le Portugal pour l'Amazonie, terre d'accueil d'immigrants venant des quatre coins du monde parmi lesquels on peut compter les parents de Milton Hatoum, originaires du Liban. Cette étude comparatiste part à la recherche des similitudes dans le regard porté sur l'Amazonie par les auteurs portugais et l'auteur de *Relato de um certo Oriente*.

Parmi les écrivains portugais qui comptent dans l'étude des rapports entre les deux littératures, Camilo Castelo Branco occupe une place de choix. Arnaldo Saraiva dans « *Camilo e Machado: encontros e desencontros* » étudie le silence éloquent des deux côtés de l'Atlantique sur les rapports entre les œuvres de ces deux écrivains phares. Si les critiques des deux pays ne se sont pas encore penchés sur les rapports entre les deux œuvres, sans doute cela pourrait-il venir, d'après Arnaldo Saraiva, d'une indifférence qui ne serait que trop explicite.

« *Les figures de l'altérité dans A Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco » est une étude de Maria Graciete Besse qui renvoie à l'expérience de l'ailleurs (le Brésil, le simulacre, la folie). La dynamique des duplicités, les liens entre identité et territorialité sont au cœur de ce

texte de Camilo qui propose au lecteur un va-et-vient recurrent entre le sérieux et le parodique, tout en dessinant un territoire marqué par autant de disjonctions révélatrices d'un imaginaire social.

Camilo Castelo Branco est également à la source de l'étude de Maria Cristina Pais Simon : « 'O Comendador' de Camilo Castelo Branco : un Brésilien au service du mélodrame ». Le personnage principal de cette nouvelle est un 'Brésilien' c'est-à-dire un Portugais immigré au Brésil, qui rentre au pays une fois fortune faite. L'auteur tire parti du personnage principal pour faire de son récit un mélodrame, selon les règles canoniques du genre.

Les scènes portugaises et brésiliennes inspirèrent deux communications : celle d'Ana Clara Santos et celle de Graça dos Santos. La première : « Échanges culturels sur le théâtre naturaliste au Portugal et au Brésil à la fin du XIX^e siècle », aborde la question de l'impact de l'influence de Zola sur le théâtre des deux pays. Elle constate que le « théâtre du futur » trouva sa voie dans la concrétisation de la méthode naturaliste, qui plaçait les deux scènes à l'heure de l'Europe dans une volonté réformatrice, aussi bien au niveau de la création littéraire qu'à celle de la représentation.

Graça dos Santos, à son tour, dans « Passages entre le théâtre brésilien et la scène portugaise avant et après la révolution des Œillets », donne à connaître le nouveau souffle apporté au Portugal par des compagnies brésiliennes en tournée dans ce pays. Notamment dans les années 1960, le rayonnement de certaines compagnies comme celles de Maria Della Costa, d'Augusto Boal, influencèrent les arts scéniques portugais. Des comédiens comme Raúl Solnado ou Luís de Lima, exerçant des deux côtés de l'Atlantique, jouèrent le rôle de passeurs.

« 'Que ma vie en soit le prix' l'organisation de l'espace dans *Terra Estrangeira* », est une étude de Cristina Duarte qui fait l'analyse de ce film tourné au Portugal et au Brésil, par deux metteurs en scène brésiliens avec des acteurs portugais et brésiliens. Le Brésil, pays

d'immigration de Ferreira de Castro, est, à son tour, devenu pays d'émigration. L'étude de Cristina Duarte met en vedette le rapport entre espace et solitude dans ce film.

Les échanges entre écrivains portugais et brésiliens passent beaucoup par les lectures mutuelles. Anne-Marie Quint dans « Un dialogue inattendu entre Almeida Faria et Raduan Nassar, ou deux façons de lire une parabole », souligne l'entrelacement entre *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar paru en 1975 et *A Paixão* de Almeida Faria, publié en 1965. Anne-Marie Quint attire notre attention sur la convergence entre deux personnalités littéraires rebelles et farouchement indépendantes.

Flávia Nascimento dans « Les jeux de la transtextualité dans *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, à partir d'*Esau e Jacó*, de Machado de Assis », étudie les procédés de 'récupération' de l'univers machadien par l'auteur portugais. Ainsi, à partir de l'étude comparative des deux œuvres, elle met en lumière confluences et dialogues aussi bien au niveau onomastique qu'historique et politique.

Quant à José Manuel Esteves, il s'intéresse dans « 'Você espicaçou minha imaginação' : cartas de Lygia Fagundes Telles a Maria Judite de Carvalho », au dialogue littéraire et à l'émulation nés chez l'auteure brésilienne de la lecture de l'œuvre de l'écrivaine portugaise. Dans la correspondance qu'elle envoie à sa consœur, Lygia Fagundes Telles, lui témoigne son admiration. Elle lui indique à quel point ses textes l'interpellent et lui fait part de ce qui la pousse à proposer des dénouements différents, pour quelques contes de *Os Idólatras*.

Bernardette Capelo-Pereira avec « *A Virgem Guaraciaba* de Pinheiro Chagas : o Brasil quinhentista sob olhares europeus », apporte une contribution à la redécouverte d'un roman portugais, au demeurant peu connu et dont l'action se déroule au Brésil. Il s'agit d'un roman historique romantique d'inspiration 'indianiste' qui s'inscrit dans la lignée de la construction d'une identité littéraire nationale. L'action des jésuites

est rapportée sous un angle critique. Le romancier dresse un tableau des différentes visions portées par les Portugais au XVI^e siècle sur le Nouveau monde. Cette analyse tient compte de ces diverses composantes et des procédés de la construction romanesque.

Vania Pinheiro Chaves analyse le versant opposé dans « A imagem de Portugal em *Os Homens dos Pés Redondos*, de Antônio Torres, uma alegoria do Portugal salazarista ». L'image du Portugal dans une œuvre contemporaine est l'objet de cet article. En effet, le Bahianais revisite le Portugal qu'il connut dans les années 1960 à travers un alter *ego*, 'l'étranger'. La société portugaise sous Salazar est ainsi mise à nu par un procédé de fragmentation révélateur de la profonde crise dans laquelle se trouvait le pays et dont l'issue, *in fine*, serait la révolution des Œillets.

« *Romance de Ouro Preto*: le Brésil de David Mourão-Ferreira » de Lúcia da Silva, met en évidence la proximité de deux grands poètes lusophones. Cecília Meireles auteure de *Romanceiro da Inconfidência* - dont l'action se déroule à Vila Rica (actuellement Ouro Preto)- inspira ce poème de Mourão-Ferreira: le Brésil y apparaît comme un pays-frère dans le cadre d'une communauté pacifique dont le lien serait la lusophonie et l'égalité. Ce poème suggère aussi en filigrane, une conception de la littérature comme espace de liberté et d'engagement au service d'une vision du monde exigeante et idéaliste.

Le dialogue poétique entre Brésiliens et Portugais inspira à Saulo Neiva le titre de son article: « Haroldo de Campos: entre Sá de Miranda e Camões ». Dans cette étude, sont analysés les rapports entre *A máquina no mundo repensada* poème palimpseste d'Haroldo de Campos, une sorte de micro-épopée cosmogonique et l'œuvre des deux auteurs classiques. Ce texte s'articule autour de l'actualisation du motif de l'émerveillement face à 'la machine du monde' emprunté à Camões et revisité auparavant par Carlos Drummond de Andrade. Haroldo de Campos dialogue également avec un autre poète portugais, Francisco Sá de Miranda, dont la

tonalité désabusée n'est point étrangère à son univers.

Manuel Bandeira, l'un des plus grands poètes brésiliens du XX^e siècle, s'inscrit dans les traditions poétiques péninsulaires. L'influence qu'ont exercée Camões et António Nobre sur son Art poétique s'exprime autant de manière implicite qu'explicite. C'est ce que l'étude de Fernando Marques: « Manuel Bandeira e a poesia portuguesa », cherche à démontrer.

La dimension de la réception des œuvres portugaises au Brésil et brésiliennes au Portugal, ainsi que l'édition d'une revue littéraire luso-brésilienne sont les thèmes des trois derniers articles. João Carlos V. Pereira étudie, à partir de la correspondance et de certains écrits sur le Brésil de l'auteur d'*Amor de Perdição*: « Les relations culturelles luso-brésiliennes et la conquête du marché du livre par les auteurs portugais et brésiliens au temps de Camilo Castelo Branco ». À partir des années 1820-1830, marquées par le progrès des thèses libérales, les échanges entre les deux rives de l'Atlantique s'intensifient. Le marché du livre s'organise et s'internationalise, mais demeure modeste en raison du taux élevé d'analphabétisme au Portugal et au Brésil. Les auteurs furent alors amenés à recourir à divers stratagèmes pour palier le manque de lecteurs. Des polémiques furent montées de toute pièce, afin d'attirer l'attention de la presse et de gagner des lecteurs. Camilo Castelo Branco excella en la matière, comme nous s'emploie à nous rappeler, dans son article, João Carlos V. Pereira.

La correspondance entre João do Rio et João de Barros permet d'éclairer certains aspects du fonctionnement d'une revue parue simultanément au Portugal et au Brésil, en 1915. En pleine Première Guerre mondiale, dans laquelle le Portugal s'était engagé, le renforcement d'un axe culturel et politique luso-brésilien devint une question géopolitique cruciale pour la diplomatie portugaise. *Atlântida* s'inscrit dans cette mouvance, en pleine recrudescence d'antilusitanisme au Brésil. Au cours de cette période de tension dans les rapports entre les deux pays, le pro-

jet utopique d'une aire culturelle commune prit corps dans l'édition de cette revue. Claudia Poncioni étudie dans « La revue *Atlântida* - une utopie littéraire et culturelle luso-brésilienne, dans la correspondance de João de Barros à João do Rio », des aspects inconnus de ce projet.

Nombre d'articles de ce recueil font état des influences portugaises au Brésil. Quant aux influences brésiliennes au Portugal, elles connurent une période particulièrement faste dans les années 1940. En effet, pour des raisons notamment idéologiques, la thématique du roman brésilien des années 1930 laissa une empreinte durable dans la littérature néorealiste portugaise. Gonçalo Duarte dans « A recepção do 'romance de 30' au Portugal » s'interroge, à partir de la lecture d'articles parus dans des revues littéraires et des journaux portugais, sur l'accueil réservé à ces romans brésiliens par la critique. En outre, le renouveau apporté par cette littérature venue du Brésil nourrit les discussions autour du modèle jusqu'alors consacré : celui de la littérature européenne, notamment française.

Cet ensemble d'articles, nous l'espérons, ouvrira de nouvelles voies pour la recherche sur les rapports entre les deux littératures. Il pourra également susciter des recherches sur les littératures portugaise ou brésilienne dans ce qu'elles ont de plus singulier. Nous sommes convaincus que le rayonnement des littératures lusophones passe par ce genre d'approche. C'est par la connaissance des influences, des correspondances et des échanges que les deux littératures ont eu l'une sur l'autre, que nous pourrions mieux connaître ce qui les rapproche et ainsi mettre en valeur ce qui les rend si uniques.

Claudia Poncioni
José Manuel Esteves

As dinâmicas oscilantes do relacionamento luso-brasileiro

Fernando Cristóvão
Universidade de Lisboa

O entendimento do modo como se tem processado o intercâmbio cultural luso-brasileiro, em especial no que toca às relações literárias, só pode ser correctamente equacionado se atendermos às dinâmicas socio-culturais geradas na época colonial e primeiras décadas da independência e à sua transformação posterior.

Antes dessa data ainda não se pode falar em intercâmbio cultural, dado que ele só pode existir, autenticamente, numa situação de diálogo entre países independentes.

Até ao segundo reinado, em 1840, não existia verdadeiramente uma cultura brasileira autónoma, embora o sistema literário já se processasse desde várias décadas anteriores. A cultura era a mesma que a portuguesa, e só a partir desse marco os factores de diferenciação aceleraram em direcção à autonomia e independência.

O intercâmbio cultural entre os dois países independentes vai exprimir-se, visivelmente, no início do século xx, por volta dos anos 20 e 30, por estarem então reunidas as condições para um diálogo entre iguais.

Para melhor o compreendermos, historiaremos, ainda que brevemente, esse processo histórico-cultural.

A dinâmica ascendente da valorização do Brasil

Três anos depois da independência, em 1825, Silvestre Pinheiro Ferreira, diplomata e jurista português que viveu na Corte do Rio até 1821 e regressou depois a Lisboa, tendo desempenhado o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros durante algum tempo, propôs, num “Parecer sobre o pacto federativo entre o Império do Brasil e o Reino de Portugal”, um tipo de relacionamento que, certamente por ser demasiado precoce e não isento de uma espécie de recuperação neocolonial, não teve qualquer seguimento positivo.

Contudo, deve reconhecer-se nesse gesto, não só o sentimento português de congénita ligação ao Brasil, mas também a génese de uma série longa de tentativas de colaboração privilegiada nos domínios especiais da cultura, do comércio, do entendimento político.

Talvez por isso, o entusiasmo da independência não só não repeliu imediatamente o passado colonial, como quase se limitou a condenar os agravos e ofensas dum passado recente. As recriminações relativas à colonização eram menores que as condenações iradas contra as decisões discriminatórias das Cortes de Lisboa de 1821, em que Portugal quis reconduzir o Brasil à anterior dependência administrativa, deixando de o reconhecer como Reino associado.

Exemplo disso é a atitude dos poetas da Independência e das comemorações do 7 de Setembro que, gratos ao liberalismo da revolução do Porto de 1820, aceite pelo Brasil com grande entusiasmo, se irmanavam aos portugueses também defraudados pelo absolutismo miguelista. Mais do que os agravos dos tempos da colonização, era inaceitável a “traição” ao que apelidavam de “Santo Liberalismo”, “Constitucional Sistema Santo” como era exaltado no poema épico “A Independência do Brasil”, de Teixeira de Sousa”.¹

Inevitavelmente, porém, passado o entusiasmo da independência, ganharam outro ritmo os processos da diferenciação. À independência política se procurava acrescentar, de facto, a independência económica e cultural. Por isso vão concorrer, durante algum tempo, duas dinâmicas paralelas: a ascendente da valorização de quanto é brasileiro, e a descendente de quanto é português, até se chegar a um ponto em que esta segunda prevalece sobre a primeira, segundo o processo freudiano de “matar o pai”.

A exaltação das realidades do Brasil, no âmbito cultural e literário é feita, primeiramente, pelos estrangeiros. Por exemplo, por Bouterwek (1805) e Sismondi de Sismondi (1818) inventariando textos e autores dignos de mérito, ainda antes da independência. Já depois dela, em 1926, pelas figuras prestigiadas de Ferdinand Denis, Garrett, Herculaniano, Antero e outros.

No *Résumé*, Denis dizia aos brasileiros que já eram possuidores de uma literatura, em pé de igualdade com a portuguesa, por isso a historiava numa mesma obra e sob o mesmo título. Aí, e em outras obras, tal como no *Bosquejo* de Garrett, nos elogios de Herculaniano a Gonçalves Dias, nos louvores de Antero a Álvares de Azevedo e Castro Alves, os escritores brasileiros eram exortados a não imitarem os europeus, a serem eles próprios, e a integrar o Brasil real nos seus textos.

Começaram então a multiplicar-se as antologias poéticas e a esboçarem-se as primeiras tentativas de historiar a cultura do passado genuinamente brasileiro, sendo publicadas obras como o *Parnaso Brasileiro*, de Januário Barbosa (1829-32), o *Ensaio* de Domingos Gonçalves de Magalhães (1836), o *Florilégio da Poesia Brasileira* de Varnhagen (1850),

¹ Fernando Cristóvão, «Os poetas ibero-americanos e a independência- I», in *Actas do Colóquio Internacional de Presença Portuguesa na Região Platina*, Colónia de Sacramento (Uruguai), 2004.

O Curso de Literatura Nacional de Fernandes Pinheiro (1852), *O Brasil Literário* de Wolf (1853), o *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* de Sotero dos Reis (1866-73) ...

Entretanto, José de Alencar, inicia em 1857, com a publicação do romance histórico indianista *O Guarani*, um ambicioso plano de ficção exaltando e mitificando as tradições e lendas brasileiras, tanto pré-cabralinas como coloniais, tomando liberdades não só temáticas mas também linguísticas que o levaram às polémicas com Castilho, Pinheiro Chagas e outros, marcando claramente um caminho brasileiro na temática e linguagem literárias.

Contudo, para Machado de Assis ainda não se tinha atingido a maturidade de uma literatura capaz de dialogar de igual para igual com as outras, pois, como afirmava na famosa «Notícia» de 1873, essa literatura “ não existia ainda que mal poderá ir alvorecendo agora”². Juízo de valor de grande prudência, mas não isento de exagero.

Entretanto, a marcha para a autonomia e maturidade continuava. Dez anos depois do veredicto machadiano, Sacramento Blake iniciava a publicação do seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, imitado do *Dicionário* de Inocêncio, arrolando número considerável de autores e obras do Brasil, até que surge o grande teorizador e historiador literário Sílvio Romero que, em 1888, publica a sua monumental *História da Literatura Brasileira*.

Mas, para um efectivo intercâmbio cultural e literário, não bastava a tomada de consciência dos valores próprios, impunha-se também dar força maior a essa dinâmica ascendente com o restabelecimento da rede de ensino, da actividade editorial e da distribuição de periódicos e livros.

Quando D. João VI com a sua corte se estabeleceram no Brasil, data em que, na observação aguda de Wilson Martins, o Brasil passou real-

mente a ser uma nação independente mas não independente de Portugal, pois só a partir de 1808 a actividade orgânica o transforma de “país independente” em “país independente de Portugal”³, é que se iria acelerar a evolução de todos os seus valores.

Nessa data, a população da Brasil era de 2.300.000 ou 3.817.000 segundo os historiadores⁴, e para esta população espalhada em tão vasto território, havia a rede escolar dos missionários, gratuita e pública, sobretudo dos jesuítas e, mais tarde, a prática das Academias e a formação superior dada em Coimbra. Se pensamos que ainda era necessário mais de um século para o ideal ou prática do ensino obrigatório e gratuito, tal rede cultural pode considerar-se proporcionada às circunstâncias.

No caso do ensino universitário, diferentemente do que aconteceu com a colonização espanhola que abriu universidades no México e no Peru logo no século XVI, a colonização portuguesa seguiu política diferente, a de trazer para a Universidade de Coimbra os jovens intelectuais. Nos registos desta Universidade, se contabilizam, de maneira nominal e explícita, treze alunos vindos do Brasil no século XVI, 354 no XVII, 1753 no XVIII⁵, sendo ainda mais dilatados esses números segundo a pesquisa actual.

Nos outros ramos de ensino, entre a expulsão dos jesuítas em 1759 e a transplantação da Corte portuguesa para o Brasil em 1808, abriu-se um parêntese de quase meio século, um longo *hiatus* que se caracterizou pela desorganização e decadência do ensino colonial⁶.

3 Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, vol. II (1793-1855), S. Paulo, Cultrix, 1978, p. 63.

4 Altiva P. Balhana, “Composição da População” in *Dicionário da História da Colonização Portuguesa e do Brasil*, Lisboa, Verbo, 1994, p. 650.

5 Fernando de Azevedo, *A Cultura Brasileira*, 4ª ed. Rev. e ampliada, Brasília, Universidade Brasília, 1963, p. 553.

2 Machado de Assis, «Notícia da Atual Literatura Brasileira- Instituto da Nacionalidade», in *O Novo Mundo*, New York, III, 30, 24 de Março de 1873, pp. 107-108.

O grande impulso dado por D. João VI criando instituições várias, como a Biblioteca Nacional para onde tinha levado de Lisboa 60.000 volumes, abrindo as mais variadas escolas e instituições não foi, porém, suficiente para colmatar esse vazio. Situação que não melhorou com a passagem da colônia a nação, e só mais tarde se viria a recompor com a criação efectiva da rede de escolas públicas, algumas de grande mérito, como o Colégio D. Pedro II (1879), e as instituições criadas nos anos 30, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ainda por iniciativa de D. João VI foram criadas várias faculdades de Direito e Medicina, e a elas se vieram juntar outras, até à moderna criação de verdadeiras universidades, iniciada em 1913 com a Universidade do Paraná.

Também de 1808 vem o estabelecimento de prelos de imprensa, com todas as consequências daí derivadas. Contrariamente ao que Portugal fazia em outros territórios seus e até alheios, criando tipografias e editando livros, como aconteceu na Índia em 1557 e em Macau em 1588, pela mão de jesuítas como os do Brasil (em Rachol já se editavam livros em 1532), antes do estabelecimento da Corte no Rio não se editavam nem jornais nem livros. O primeiro jornal seria a *Gazeta do Rio de Janeiro* surgido em 1808. Notável pela divulgação que conseguiu, também em Portugal e nas suas colônias de África, foi o *Almanach Luso-Brasileiro de Lembranças* de Xavier Cordeiro.

Quanto à difusão e comércio dos livros, a primeira livraria do Brasil, a *Catilina*, de Salvador, só abriu as suas portas em 1835.

O comércio dos livros era até então, e ainda por muito tempo depois, agenciado por livrarias estrangeiras nas grandes capitais: a Garnier, Briquet, Laemert, Bertrand, Francisco Alves. Foi verdadeiramente pioneira

e efêmera a aventura de Paula Brito com a sua Tipografia Imperial e Nacional, sobretudo depois de 1862 editando o *Jornal do Comércio* e alguns livros brasileiros. E notável foi também a acção do benemérito português livreiro Francisco Alves, desde 1896, construindo um verdadeiro império de treze casas editoras.⁷

Mais feliz que a de Paula Brito foi a tentativa de Monteiro Lobato, em 1918, com a sua Editora Monteiro Lobato, mais tarde Companhia Editora Nacional.

Debatendo-se, porém, com a quase inexistência de livrarias, pois só se viam algumas nas grandes cidades, Lobato quis também resolver esse problema.

Segundo o seu próprio testemunho, concedido à revista *Leitura* “Não havia pelo país inteiro mais do que umas 40 ou 50 livrarias. Ora como pensar uma indústria assim, sem saída para os seus produtos?” Referia-se à sua Editora, à *Revista do Brasil* que tinha comprado, e aos primeiros livros que editara. Então teve a ideia de se corresponder com cerca de “uns 1300 negociantes de esquina da nossa cultura (...) negociantes de 1300 cidades brasileiras e vilas do Brasil dotadas de serviço postal – donos de pequenas papelarias, donos de bazar, de farmácias, de lojas de armarinho ou de fazendas e até de padarias”, enviando o livro à consignação. Nenhum destinatário recusou o negócio “e passam de 40 ou 50 vendedores de livros a 1300”⁸.

Porém, o grande editor dos anos 30 vai ser José Olímpio, fundando a livraria do mesmo nome e que, corajosamente, insistiu em editar os novos autores brasileiros como Jorge Amado ou Graciliano.

7 Carlos Leal, *Francisco Alves - 50 anos*, Rio, Academia Brasileira de Letras, 2004.

8 Monteiro Lobato, «Lobato editor revolucionário», in *Prefácios e Entrevistas*, S. Paulo, Brasiliense, 1959, pp. 251-256.

6 Fernando de Azevedo, *ibidem*, p. 572.

A dinâmica descendente da lusofobia brasileira

Em contraste com a dinâmica ascendente da formação da cultura brasileira e contrapondo com ela, foi-se gerando, logo uma década depois da independência, uma série de movimentos políticos, sociais e culturais contra Portugal, a sua colonização, a sua política, a sua cultura.

Dá voz a esta lusofobia triunfante o fogueiro general Abreu e Lima que, no seu implacável *Bosquejo Histórico, Político e Literário*, de 1835, condena e rejeita a cultura portuguesa como retrógrada e opressora: “não sabemos porque fatalidade os portugueses ilustrados não se dedicavam a escrever, nem mesmo os brasileiros, à excepção de algumas obras em poesia ou alguma composição fastidiosa – uns e outros merecem igualmente o desprezo em que eram tidos os literatos (...) temos de começar com toda a ignorância a que nos legaram os nossos pais”⁹.

Logo no ano seguinte, o jovem Gonçalves de Magalhães, com todo o prestígio que lhe deu o convite para visitar a França e proferir uma conferência no Instituto de Paris declarava: “o Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro em que se recostava o Governador colonial, com todo o peso da sua insuficiência e da sua imbecilidade (...) com a expiração do domínio português, desenvolveram-se ideias. Hoje, o Brasil é filho da civilização francesa, e, como nação, é filho desta revolução famosa”¹⁰.

Obviamente não ficaram sem resposta estas e outras afirmações, tendo as polémicas surgido com virulência. Também as que opuseram o publicista português Gama e Castro a Santiago Nunes Ribeiro e ao

grupo da *Minerva Brasiliense*, em 1843, em torno do que se devia considerar a Literatura Brasileira e a correcção no uso da língua. Controvérsias linguísticas que se agravaram num sentido ortográfico nativista com Silva Paranhos, no final dos anos 70.

A elas se viriam juntar as travadas entre Pinheiro Chagas e Castilho contra José de Alencar, tendo-se instalado, ao longo dessa década de 70, um clima de lusofobia adensado pelos ataques do Ramalho Ortigão das *Farpas*, e de Eça de Queirós em *Uma Campanha Alegre*, em que os brasileiros não eram poupados, muito especialmente o Imperador Pedro II, posto a ridículo nas suas viagens à Europa, pela sua indumentária e hábitos simples, com consequências políticas de alguma gravidade no Brasil.

Esta descrição dá bem o tom da chacota sobre a figura do soberano viajante:

É uma mala pequena, de coiro escuro, com duas asas que se unem. É por ali que ele as segura. Na outra mão trazia, às vezes, o guarda-sol. Debaixo do braço entalava a espaços um embrulho de papel. Muitas vezes depôs o guarda sol, outras alheou de si o embrulho -, a mala nunca! Paris, Londres, Berlim, Viena, Florença, Roma, Madrid, o Cairo conheceram-na. Ela ficou popular na Europa – como o chapéu de Napoleão o Grande, ou a grande cobardia de Napoleão o pequeno.¹¹

Também Camilo Castelo Branco, no *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, em 1879, não poupava os poetas de Além-Atlântico, e porque foi duramente criticado não deixou de replicar a um deles, Artur Barreiros, no seu estilo habitual: “este sujeito escreve que tem um excelente bengala de Petrópolis com a qual me baterá, se eu for ao Brasil admirar os cérebros de tapioca. O mulato estava a brincar; eles têm a

9 Abreu e Lima, *Bosquejo Histórico, Político e Literário do Brasil*, Nicteroy, 1935.

10 Domingos Gonçalves de Magalhães, *Ensaio sobre a História de Literatura do Brasil*, Nicteroy, Paris, Dauvin et Fontaine, 1936.

11 Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, Lisboa, 1890-1891.

debilidade escangalhada do sangue espúrio escorrido das podridões das velhas colónias que de lá trouxeram à Europa a gafaria corrosiva; às vezes excitam-se bastantemente com cerveja ordinária, e têm então ímpetos imoderados, dão guinchos, fazem caretas, coçam as barrigas, exigem banana, cabriolam se lhes atiram ananás, e não fazem mal à gente branca. Eu vou lá brevemente, resolvido a dar-lhe nozes e cosê-lo no cabaço”¹².

A polémica que envolveu Camilo com Carlos de Laet não ficou por menos, e as caricaturas do lado de lá de Raul Pompeia, (ficou famosa a caricatura intitulada “O Brasil entre dous ladrões”)¹³, e do lado de cá, de Bordalo Pinheiro, além do teatro satírico e dos romances *O Mulato* e *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo pondo a ridículo o baixo nível social dos portugueses do Brasil, apelidados de “galegos” e “chouriços”, junto com os ataques de João Ribeiro incendiaram um ambiente cheio das *Farpas* de Ramalho, e dos *Farpões* de José Soares Pinto Correia, em 1872.

Apesar de tudo, alguns pioneiros do bom entendimento não desistiram, visando o conhecimento e aproximação entre os dois povos. Nessa mesma década, portugueses ilustres manifestaram o seu apreço pelas letras brasileiras: Teófilo de Braga apresentando no seu *Parnaso Português Antigo e Moderno*, de 1877, o lirismo brasileiro, ao mesmo tempo que o lazarista Sena Freitas missionário, arqueólogo, polemista e pedagogo notável, com várias estadias no Brasil, escrevia e editava no Rio as suas *Observações Críticas e Descrições de Viagens*. Porém, a atitude mais relevante de aproximação foi a de se editarem em Portugal, a partir de 1885, autores brasileiros tão representativos como Alencar, Gonçalves Dias,

Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Aluísio de Azevedo, Alvarenga, João Ribeiro, Bilac, Coelho Neto...

Por sua vez escritores brasileiros como Óscar Leal ou Valentim Magalhães divulgavam em Portugal a sua literatura através de crónicas de jornal, conferências, ou obras como a de Valentim intitulada *A Literatura Brasileira em 1896*.

Infelizmente, o tempo era de desentendimento e discórdia, de predominância antilusista, em clima político e social agitado.

A chamada “Revolta da Armada”, de 1893, que levou os navios portugueses fundeados na Guanabara a darem asilo aos revoltosos, e as reclamações do governo que se lhe seguiram conduzindo a um triste e ridículo episódio de movimentações dos navios e da diplomacia, levaram ao corte das relações diplomáticas durante um ano. Ao mesmo tempo, eclodiram revoltas contra o monopólio português da imprensa, em 1913, e contra vários monopólios económicos provocando incidentes graves como o da expulsão dos pescadores portugueses poveiros em 1921, no mesmo ano em que Jackson de Figueiredo, aliás amigo de Portugal, escrevia o *Nacionalismo da Hora Presente* protestando contra os privilégios e duplicidade económica e política dos portugueses.

Estava a atingir-se o auge desta lusofobia, cujo clímax bem pode ser aquilatado pela violenta obra de António Torres, de 1921, *As Razões da Inconfidência*, toda ela glosando o tema da exclusão em termos insultuosos: “O Brasil, enquanto for português (como desgraçadamente é), nunca será uma nação. Será apenas uma região lacustre, de que todos os povos moralmente limpos só se aproximarão sob garantias de não serem vítimas de perigosas infecções morais (...) a amizade entre brasileiros e pés-de-chumbo é uma intrujice de jornais presos nas gavetas dos bancos portugueses (...) ah marrecos! bem vos conheço picaretas (...). O nosso país tem que optar: ou desaportuguezar-se, ou desaparecer.

12 Camilo Castelo Branco, *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, vol. X, Porto, Lello e Irmão, 1989, p. 1390.

13 Nelson H. Vieira, *Brasil e Portugal, a Imagem Recíproca*, Lisboa, ICALP, 1991, p. 127.

A existência do Brasil tal como está – falando português, um dialeto obscuro e atamancado, temendo Portugal, a única colônia inglesa que não tem moral nenhuma...”¹⁴.

Assim se desceu ao ponto mais baixo do relacionamento luso-brasileiro. Contudo, algumas atitudes corajosas contra a corrente, de brasileiros e portugueses, anunciavam já uma mudança de dinâmica, um tempo próximo de pacificação e de futuro na compreensão e amizade.

Mudança necessária que Fidelino de Figueiredo, em 1925, julgava possível e urgente desde que ambas as partes, para além de afirmarem os seus valores, reconhecessem, também, cada uma, os valores da outra: “Se os brasileiros têm o direito de se não deter nessa empreza urgente de construir a sua pátria, e de querer fazer corresponder à autonomia político geográfica e económica a autonomia espiritual (...) têm também o dever de se moderar na proclamação desse direito urgente e na exaltação das suas composições, naquele ponto em que tais sentimentos tomem o carácter duma lusofobia militante e injusta.

Outrossim os portugueses, se têm o direito de advogar o prestígio da velha metrópole (...) têm de saber que lhes corre o dever de atenuar, a uma medida razoável e equilibrada, a proclamação da parte gloriosa que lhe cabe no erguer da pátria brasileira (...) não ferir a sensibilidade muito vibrátil e suspicaz”¹⁵.

14 António Torres, *As Razões da Inconfidência*, 3ª ed., Rio, A.J. Castilho, 1925, pp. IX, X.

15 Fidelino de Figueiredo, «Um Século de Relações Luso-Brasileira (1825-1925)», in *Revista de História*, nº 53 a 56, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925, p.161.

A promissora caminhada do relacionamento luso-brasileiro

Coube, sobretudo, ao filósofo e crítico brasileiro Sílvio Romero, no mais aceso da tempestade lusófoba, reivindicar a dignidade dos dois povos irmãos, e clamar por um reforço da presença portuguesa no Brasil, tanto espiritual e cultural como migratória, até porque alguns excessos cometidos pela emigração não portuguesa, a juntar às ameaças exteriores das grandes potências imperialistas americana e europeias sobre a Amazônia, concretizando as ambições e ameaças da conferência de Berlim de 1848, obrigavam o Brasil a reflectir sobre a sua política internacional e de alianças.

É agora a vez do Brasil retomar a ideia de Silvestre Pinheiro Ferreira enquadrada em contexto mais amplo e político. Já parecia da maior conveniência que o Brasil ultrapassasse os seus diferendos com Portugal e se dedicasse a duas tarefas tornadas urgentes: a de aprofundar a sua identidade revalorizando as raízes históricas e a cultura lusitana face às cobiças de outras culturas e raças, ao mesmo tempo que num quadro internacional diferente escolhesse a sua política de alianças.

Assim se exprimiu Romero nessa conferência memorável: “Nossa tese é esta: da conveniência de fortalecer no Brasil o elemento português (...) conveniência de reforçar no Brasil os elementos que constituíram, historicamente uma nação luso-americana, os elementos que falam a língua portuguesa ou ainda, como consequência de tudo isso: de como de todas as novas colonizações que possam vir ao Brasil, a maior conveniente é a portuguesa”.¹⁶

Também o grande animador do Modernismo brasileiro, Graça Aranha, reiterava em 1921, o projecto que cada vez mais interessava a portugueses e brasileiros, o da criação de uma comunidade luso-brasileira.

16 Sílvio Romero, *O Elemento Português*, Lisboa, Tipografia Nacional, 1902, p. 6.

“Quando Portugal cessou de desenvolver a sua nacionalidade, a raça portuguesa continua a incorporar novas regiões, mantendo assim o impulso originário pela força da lei da constância vital (...) a união política de Portugal e o Brasil, consequência da unidade moral das duas nações seria a grande expressão internacional da raça portuguesa.¹⁷

Ideia esta ainda pouco amadurecida, dado que três anos depois já regressava a propósitos lusófbos de separação de Portugal¹⁸. Contradição esta que exemplifica bem a instabilidade de sentimentos e opiniões, sobretudo quando enquadrados na opinião pública dominante.

Ideias de união, associação ou comunidade partilhadas por muitos outros intelectuais como Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Guerra Junqueiro, Henrique Lopes de Mendonça, Magalhães Lima, Nilo Peçanha, Jaime de Magalhães Lima, João de Almeida, Paulo Barreto, e outros lembrados por Nuno Simões ao historiar *A Actualidade e Permanência do Luso-Brasilismo*¹⁹.

Pelo meio destas notáveis tomadas de posição contra a lusofobia reinante, alguns factos positivos davam força para se inverter a corrente disfórica: o Brasil convidava D. Carlos para uma visita esperada como muito positiva, e que só não se realizou porque, entretanto, se deu o regicídio.

Pela parte portuguesa, Zófimo Consiglieri Pedroso, em 1909, presidente da Sociedade de Geografia, propõe um acordo de tipo comunitário com o Brasil, o mesmo fazendo o presidente da Academia das Ciências de Lisboa, voltando à ideia de aliança.

17 Graça Aranha, *A Estética da Vida*, Rio, Garnier, 1921, p. 142

18 *Idem*, apud Arnaldo Saraiva, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, Porto, 1986, p. 46.

19 Nuno Simões, *Actualidade e Permanência do Luso-Brasilismo*, Lisboa, Ed. do A, 1960 (1945-55).

Em 1916, eram criados os estudos brasileiros na Universidade de Lisboa e várias revistas de carácter luso-brasileiro, colaboradas por escritores dos dois lados, tais como a *Atlântico* e a *Orpheu*, desfaziam preconceitos e criavam amizades, ao mesmo tempo que Fernando Pessoa desenvolvia o tema do “atlantismo” como factor de aproximação.

Outros acontecimentos felizes reforçaram a nova tendência, fazendo do ano de 1922 o verdadeiro ano da viragem e do início da nova dinâmica do bom entendimento luso-brasileiro.

É que o Presidente Epitácio Pessoa tinha visitado Portugal, e o feito histórico da travessia do Atlântico Sul, por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, era ruidosamente festejado pelas duas comunidades.

Entretanto, Santos Dummond, chegado de Paris em 4 de Agosto desse ano, era vibrantemente aclamado em Portugal, lembrando Augusto de Castro no *Diário de Notícias*, que a sua proeza tornou possível o voo triunfal de Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

A participação do presidente da República Portuguesa António José de Almeida nas comemorações do centenário da independência, nesse ano de 1922, bem pode ser tomada como data simbólica, a partir da qual, não só as dinâmicas ascendente e descendente se anulam, mas, sobretudo, começa uma nova dinâmica ascendente comum, de diálogo e cooperação.

Multiplicaram-se os laços e compromissos, ainda que muitos deles se tenham afogado no largo oceano do lirismo.

Basta lembrar que entre essa data e o ano de 1953, em que foi celebrado o «Tratado de Amizade e Consulta», foram dezoito os Tratados, Acertos, Protocolos, Convenções, Notas assinadas entre os dois países²⁰, contemplando matérias tão diversas como troca de malas diplomáticas, acordo ortográfico, relações comerciais, cooperação científica, supressão de vistos, etc.

20 Embaixada do Brasil em Lisboa, *Tratados e Actas Internacionais Brasil-Portugal*, Lisboa, 1962.

Do mesmo modo, os contactos entre intelectuais de ambos os lados multiplicaram os lusófilos e os brasilianistas, para empregar o termo preferido de José Osório de Oliveira.

Fran Pacheco, que também desempenhou papel importante neste relacionamento, publicou no *Diário de Lisboa*, em 1923, uma lista que compreende, apesar de algumas omissões de vulto, os nomes de cinquenta e quatro personalidades promotoras do luso-brasileirismo.

De 1923 para cá, muitos outros se foram acrescentando, merecendo especial menção os nomes de José Osório de Oliveira, Santos Simões, Sousa Pinto, Hélio Simões, Vitorino Nemésio, Gilberto Freire...

Como grande divulgador da Literatura Brasileira em Portugal, desde o final dos anos 20, José Osório de Oliveira populariza entre nós os nomes brasileiros mais relevantes, e em 1939 publica a *História da Literatura Brasileira*²¹, a primeira história portuguesa da literatura irmã.

Também passaram a estar disponíveis revistas, tais como *A Águia*, *Orpheu*, *Ilustração Brasileira*, *Brasil-Portugal*, *Atlântida*, *Atlântico*, *Terra de Sol*, *Ocidente*, *Vértice* e jornais com informação da actualidade cultural do Brasil como *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Diário de Lisboa*, etc.

Um outro salto qualitativo verificou-se quando as Universidades portuguesas, depois da iniciativa pioneira de Lisboa, começaram a ensinar, sistematicamente, a Literatura brasileira, e as brasileiras davam aos estudos portugueses um estatuto mais exigente que o das escolas secundárias e das páginas literárias de jornais e revistas.

E também quando, a partir da iniciativa de Lewis Hanke, da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, se iniciaram em 1950, os *Colóquios Internacionais de Estudos Luso-Brasileiros* que se continuariam nos nossos tempos, sobretudo nas principais universidades portuguesas e brasileiras com as suas publicações de *Actas e Anais*.

21 José Osório de Oliveira, *História Breve da Literatura Brasileira*, Lisboa, Inquérito, 1939.

Estava assim firmemente estabelecido o intercâmbio cultural luso-brasileiro, o relacionamento Portugal-Brasil, que iria estender-se até aos anos 70 do século xx em dinâmica bilateral, e que, a partir das independências das antigas colónias portuguesas de África, se iria alargar a um quadro multilateral, actualmente formado por oito nações independentes e várias regiões historicamente ligadas a um passado português.

Sugestões para um diálogo frutuoso e continuado

Observando esta longa caminhada e as dinâmicas que a condicionaram, algumas ilações/recomendações parecem impor-se como normas para a actual fase incipiente da Lusofonia que, longe de anular ou diminuir os progressos alcançados, mais os impulsionam:

Respeito pela integral independência do outro país

Durante demasiado tempo o Brasil foi visto, nas suas diversas vertentes, como a continuação da pátria lusa ou, como dizia satiricamente Fidelino de Figueiredo “a outra banda de Portugal”, perspectiva esta que conseguiria juntar os melhores argumentos para as hostilidades da lusofobia.

Em 1920, por exemplo, Ricardo Severo preconizava se incentivassem os emigrantes portugueses do Brasil a trabalharem no sentido de criarem um pan-lusitanismo: “essa pátria ideal é o prolongamento de outra que tendo sido luso-romana, luso-goda ou luso-muçulmana, conseguiu permanecer sempre lusa, não obstante as fusões e adaptações entre os povos os mais diversos e contrários”.²²

Tal posicionamento, porém, é anti-histórico, e de uma lamentável e desastrada mentalidade política e cultural, para além de perverter o sentido dos fortes laços de parentesco entre Portugal e o Brasil, desrespei-

22 Apud Nuno Simões, *Actualidade e Permanência do Luso-Brasilismos*, Lisboa, 1960, p. 40.

tando tanto as diferenças como as semelhanças existentes entre as duas nações, pois nem sequer se aproxima do que entendemos por Lusofonia.

Lucidamente o brasileiro Renato de Almeida escreveu em 1925, exorcizando esse equívoco: “Outro preconceito que não deve subsistir é o que nos quer fazer um desdobramento da América, do povo português. Nem dele nem dos outros que nos geraram (...) A nossa condição de americanos nos liberta das formas europeias e o nosso destino não é prosseguir a obra portuguesa, mas fazer coisa própria e livre, naturalmente com a marca das influências e heranças recebidas, mas sem suspeição e sem domínio. Nem fusão política nem unidade literária com Portugal. Respeitemos com veneração as glórias portuguesas, mas não acreditemos que sejam forças capazes de orientar o Brasil, cuja finalidade se traça em outros termos e para outros destinos”.²³

Comentando estas declarações, Fidelino Figueiredo anota: “subscreveria todo este pensar, feitas algumas restrições aos seus assertos. O Brasil é inegavelmente um desdobramento de Portugal, como as repúblicas de língua castelhana o são de Espanha, mas um desdobramento com crescente diferenciação que nem o mais vivo tradicionalismo, nem o influxo das correntes migratórias poderão travar ou equilibrar sequer”.²⁴

Com efeito, as duas opiniões se completam, sendo perfeitamente compreensíveis as posições políticas e económicas que o Brasil vai tomando, ao alinhar cada vez mais com os estados americanos, discordando algumas vezes da política portuguesa. Do mesmo modo que Portugal se integra nas orientações da União Europeia, o Brasil o faz no Mercosul.

Com idêntica legitimidade, embora utilizando a língua portuguesa, também à sua maneira, a Literatura Brasileira trilha os seus próprios caminhos.

23 Renato de Almeida, *O Jornal*, Recife, 20 de Julho de 1934.

24 Fidelino de Figueiredo, *ibidem*, pp. 162-163.

Contudo, o Brasil, ainda que integrando e inspirando-se também em outras culturas diferentes da lusíada, sobretudo desde 1808, não pode esquecer as raízes e laços que o ligam a Portugal que o formou quase em exclusividade durante trezentos anos, perspectiva esta que, como advertiu Sílvia Romero, nunca poderá ser ignorada porque tem que ver com o mais profundo da identidade brasileira.

Foi por isso que o notável pensador da cultura brasileira alertou contra os excessos dos colonos alemães do Sul e dos italianos em S. Paulo. Tendências desviantes que se renovam nos nossos dias através da pressão que outras culturas, nomeadamente a espanhola, a italiana e a holandesa fazem no sentido de minimizarem a matriz portuguesa querendo substituir-se a ela, como se pode observar em certo tipo de escolaridade, em alguns meios intelectuais, e na divulgação cultural popular que se faz pelas telenovelas.

Maior prudência nas apreciações culturais generalizantes

Porque a língua é a mesma e a cordialidade facilita o verbo fácil e a opinião “definitiva”, acontece não poucas vezes que qualquer português ou brasileiro que vá ao outro país, mesmo intelectuais que deviam ser mais comedidos, se sentem à vontade para emitir juízos de valor sobre a língua e cultura, economia etc., que, confrontados com a realidade ou a opinião dos verdadeiros conhecedores, se tornam caricatos pela superficialidade sabichona.

Frases disparatadas como “a língua que nos separa”, de efeito tão fácil como enganador, desconhecem que uma coisa é a inteligibilidade e compreensão, e outra a forma de uso, ignorando também que as diferenças de uso da língua dentro do próprio Brasil são grandes entre o Norte, o Centro e o Sul, maiores do que aquilo a que se poderia chamar a norma da sua média linguística ou de padrão, e a média da norma padrão portuguesa. Admitir que essas diferenças identificam duas línguas, seria o mesmo que admitir que no Brasil há várias línguas derivadas do Português, o que é um absurdo linguístico.

Quando ao conhecimento/desconhecimento de escritores e presença do livro no outro lado como indicadores de falta de conhecimento ou interesse e intercâmbio, também a arbitrariedade de opinião é notável. Para além de se desconhecer que essa falta de conhecimento, sobretudo dos clássicos, ocorre dentro do próprio país a propósito dos seus escritores e da difusão do livro, o que deveria levar à conclusão de que tais lacunas, que tanto ocorrem na área internacional como nacional, têm outros significados e causas, entre elas a insistência ou ausência de divulgação na comunicação social e os interesses financeiros das editoras.

Por isso são frequentemente contraditórias opiniões emitidas no mesmo país e no mesmo espaço de tempo.

Por exemplo, Álvaro Pinto queixava-se em 1935 de que “os editores são o mais completo elemento de incapacidade neste assunto do intercâmbio luso-brasileiro (...) no Brasil, dois dos mais poderosos editores, um do Rio, outro de São Paulo, nem cuidam de vender livros em Portugal, tão pouco lhes interessa o nosso mercado”²⁵.

Do mesmo se lamentava Casais Monteiro, no ano seguinte, afirmando “Ora, nenhuma revista, nenhum jornal, nenhuma casa editora há em Portugal que dedique à expansão de cultura brasileira uma actividade regular e coerente. Quando um artigo desperta em qualquer leitor interesse por determinado livro brasileiro, há noventa e nove possibilidades contra uma de que esse livro se não encontre em nenhuma livraria portuguesa”²⁶.

Acontece que, precisamente nesses anos, em que a indústria e o comércio do livro se renovaram no Brasil, de tal modo que, conforme testemunhou César de Frias entrevistado pelo *Diário de Lisboa* em 1935, inundaram o Brasil com muitas e excelentes edições substituindo as por-

tuguesas, e chegando ao ponto de “se assistir hoje à invasão do nosso [mercado] pelos livros editados lá”²⁷.

Invasão brasileira essa de substituição no próprio mercado português que levou Julião Quintinha a escrever no jornal literário *O Diabo*, em 1927: “é curioso notar que, enquanto rareiam os bons livros de autores portugueses e as traduções portuguesas de bons autores estrangeiros, o mercado português está totalmente repleto de edições brasileiras, não só de modernos e antigos autores brasileiros, mas de bons e maus autores estrangeiros editados no Brasil”. E não só tais edições abundam em Portugal mas também, acrescenta Julião Quintinha: “Portugal e suas colónias são, neste momento, um dos melhores mercados livrescos do Brasil (...). Hoje, em qualquer pequena livraria das nossas províncias, ilhas e colónias não faltam pilhas de edições brasileiras em suas capas vistosas, fazendo esmagadora concorrência ao livro português”²⁸.

Contudo, a difusão do livro não andava de par com o conhecimento crítico das literaturas, escritores e suas obras num e noutro lado do Atlântico, pois em 1940 José Osório de Oliveira se queixava, decepcionado, ao fim de vinte anos gastos na tarefa de intercâmbio literário, ao escrever o artigo de despedida «Adeus à Literatura Brasileira», assim comentado na publicação *Na Minha Qualidade de Luso-Brasileiro*²⁹: “Há anos pretendendo despedir-me da ingrata missão de escrever sobre a literatura de um país cujos escritores nem sequer mandavam os seus livros ao único crítico que tinham, então, em Portugal”. Pelo que, sem verdadeiramente desistir, passou a publicar antologias desses escritores, e uma colaboração regular na revista *Atlântico*. Desabafo este que alarga ao des-

25 Entrevista ao *Diário de Lisboa*, em 7 de Janeiro de 1935.

26 Adolfo Casais Monteiro, *O Diabo*, Lisboa, 26 de Novembro de 1936.

27 *Diário de Lisboa*, 19 de Abril de 1935.

28 *O Diabo*, Lisboa, 31 de Janeiro de 1937.

29 *Diário de Lisboa*, Lisboa, 16 de Junho de 1940.

conhecimento brasileiro da literatura portuguesa: “de uma maneira geral, o vosso conhecimento da literatura portuguesa é mais do que incompleto, insuficientíssimo”³⁰.

Estes e outros encontros/desencontros de opiniões que nem nos nossos dias cessaram, e que não foram eliminados pela publicação das várias revistas luso-brasileiras e secções literárias dos jornais já citados, só encontram resposta sistemática no estreito círculo de especialização e alta divulgação protagonizada pelas Universidades, Institutos, Editoras e outras entidades.

Daí que a avaliação das relações culturais e literárias luso-brasileiras se devam fazer não pelas flutuações da opinião pública dependente das leis do mercado e da liberdade dos média, mas pela extensão e profundidade de historiadores literários, críticos, professores e leitores.

Há que equacionar as relações luso-brasileiras no quadro da Lusofonia

Desde 1975, com as independências das antigas colónias portuguesas de África, e sem prejuízo do relacionamento bilateral luso-brasileiro, tal intercâmbio deve equacionar-se, moderadamente, no quadro multilateral da Lusofonia. Alargamento este que, nos nossos tempos da globalização, maior significado e premência assume.

Com efeito, a visão antecipadora dos percursos Silvio Romero, Graça Aranha e, depois, Pessoa, inspirada na doutrina do pan-americanismo do Presidente Wilson, dos Estados Unidos da América, já previa que as nações que usam uma mesma língua, como materna ou oficial, se deveriam unir em blocos político-culturais para se defenderem dos imperialismos americano e europeus saídos da Conferência de Berlim e das suas teorias de “sobre-partilha”.

30 José Osório de Oliveira, *Na Minha Qualidade de Luso-Brasileiro*, Lisboa, 1948.

É oportuno aqui lembrar que já nessas propostas dos precursores, a língua era entendida como cimento aglutinador desses blocos.

Assim o preconizava Silvio Romero, acrescentando à importância da intensificação da emigração portuguesa, a da cultura lusíada que ela veiculava, e que fazia também parte das raízes do Brasil. E às palavras já citadas sobre a importância do Português no Brasil fazia uma ligação estreita entre o uso da língua e a formação de blocos linguísticos, à semelhança dos que preconizava Cecil Rhodes na Rodésia para a língua inglesa e os alemães para a sua língua, pois consideravam a pátria alemã “todo e qualquer sítio onde é falada a língua alemã (...). E que outra coisa são essas aspirações de pan-germanismo, do pan-eslavismo, esse sonho do pan-americanismo? (...). Isto não é uma utopia nem é um sonho a aliança Brasil e Portugal, como não será um delírio ver no futuro o Império Português de África unido ao Império Português da América, estimulado pelo espírito da pequena terra da Europa que foi berço de ambos”.

E para unir Portugal e o Brasil “bastaria o facto extraordinário, único, inapreciável, transcendente da língua para marcar ao português o lugar que ele ocupa na nossa vida”³¹.

Em 1910, respondendo à proposta da Sociedade de Geografia e do seu Presidente, assim reage, como outros, o brasileiro Alberto de Carvalho: “A proposta do eminente Dr. Consiglieri Pedroso, da Sociedade de Geografia (...) ideia de uma espécie de federação americano-europeia intelectual e económica tem precedentes” em Castela e outros em Espanha que também propuseram uniões semelhantes com os países latino-americanos seus anteriores colonizadores para resistir ao imperialismo norte-americano³².

31 Silvio Romero, *ibidem*, pp. 12, 32.

32 Alberto de Carvalho, *Algumas Palavras e Duas Propostas*, Lisboa, Tipografia Comércio, 1910, p. 8.

E também Graça Aranha, apesar das suas flutuações de opinião, não deixava de entender a citada união política como a formação de um bloco linguístico, de natureza social e política: “A união política de Portugal e o Brasil, consequência da unidade moral das duas nações seria a grande expressão internacional da raça portuguesa (...) sendo português, o Brasil não deixará de ser uma nação americana (...) unido a Portugal o Brasil se tornaria uma nação europeia, realizando a fusão do Oriente e do Ocidente sobre um só espírito nacional, que seria português, como para outras regiões é inglês ou francês”³³.

É na continuidade destes precursores, e das múltiplas tomadas de posição de instituições como a Sociedade de Geografia e a Academia das Ciências de Lisboa, em favor da constituição de uma Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa que surge Fernando Pessoa, proclamando no *Livro do Desassossego* a ‘Pátria da Língua’ adentro da teoria dos blocos a que ele prefere chamar ‘Impérios’³⁴ na continuidade dos impérios da Antiguidade e agora incarnados nas três formas de “domínio”, “expansão” e “cultura”, representados, respectivamente, pela Alemanha, pela Rússia, Espanha e Áustria, reservando para Portugal um Quinto Império da Cultura.

E nesse Quinto Império a língua portuguesa, real e não utópica, representa o fundamento dessa nova realidade.³⁵

Fernando Pessoa que, aliás, já fora buscar a Vieira a teoria dos Impérios que este recebeu da *Bíblia*, integra-se, um pouco mais tarde, na teorização que se fazia dos blocos político-linguísticos, dando-lhe uma característica nova, a da aliança de uma realidade político-social concreta com

um sonho utópico que apela permanentemente para mais alguma coisa que vai para lá do quotidiano.

Que entendemos pois, por Lusofonia? Muito concretamente, o conjunto dos oito países e de algumas regiões em que a língua portuguesa é usada como materna ou oficial e que por opção livre querem colaborar entre si e formarem um grupo para as iniciativas de qualquer tipo em que estiverem de acordo.

Não cabe aqui responder a objecções, tarefa já ensaiada em outro lugar³⁶, antes apresentar a sua amplitude e natureza.

Entendemo-la como formada por três círculos concêntricos, a partir do uso da língua comum e/ou de uma cultura partilhada entre Portugal e antigos territórios estreitamente relacionados connosco.

Ao primeiro círculo pertencem os oito países e esses territórios que embora estejam integrados em outros países soberanos, connosco se relacionaram ao longo de séculos.

Neste círculo se processa, especialmente, um relacionamento tanto de carácter cultural como político, sempre que possível, solidário.

No segundo círculo estão compreendidos todos os patrimónios contidos no círculo anterior: as suas línguas regionais, a sua arte, tudo o que cada um considera riqueza própria e que de algum modo também pertence aos outros e a todos cabe preservar e incentivar.

Ao terceiro círculo, o mais amplo de todos, pertencem todas as instituições e pessoas que em qualquer país ou cultura se relacionam e estimam a Lusofonia, em particular os departamentos, instituições e pessoas que se interessam pelos países lusófonos. Eles são como que nossos parentes, e com eles e suas culturas queremos estabelecer a reciprocidade e o intercâmbio possíveis.

33 Graça Aranha, *A Estética da Vida*, Rio, Garnier, 1921, pp. 142-143.

34 Fernando Cristóvão, “Fernando Pessoa e a Lusofonia a haver”, in *Letras*, edição especial, Santa Maria – R.G.S., Universidade de Santa Maria, 1995, p. 85.

35 Fernando Pessoa, in *Joel Serrão, Sobre Portugal*, pp. 217-227.

36 Fernando Cristóvão, «Lusofonia», in *Dicionário Temático da Lusofonia*, Lisboa, Texto Editores, 2005.

Não é, pois, a Lusofonia uma forma de neocolonialismo cultural, é uma pátria comum onde as diferenças se completam numa unidade de iniciativas em face da pressão cada vez maior da globalização, impedindo assim os efeitos descaracterizadores desta, preservando e valorizando o que cada país sozinho não podia realizar, sobretudo em fóruns internacionais.

Já está politicamente organizada a Lusofonia na CPLP, mas esperamos que o mais rapidamente possível o já criado mas ainda não realizado Instituto Internacional de Língua Portuguesa intensifique novas dinâmicas da Lusofonia.

Nesta perspectiva, não podem as relações luso-brasileiras serem hoje desenvolvidas sem se ter em conta o quadro da Lusofonia e da interação multilateral que é preciso pôr em prática. Nem elas se devem preocupar demasiado com certo espírito negativista.

Fazemos nossas, em relação à Lusofonia, as palavras que Jorge de Sena referiu directamente ao relacionamento luso-brasileiro num texto intitulado “Possibilidades universais do Mundo Luso-Brasileiro” e que não é outra coisa senão a tradução moderna do Quinto Império cultural de Fernando Pessoa: “Ao contrário das aparências, se há unidade cultural e linguística, ou até político-económica que menos riscos corra em relação ao futuro, nessa subversão das estruturas, e que menos possa identificar-se com tais favores do capitalismo euro-americano, é precisamente o luso-brasileiro, cujas posições geográficas, étnicas e culturais, no tão diverso e tumultuário concerto dos povos lhe permitem estar presente em toda a parte, e receber em si, como suas, as mais diversas culturas”³⁷.

37 Jorge de Sena, *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Ed. 70, 1988, p. 195.

Correspondência, um elo entre Brasil e Portugal

Eliane Vasconcellos

Fundação Casa de Rui Barbosa - Rio de Janeiro
CESJF¹

Conheci Carlos Drummond de Andrade nas reuniões em casa de Plínio Doyle, aos sábados à tarde (Sabadoyle). Ele era um dos primeiros a chegar, sempre por volta das três da tarde. Batia papo com os amigos e não raro se dirigia para o quarto dos fundos, onde se encontravam as fabulosas coleções de revistas. Nas estantes, podíamos observar o diálogo amistoso do *Fon-Fon* com a *Careta*, do *Malho* com a *Revista Acadêmica*, do *Para Todos* com a *Rua do Ouvidor* e de muitas outras. Esse material sempre fascinou o poeta, e muitas vezes o vi folhear essas preciosidades. Seu olhar astuto e observador não se limitava, simplesmente, a manuseá-las: muitas dessas revistas têm índice elaborado por Drummond, que podem hoje ser consultados na Biblioteca Plínio Doyle, da Fundação Casa de Rui Barbosa. A par de seu tempo poético, ele conseguia tempo para dedicar-se à pesquisa em fontes primárias. Por que isto? Drummond sempre teve uma grande preocupação em preservar a nossa memória literária, como podemos observar em algumas de suas crônicas, agindo ao contrário do rei Nabassar, da Babilônia, que segundo, Albert Cim, foi o pai dos destruidores dos arquivos, por ter ordenado que fossem destruídas as crônicas de todos os seus antepassados, para que o seu reino datasse o início da história do mundo. Carlos Drummond de Andrade certa época é procurado

1 Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.

por Dona Lili Brant, que lhe apresenta um precioso álbum e pede-lhe um autógrafo. Este gesto acendeu em Drummond a luz de uma velha fantasia: “Era o Museu de Literatura, em tamanho de álbum de autógrafos. [...] Vi o museu, representado simbolicamente nas folhas que há 59 anos falavam de amor e política”. O grande poeta deixa de lado sua preocupação com o cotidiano e coloca o velho sonho no papel:

Velha fantasia deste colunista (e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irreabilidade) é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república... de literatura não temos [...]. Mas falta o órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papéis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores. É incalculável o que se perdeu, o que se perde por falta de tal órgão. Será que a ficção, a poesia e o ensaio de nossos escritores não merecem possuí-lo? [...] O museu de letras, que recolhesse espécimes mais significativos, prestaria um bom serviço.²

O sonho torna-se realidade. Em 28 de dezembro de 1972, a Fundação Casa de Rui Barbosa instala em sua sede, o velho casarão da Rua São Clemente, o Arquivo-Museu de Literatura (atual AMLB), inaugurado com a Exposição Camoniana, comemorativa do quarto centenário de *Os Lusíadas* e com uma amostra de aproximadamente cem documentos do Arquivo recém-criado.

Drummond satisfeito com a realização de sua fantasia escreve:

Poucas pessoas souberam (ou perceberam) que alguma coisa de novo aconteceu numa velha mansão da Rua São Clemente, ao findar o ano, em honra e benefício das letras. Sem alarde, inaugurou-se na Casa de Rui Barbosa o arquivo-museu de literatura, possível semente de outros.

2 «Museu: Fantasia?». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1972.

Termina a crônica fazendo um pedido:

Colecionador ou não colecionador, que tenha em casa um retrato, uma carta, um poema, um documento de escritor brasileiro digno de nome de escritor, e pode com ele *enulentar* (sic) o arquivo-museu menino, dirigido pelo espírito público de Plínio Doyle na Casa de Rui Barbosa: faça um *beau geste*, mande isso para São Clemente, 134, e terá oferecido a si mesmo o prêmio de uma satisfação generosa.³

Plínio Doyle fez um apelo aos escritores: “Para evitar que se perca ou se disperse a preciosa documentação da nossa história literária, mandem para a Casa de Rui Barbosa todo tipo de material que sirva à nossa finalidade específica”. O apelo foi rapidamente atendido e com apenas 15 dias de existência o Arquivo já tinha recebido mais de 500 peças. E a 4 de junho de 1974, a Casa de Rui Barbosa inaugurava a exposição *Memória Literária*, comemorativa do recebimento da milésima peça, que foi doada por Plínio Doyle: o poema inédito de Machado de Assis, “Os Pássaros”, escrito em 1868.

A imprensa saudou o evento. Drummond publicou a crônica “Rui Acolhe Escritores”.⁴

O nome do AMLB firmou-se no mundo literário e muitos escritores doaram seus arquivos. Drummond não podia deixar de fazê-lo, e começa de forma tímida. Inicialmente, doou uma coleção muito especial de recortes de jornais, tratava-se de várias pastas de iconografia. O poeta-pesquisador recolheu nos diversos periódicos do país retratos de nomes ligados às letras nacionais, recortou-os e colou-os em folha de papel ofício, indexando por ordem alfabética os retratados. Um verdadeiro álbum literá-

3 «Em São Clemente, 134». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1973.

4 O original manuscrito desta crônica pode ser encontrado na série Produção Intelectual do Titular do Arquivo Museu da Literatura Brasileira.

rio. Seus papéis iam chegando em pequenos blocos. Em 7 de Maio de 1984, escreve bilhete a Plínio Doyle doando a maior parte do seu acervo.

Como nos demais arquivos pessoais, este também não foge à regra: trata-se de documentos acumulados durante a trajetória profissional e da vida do poeta, servindo assim de fonte preciosa para as pesquisas no âmbito literário, montagem de exposições e outras atividades que tenham como objetivo principal o resgate de fontes primárias.

É raro um arquivo pessoal chegar às nossas mãos com algum arranjo prévio, determinado pelo próprio titular. Entretanto, foi o que ocorreu.

Drummond sabia que essa documentação particular em momento algum perde suas características: as cartas não deixaram de ser cartas, fixam um momento, transformando-se em documento, muitas vezes fonte substancial de pesquisa, assim como todos os demais documentos de um arquivo. Com toda a certeza, Drummond partilhava da idéia de Mário de Andrade, que, em artigo publicado em 1944, ressaltou: “Tudo será posto a lume um dia, por alguém que se disponha a realmente fazer a História. E imediato, tanto correspondência como jornais e demais documentos não ‘opinarão’ como nós, mas provarão a verdade.”⁵

O arquivo Carlos Drummond de Andrade foi arranjado em 9 séries, assim distribuídas: Correspondência pessoal, de familiares e de terceiros, Produção intelectual do titular e de terceiros, Documentos pessoais, Diversos, Documentos complementares e suplementares.

O arquivo cobre um período que vai de 1910 a 2002 e contém aproximadamente 14.564 documentos.

Correspondência: Abrange a correspondência pessoal do escritor, além da de terceiros e de familiares.

Faz parte dela o conjunto de cartas, cartões, telegramas e ofícios. Nela nos deparamos com um problema: a impossibilidade de identificação de todas as assinaturas, sendo uma parte das dúvidas dirimida graças a outros documentos encontrados no próprio fundo ou em arquivos de terceiros. Mesmo assim, algumas assinaturas continuaram sem identificação.

Na série **Correspondência Pessoal**, há 1811 signatários, entre nomes consagrados da literatura brasileira e da nossa intelectualidade, poetas da nova geração, escritores estrangeiros, artistas, políticos, amigos etc.

No que diz respeito à relação de Carlos Drummond de Andrade com Portugal gostaríamos de salientar sua correspondências com intelectuais, editoras e bibliotecas deste país.

Egito Gonçalves escreveu 6 cartas todas endereçadas do Porto entre 5 jan. 1951 e 13 nov. 1960. No que diz respeito às relações Brasil—Portugal chamou-nos a atenção sua primeira missiva, na qual o signatário fala:

Uma boa revista [*A Serpente*], não pode publicar senão inéditos. Mas não sei se no Brasil é assim. Verifico que os autores brasileiros têm idéias diferentes das nossas. Vejo, por exemplo, no *Jornal de Letras*, algumas pequenas biografias de escritores, onde se dizem as profissões, o bairro onde mora, os hábitos prediletos e até os amigos preferidos. Entre nós, isso não é possível. Ora acontece que, alguns autores brasileiros me enviaram poemas que não eram inéditos. O caso do meu prezado camarada, é um deles. Digo isto para lhe explicar o motivo porque não lhe posso publicar o seu poema – aliás muito belo – AMAR. É que esse poema já foi publicado em Portugal, na página de Letras do jornal *Diário Popular*, há cerca de três meses. Publicar-lhe-ei pois os dois restantes que nunca vi publicados. No entanto, se o meu caro amigo, desejar enviar-me um outro para substituição de AMAR, eu ficaria grato.

5 Mário de Andrade, «Fazer a História», in *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 ago. 1944.

Eugênio de Andrade escreveu, em maio de 1952:

Foi com grande prazer para mim saber que a minha poesia o interessou a si — um dos poetas realmente grandes entre os grandes. Desde há muito que a sua poesia me toca no mais fundo da alma, me dóe (sic) como você diz num de seus primeiros livros, [...]

Depois disto sinto-me um pouco mais à vontade para lhe dizer que a sua “poesia de circunstância” (Não há outra, Amigo, você bem o sabe!) é das maiores poesias do nosso tempo, e está no mesmo plano da de Neruda, Hernandez, Lorca e Aleixandre, Pessoa e poucos mais .

Pela correspondência trocada com Jacinto do Prado Coelho podemos traçar o desenvolvimento da revista *Colóquio*, em carta de 29 de Dezembro de 1970, o escritor aponta as novas diretrizes da revista informando a CDA que a partir daquele momento teremos agora a *Colóquio/Letras*.

Aspiramos a que o *Colóquio/Letras*, nesta segunda fase — que, sem o esplendor gráfico de até agora, terá a rigorosa sobriedade condizente com um contexto que a si próprio se imponha —, seja a revista literária que, na verdade, não existe em língua portuguesa. Que nas suas páginas compareçam, a par de um ou outro colaborador estrangeiro, os melhores autores portugueses e brasileiros vivos, no fraterno encontro que a Língua comum justifica e até exige, é intento que, com o apoio da Fundação Gulbenkian, se nos afigura exequível mas para isso será indispensável a adesão de todos os que — no simultâneo esforço de incessante realização ou superação individual pressuposta no acto de criação literária — valorizam e engrandecem a cultura luso-brasileira, com as naturais diversificações nela contida e que só a enriquecem.

Na correspondência com Jorge de Sena encontramos duas cópias de cartas remetidas por CDA. Na carta de 29 de maio de 1972 Drummond

agradece ao amigo a indicação para o Prêmio Internacional de Literatura de Books Abroad.

Ainda não estou de todo feito do susto — surpresa que me causou sua carta recebida há três dias. Como podia eu imaginar que de repente me veria indicado para o Prêmio Internacional de Literatura de Books Abroad. E que a iniciativa partisse de você, poeta, crítico e homem que já me tem dado provas de generosa simpatia mas de quem as distâncias e circunstâncias não me tem permitido aproximar-me se não rápida e episodicamente. De qualquer modo, mesmo ainda aturdido pelo imprevisto e natureza da comunicação, sinto-me no exercício de um estado de felicidade muito especial: não propriamente o de alguém ante a perspectiva de conquistar um prêmio literário dos mais significativos (bem sei que a perspectiva é incerta), mas o de quem já recebeu esta espécie de prêmio moral contido no gesto que você teve espontaneamente, com impulsiva bravura de mosqueteiro das letras. Por isso, e antes de prosseguir, vou dizendo: muito obrigado, Jorge de Sena. Para mim, o que você fez vale mais do que a futura decisão do júri, mesmo se favorável.

Luís Francisco Rebelo anota em carta de 15 de janeiro de 1946 que ao escrever seu trabalho sobre Drummond muito ficou por dizer:

verifico que me escapou, então, toda a extraordinária força humorística contida em *Brejo das Almas*, há um tempo burlesca e trágica. É consequência direta deste fato — o caráter de pura atualidade desse livro. Mas isto vem, talvez, de que a obra dos grandes poetas — e eu tenho como um dos três ou quatro maiores poetas do Brasil.

Joaquim Montezuma de Carvalho em 25 de setembro de 1952 escreve: Não sei como agradecer tão gentil oferta de *Viola de Bolso*. Já o li duas vezes e há dois poemas que sei de cor. São: “Obrigado” e “Divina Pastora”. O que aqui exprimo é só uma impressão e não um juízo de crítico. Mas a

nota mais comum, existente em *Viola de Bolso*, julgo ser a ironia. Está bem expressa no poema «Obrigado» (e dentro deste nos versos “Aos que vomitam meus poemas/nos mais simples vendo problemas”). No poema “A maneira de Geir Campos”, “Porque meditativos? Porque é uso assim denominá-los” —provoca no leitor uma inesperada gargalhada!

Mas deparemos com a sinceridade fortemente desnudada de “Inventário” e um arrepio nos atravessa; e logo a segue com «Divina pastora» e temos aqui a poesia mais extraordinária desse livro. Momentos tem que me recordo do Ant3nio Nobre. E outros, do Eug3nio de Castro. Mas vem das veias dum Carlos Drummond de Andrade e n3o h3 semelhança poss3vel. 3 a poesia mais pura, mais “d3d3va” de todo o volume. E que maneira impressionista de dizer!

...por3m as cruces,
no topo do cemitério,
que antiga fazem a rua
onde , talvez, o adult3rio
certamente se insinua...

Para Arnaldo Saraiva, quando da publica33o de «Uma pedra no meio do caminho». Biografia de um poema Drummond escreve:

Voc3 j3 deve ter recebido o exemplar da *Pedra* que lhe dediquei, e, possivelmente, outros mais, remetidos pelo editor, e a que faz jus o co-autor do trabalho. Por sinal que o livrinho vem interessando bastante ao p3blico: os coment3rios de jornal (espont3neos, n3o publicidade dirigida) s3o todos simp3ticos, e realçam, com o valor documental da obra, o m3rito do estudo cr3tico assinado por voc3. Vai junto o artigo, aparecido hoje, do Trist3o de Ata3de, que se lhe estropiou o nome, em compensa33o, se mostrou sens3vel 3 qualidade do ensaio. Entre outras manifesta33es, lembro-me da de Santos Morais, que em nota assinada no *Jornal do Com3rcio*, considerou “excelente” a apresenta33o — ju3zo que, verbalmente, foi ainda o de Rodrigo M. F. de Andrade.

Al3m desta rela33o expl3cita com intelectuais portugueses, o pesquisador interessado no estudo das rela33es luso-brasileiras encontrar3 informa33es sobre Portugal na correspond3ncia de escritores brasileiros que l3 estiveram a passeio, a trabalho, ou que passaram a residir em Portugal, como por exemplo, o embaixador Dario de Castro Alves e sua esposa Dinah Silveira de Queiroz. Entre os brasileiros que escreveram de Lisboa para CDA, destacamos: Oto Lara Resende, Jorge Amado, Ciro dos Anjos, Odilo Costa Filho, Thiers Martins Moreira, 3lvaro Lins e Mas-saud Mois3s.

As cartas, de um modo geral, ir3o revelar dados de ordem pessoal do destinat3rio e do correspondente, al3m de registros, fatos relacionados ao 3mbito liter3rio, muitas vezes caracterizado pelo agradecimento e oferta de livros, coment3rios r3pidos sobre o fazer po3tico de ambos, al3m do coment3rio de momentos hist3ricos e pol3ticos. S3o comuns os pedidos de col3bora33o para jornais e revistas e de autoriza33o para publica33o de poemas.

S3o raros os rascunhos de cartas de Drummond, tal fato pode ser explicado, pois para o missivista Drummond:

Nas cartas que escrevo costuma insinuar-se o rascunho da grande carta (grande? ou conter3 s3 duas linhas?), mas bem sei que n3o adianta rascunhar o que n3o pode ser previsto e menos ainda planejado. Ou a carta se faz espontaneamente na brancura da folha, t3o imperativo que s3o me resta assin3-la, ou todo o meu empenho liter3rio de reunir as express3es mais adequadas s3 resultará na caricatura de um documento que independe de estiliza33o e mesmo a repele. A correspond3ncia da vida inteira torna-se o esboço in3til de uma 3nica pe3a postal que n3o tenho aptid3o para compor, e n3o me 3 ditada, mas que exige ser escrita.⁶

6 «O projeto de carta», *Jornal do Brasil*, 27 de jan. de 1976.

Atualmente o interesse e a dedicação crescentes pela preservação de arquivos literários aumenta, pois trata-se de uma voz que se levanta em favor da salvaguarda do patrimônio da humanidade, do qual a palavra é um dos pilares fundamentais.

Termino aqui a minha fala convidando a todos para visitar a exposição de cartas trocadas entre intelectuais brasileiros e portugueses, que será inaugurada hoje, no Centro Cultural Calouste Gulbenkian, com o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro.

Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Rafael Bordalo Pinheiro dans le débat et la polémique naturaliste au Brésil

Jean-Yves Mérian

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Les critiques et historiens de la littérature brésilienne, lorsqu'ils abordent la question de la transition entre le romantisme, le réalisme et le naturalisme mettent souvent l'accent sur le différend qui opposa en 1878 Machado de Assis et Eça de Queirós lors de la sortie de *O Primo Basílio*. Ce fut la fameuse polémique du *Primo Basílio*.

À notre avis cet événement ne fut pas un affrontement entre deux personnalités aux tempéraments et aux destins très différents comme le laisse supposer Álvaro Lins dans son *História literária de Eça de Queirós*¹. Les questions d'esthétique et de morale n'étaient pas les seules en cause, même si plusieurs articles tournèrent autour de ces problèmes. Cet épisode polémique s'inscrit dans un contexte particulier; celui d'une crise qui affectait la société brésilienne en mutation (débat sur la nature du régime politique, sur les rapports entre l'Église et l'État, sur l'avenir de l'esclavage).

Les affrontements étaient vifs entre les intellectuels et les écrivains brésiliens, plus encore que dans la capitale portugaise. Dans les deux pays le rôle des intellectuels était posé. Au Portugal, précisément, après la *Questão*

¹ Álvaro Lins, *História literária de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, ed. José Olímpio, 1939.

Coimbrã en 1865-1866, l'agitation intellectuelle prit de l'ampleur à partir de 1871, avec l'organisation des conférences du *Casino de Lisboa*. Antero de Quental était certes la personnalité dont l'autorité s'imposait, mais trois jeunes écrivains et artistes au talent prometteur se firent connaître, par l'audace de leurs écrits pour deux d'entre eux : Eça de Queirós et Ramalho Ortigão, pour la force et l'impertinence de ses caricatures et portraits-charge pour le troisième, Rafael Bordalo Pinheiro.

La proximité des trois personnages de la génération de 70, leur amitié, ne se démentit jamais au cours de leur existence, malgré les distances que leurs occupations professionnelles mirent entre eux. Leur rapport avec le Brésil ne date pas de 1878, mais de 1871-1872. Dès le départ, il n'eut rien d'anodin ou d'anecdotique. Cela trancha aussi avec le type de rapports qui existaient entre écrivains portugais et brésiliens de l'époque romantique.

Le contexte n'était pas exactement le même à Lisbonne, à Rio de Janeiro ou à Recife, mais la question du futur de la monarchie, la lutte entre l'obscurantisme d'un clergé ultramontain aux ordres du pape Pie IX, le rôle délétère de la religion sur la famille et sur l'éducation, la question de l'émancipation des femmes (relative, car les références des réformateurs étaient les écrits de Proudhon et d'Auguste Comte, qui n'étaient pas très 'révolutionnaires'), toutes ces questions étaient communes.

Au Brésil, à ces thèmes communs s'ajoutaient les questions de société liées à l'esclavage, à la définition de la nation, au modèle de la société à construire. Malgré tout, les écrits des intellectuels portugais étaient pris en considération dans les débats qui avaient lieu dans les principales provinces maritimes du Brésil. En effet, grâce à la navigation à vapeur, les journaux, revues et livres de Lisbonne parvenaient trois semaines ou un mois après leur parution, à São Luís, Recife, Salvador et Rio de Janeiro.

Dans ces villes, les journaux et revues souvent fondés par des Portugais ou des Luso-Brésiliens, préféraient les romans feuilleton venus de

France : les œuvres de E. Sue, P. Féval, Boisgobey, Xavier de Montépin, Dumas, Richebourg, Balzac, étaient piratées, traduites et publiées, ce qui eut une influence considérable sur les goûts des lecteurs, encore en nombre limité dans les villes, comme dans les *casas grandes*.

Mais pour les débats d'idées, les articles des chroniqueurs portugais étaient largement repris et diffusés dans les quotidiens et les revues, voire réédités, en éditions pirates à Rio de Janeiro et à Recife. Pour les idées nouvelles, les auteurs portugais étaient des médiateurs essentiels, même si certains auteurs français étaient directement traduits dans quelques cas au Brésil : A. Comte, E. Renan, E. Littré. Ainsi, les *Farpas* de Ramalho Ortigão et Eça de Queirós furent diffusées dès 1872, de même que les chroniques de Oliveira Martins, Guerra Junqueiro et de la « féministe » Maria Amália Vaz de Carvalho (épouse du poète mulâtre brésilien Gonçalves Crespo).

J'ai choisi trois auteurs très proches, sans ignorer l'importance des autres, car leur sort fut lié tant au moment du grave conflit qui marqua la publication des *Farpas* à Recife en 1872, qu'au moment du débat qui précéda et suivit la publication de *O Primo Basílio*, à Rio de Janeiro en 1878. C'est, en effet, à Recife que l'impact des *Farpas*, en 1872 fut le plus fort, et les dessins de Bordalo Pinheiro les plus sujets à polémique. Recife était alors un port de commerce prospère, modernisé depuis 1840 (ponts, installations portuaires, édifices publics, théâtres...) grâce notamment à l'ingénieur français Louis Vauthier qui y avait séjourné de 1840 à 1846. La ville voisine de Goiana était aussi un centre commercial très vivant.

Les commerçants portugais ou d'origine portugaise avaient une position dominante qui suscitait envie et convoitise, la paix sociale était précaire, la moindre étincelle pouvait rallumer les incendies, les soulèvements des « nativistes » et « patriotes » contre les *marinheiros*, *Galegos*, « Portugais ». Mais Recife, alors, était également une ville où se retrou-

vait toute une génération d'étudiants et d'intellectuels ouverts aux idées nouvelles venues d'Europe, la fameuse *Escola do Recife* qui allait avoir une influence considérable sur la vie intellectuelle, culturelle et littéraire brésilienne du dernier quart du XIX^e siècle : Auguste Comte, Darwin, Spencer, Renan, Hegel, étaient lus et commentés.

C'est à Recife que se formèrent Tobias Barreto, Sílvio Romero, Joaquim Nabuco, Franklin Távora, Rui Barbosa, Araripe Júnior, Celso Magalhães, Inglês de Souza, Clóvis Bevilacqua, Artur Orlando, José Mariano, entre autres, qui rejoignirent Rio de Janeiro pour la plupart d'entre eux, après 1875. Autour de la Faculté de droit, dans les journaux comme *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Recife*, *A Província*, *Jornal do Comércio*, les revues *Movimento*, *O Seis de Março*, s'organisait la vie intellectuelle et littéraire. Les articles de chroniqueurs portugais, aussi bien littéraires que politiques étaient commentés, la querelle des anciens et des modernes à Lisbonne leur était familière.

Le 15 mai 1872, le journal républicain *O Seis de Março*, publia les premières *Farpas* relatives au voyage de Dom Pedro II en Europe. Sans le vouloir, Eça de Queirós et Ramalho Ortigão participèrent au débat brésilien et à la propagande antimonarchiste. Au cours de ce voyage, qui le mena dans divers pays européens, mais aussi en Égypte (visite du chantier du canal de Suez), D. Pedro II connut et fréquenta des hommes politiques, des intellectuels, écrivains et scientifiques de premier plan. Il fut reçu dans les institutions les plus prestigieuses. C'est à cette occasion qu'il rencontra Ernest Renan, H. Taine, Berthelot, Pasteur, Claude Bernard...

Cependant, au Portugal, tout fut tourné en dérision par Eça de Queirós et Ramalho Ortigão : son goût pour la culture scientifique, pour la philosophie, son intérêt pour les langues anciennes, ses préférences culinaires, sa façon de se vêtir, sa simplicité de bourgeois... Tout était motif de moqueries, parfois cruelles. Les caricatures et les commentaires satiriques de Bordalo Pinheiro *Apontamentos sobre a*

*picaresca viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*², complétaient ce tableau désobligeant, à la limite offensant, qui donnait l'image d'un Empereur totalement absent, à une époque de crise politique aiguë, au moment où se préparait la *Lei do Ventre Livre* et aussi la crise profonde entre l'Église et l'État, connue sous le nom de *Questão Religiosa ou Questão dos Bispos* (1872-1875).

Si l'on compare les caricatures réalisées cinq ans plus tard par Aluísio Azevedo à Rio de Janeiro dans *O Mequetrefe*, lors d'un nouveau voyage de D. Pedro II en Europe, aucun doute n'est permis sur l'influence de Bordalo Pinheiro, qui illustrait alors à Rio de Janeiro *O Mosquito* (1875-1877). Plusieurs éditions pirates furent réalisées, plus de 2000 exemplaires diffusés sans que les auteurs ne touchent un centime. D'ailleurs, ils se plaignirent auprès du Président de la province et même, sur un ton humoristique, auprès de l'Empereur lui-même. Mais les choses changèrent, la complicité se transforma en haine lorsque parut la *farpa* «O Brasileiro», considérée comme une insulte par les «nativistes» du Pernambouc, chez qui l'anti lusitanisme était à fleur de peau. Pour eux les Portugais, surtout les commerçants, étaient responsables de toutes les misères de la province, les boucs émissaires par excellence. Eça de Queirós avait manqué de prudence en publiant un texte ambigu, un portrait au vitriol du «Brésilien» : *Há longos anos o brasileiro é entre nós o tipo de caricatura mais francamente popular*³.

D'ailleurs, dans l'édition de *Uma Campanha Alegre*, en 1890, près de vingt ans plus tard, il fit une véritable autocritique en modifiant le texte initial :

2 Rafael Bordalo Pinheiro, *O caricaturista*, São Paulo, Pinacoteca, 1996, p. 86.

3 Eça de Queirós, «O Brasileiro», in *Farpas*, Lisboa, fev. 1872.

Há longos anos o Brasileiro (não o brasileiro brasílico, nascido no Brasil) mas o Português que emigrou para o Brasil e que voltou rico do Brasil, é entre nós o tipo de caricatura mais francamente popular⁴.

Il est vrai qu'entre temps, Eça de Queirós, Consul du Portugal, romancier reconnu, était devenu un citoyen très honorable et fréquentable. Il collaborait chaque semaine à la *Gazeta de Notícias*, depuis 1880 et ses romans connaissaient un grand succès au Brésil, même si souvent c'était le fait d'éditions pirates. Les droits d'auteurs ne firent l'objet d'un accord luso-brésilien qu'en 1889, à la veille de la chute de l'Empire.

Ramalho Ortigão excita plus encore les « *patriotas* » en publiant une *farpa* caricaturant les titres nobiliaires brésiliens, aux consonances tupi-guarani, très exotiques et jugées ridicules par les Portugais⁵. Aux *Farpas* répondirent les *Farpões* de José Soares Pinto Correia et les caricatures de Portugais dans la *América Ilustrada*, réponse aux dessins de Rafael Bordalo Pinheiro dans *A Lanterna*.

Tous les défauts attribués aux Portugais: grossièreté, avarice, ignorance, manque d'hygiène, vulgarité sont illustrés avec cruauté. Mais la querelle ne se limita pas aux libelles et aux *farpas*; à Goiana, deuxième ville de la Province, les « *patriotas* » s'en prirent aux commerçants portugais; ainsi des commerces furent-ils saccagés. Il y eut même mort d'hommes. Les autorités provinciales durent envoyer la troupe pour garantir la sécurité des biens et des personnes.

Ces malheurs, qui marquèrent durablement les relations entre Portugais et Brésiliens nativistes, firent passer au second plan les querelles

idéologiques concernant la question religieuse, l'éducation des femmes, les mœurs, en particulier l'adultère dans la société bourgeoise. N'oublions pas que D. Vital, l'un des principaux auteurs du conflit entre l'Église et l'État (entre 1872 et 1873), était évêque d'Olinda.

Dans *A Verdade*, organe des francs-maçons dirigé par le romancier réaliste Franklin Távora, on trouvait bien des arguments empruntés aux *farpas* des deux auteurs portugais, à un moment où Eça de Queirós préparait déjà la rédaction de la première version du *Crime do Padre Amaro*, qui parut dans la *Revista Ocidental*, en 1875.

Bientôt Eça de Queirós quitta le Portugal pour assumer les fonctions de Consul du Portugal à La Havane, mais Ramalho Ortigão poursuivit la rédaction des *farpas* qui furent diffusées au Brésil avec la même régularité qu'au Portugal. Cet épisode pernamboucain est le premier dans la longue histoire des rapports entre Eça de Queirós, Ramalho Ortigão et Bordalo Pinheiro avec le Brésil, il préfigure les débats qui eurent lieu, surtout à Rio de Janeiro de 1877 à 1880.

En dehors des irritations que provoquèrent certaines *farpas* jugées insultantes par des journalistes brésiliens, il est indéniable que celles-ci provoquèrent le débat dans la presse brésilienne, aussi bien sur les thèmes littéraires que sur les thèmes philosophiques et de société. Il n'y avait pas de véritable coupure entre l'activité de journaliste et celle de romancier. Pour les auteurs portugais et brésiliens, surtout pour les « réalistes » le roman était en quelque sorte le prolongement de la chronique. Les auteurs aussi bien à Lisbonne qu'à Rio de Janeiro avaient l'ambition d'œuvrer pour la réforme des mœurs et le progrès de la société.

Maria Amália Vaz de Carvalho d'écrire, à propos de *As Farpas*:

Tiveram estes livrinhos, às vezes cruéis, sempre cintilantes e de um entrain imprevisto, um salutar efeito nos costumes sociais e domésticos de nossa gente. Com eles entrou em muita casa a abundância de ar e de água e a luz que até ali era considerada supérflua. *As Farpas* contribuíram com Raspail

4 Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, vol.2, Lello ed., Porto, 1946, pp. 107-115.

5 Ramalho Ortigão, *Farpas*, Lisbonne, 1872, *apud.*, Paulo Cavalcanti, *Eça de Queirós agitador no Brasil*, coll. Brasiliana, vol. 311, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1966.

e Pasteur na obra de desinfecção aplicada aos ménages portugueses. A influência moral foi também enorme⁶.

Cette appréciation peut s'appliquer sans difficulté aux lecteurs de la presse brésilienne encore très influencée par les modes de vie de la société portugaise à Rio de Janeiro, comme dans les capitales des provinces du Nord et du Nord-est du pays. Cela explique par exemple la grande influence qu'eut Ramalho Ortigão quelques années plus tard (1880-1881) sur Aluísio Azevedo, dont les chroniques, publiées dans *O Pensador* à São Luis do Maranhão, la plus portugaise des capitales des provinces brésiliennes, rappelaient tant par les sujets que par le style, les *farpas*. D'ailleurs, Aluísio Azevedo n'était pas offensé par la comparaison, au contraire⁷.

Les ressentiments manifestés par certains « nativistes » brésiliens n'empêchent pas Bordalo Pinheiro de signer un contrat avec le propriétaire du journal satirique *O Mosquito*, le 7 avril 1875. Les cinquante livres sterling qu'il allait recevoir chaque mois lui permettraient de faire venir femme et enfant à Rio de Janeiro. Il anima cette revue jusqu'au 26 mai 1877. Après une expérience malheureuse à la tête de la revue *Psitt*, (3 numéros du 15 septembre au 10 novembre 1877) et des collaborations dans divers journaux, il créa le 6 avril 1878 *O Besouro*, mensuel qui eut neuf numéros.

Il noua de solides amitiés avec plusieurs de ses compatriotes au sein de la *República dos Janotas Alfacinhas das Laranjeiras*, mais aussi avec des intellectuels brésiliens comme José do Patrocínio, le futur *Tigre da Abolição*, directeur après 1880 de plusieurs journaux abolitionnistes, qui

6 Maria Amália Vaz de Carvalho, *As farpas*, apud, Viana Moog, *Eça de Queirós e o século XIX*, coll. Vera Cruz, vol. 107, Rio de Janeiro, ed. Civi. Brasi., 1966, p. 295.

7 Josué Montello, *Aluísio Azevedo e a polémica d'O Mulato*, Rio de Janeiro, ed. J. Olímpio, MEC, 1975.

dut au caricaturiste portugais de s'exercer, au *Besouro*, à devenir journaliste et polémiste de talent. Quelques jours après le décès de Bordalo Pinheiro en 1905, José do Patrocínio, évoqua le compagnon de jeunesse - lui même allait décéder quelques semaines plus tard - en ces termes :

Com a rapidez de um relâmpago, apoderava-se do meio onde estava, e, assenhoreando-se das fisionomias e dos caracteres podia desde logo transfigurá-los de memória, sem perder uma linha, um gesto, surpreendendo o que havia de caricato em cada individualidade, e o traço com que ele a caracterizava nunca mais se apagava⁸.

Les thèmes les plus divers sont traités avec beaucoup de gouaille dans des planches présentées en séries qui préfigurent les dessins animés qui se généraliseront quelques dizaines d'années plus tard. L'un des thèmes favoris de Bordalo Pinheiro est le combat anti-clérical, sa bête noire le chanoine José Gonçalves Ferreira, qui dirigeait le journal conservateur *O Apóstolo*.

Il est toujours représenté sous les traits d'un personnage joufflu, vêtu d'une soutane noire, des lunettes rondes sur une face de lune, bien dodu, affichant une truculence toute cléricale. Il symbolise à lui seul le clergé parasite qui profite de l'ignorance de la société, principalement des femmes. Ce type humain est aussi présent dans le roman d'Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro* ; il apparaît également sous des traits semblables chez Aluísio Azevedo, ami et disciple de Bordalo Pinheiro, caricaturiste de *O Fígaro* et *A Comédia popular*, à Rio de Janeiro à la même époque, puis dans les chroniques de *O Pensador* à São Luis do Maranhão (1880-1881) - influence de Ramalho Ortigão - et dans *O Mulato* (le *Cônego* Diogo).

Les Portugais étaient généralement l'objet de la moquerie des chroniqueurs et des caricaturistes brésiliens. Ainsi en 1876, prenant prétexte de la farce d'Eduardo Garrido :

8 José do Patrocínio, Rafael Bordalo Pinheiro, *A Notícia*, Rio de Janeiro, fév. 1905.

O *Manuel Trinta Botões*, qui allait être montée au *Teatro São Pedro*, Aluísio Azevedo caricatura ce personnage type à *Trinta Botões* dans *O Figaro*, d'avril 1876.

Arrivé pauvre, maigre, mal fagoté, en sabots, l'immigré réapparaît, après des années de commerce lucratif, gros, habillé d'une veste à 30 boutons, prospère, *comendador* ou *barão*, prêt à retourner au Portugal, une fois fortune faite. Les commerçants portugais étaient jaloués, en raison de leur réussite économique et sociale. Cette jalousie alimentait la lusophobie. Ce thème allait d'ailleurs être exploité par Aluísio Azevedo dans *O Mulato*, en 1884, et dans *O Cortiço*, en 1890. Cependant, entre 1876 et 1878, cette manifestation d'anti lusitanisme ne provoqua pas à Rio de Janeiro les débordements qui eurent lieu à Recife quelques années plus tôt.

Bordalo Pinheiro, malgré son amitié pour Aluísio Azevedo, ne resta pas en marge de la polémique. *Zé Povinho*, son personnage fétiche, créé à Lisbonne peu de temps avant sa venue à Rio de Janeiro, ne fit aucune concession au *Barão* do Lavradio, haut fonctionnaire particulièrement lusophobe, présenté sous des traits que n'aurait pas reniés le caricaturiste français Daumier, dans *O Mosquito* et dans *O Besouro*.

En raison de sa virulence, il se créa de solides inimitiés avec Ângelo Agostini, le grand illustrateur et caricaturiste de la *Revista Ilustrada*, mais aussi avec ceux qui, artistes ou hommes politiques, se considéraient offensés par ses caricatures au vitriol. Deux attentats contre sa vie, en mars 1879, lui donnèrent la conviction que l'on pouvait être courageux sans être téméraire et qu'il valait mieux quitter Rio de Janeiro. Il rentra au Portugal et réalisa l'œuvre magistrale que l'on sait, dans la presse de Lisbonne, et comme céramiste à Caldas da Rainha. Il ne revint à Rio de Janeiro, pour un court séjour, que vingt ans après.

Cet épisode peut paraître anecdotique, il témoigne cependant des grandes tensions qui existaient dans le monde culturel carioca, entre Portugais et Brésiliens, et qui s'ajoutaient aux polémiques sur le rôle de

l'Eglise, l'avenir de l'esclavage et de la monarchie; autant de grandes questions qui occupaient la presse, le théâtre et la littérature. C'est dans ce contexte que parut le roman moderne, réaliste *O Primo Basílio*. On n'employa le terme 'naturaliste' qu'en 1879. Le roman était, dans l'esprit même de leurs auteurs, par ailleurs et principalement journalistes, le prolongement du journal. C'est pourquoi, du reste, presque toutes les œuvres paraissaient d'abord sous forme de feuilleton dans les quotidiens et revues. Souvent, les compositions typographiques du journal servaient à l'édition de livres bon marché. Le roman feuilleton, romantique ou le roman d'aventures dominaient et correspondaient au goût d'un public que les contestataires réalistes avaient l'ambition de conquérir. Il est donc logique et compréhensible que ceux-ci aient choisi de mener le combat pour un changement d'esthétique et pour exprimer leurs idées philosophiques et politiques dans la presse, plus que dans le roman, à quelques exceptions près.

Déjà en 1868, Franklin Távora avait publié un roman de mœurs (réaliste) à Recife, *Um casamento no Arrabalde* et avait déclaré dans son prologue :

Nao é lícito prescindir de um ideal que representa a vitória de um princípio, uma instituição, uma idéia útil à sociedade. O romancista moderno deve ser historidor, crítico, político ou filósofo.

Malgré ces intentions généreuses, la portée du roman fut restreinte (500 exemplaires). Son deuxième roman, *O Cabeleira*, roman historique, préfiguration des romans de *cangaceiros*, publié en 1876 à Rio de Janeiro, ne connut pas plus de succès.

Selon Araripe Júnior, il revint à José do Patrocínio, l'ami de Bordalo Pinheiro, d'ouvrir la voie au roman réaliste au Brésil, en publiant *Mota Coqueiro ou a Pena de Morte* dans *Gazeta de Notícias*, en 1876. Rappelons qu'Inglês de Souza, qui publia *O Cacauleista* en 1876 et *O coronel*

sangrado, en 1877 à Santos, deux romans de mœurs amazoniens, qui marquent une distance avec le romantisme ambiant, ne toucha qu'un public restreint, lui aussi.

Même s'il existait un climat favorable dans la presse pour la réception d'une littérature réaliste à Rio de Janeiro, le déclic ne se produisit qu'en 1878, en raison de la diffusion de *O Primo Basílio* de Eça de Queirós. *O Crime do Padre Amaro*, qu'Araripe Júnior affirma avoir lu dans une revue portugaise à Fortaleza, était passé pratiquement inaperçu à Rio de Janeiro et n'avait pas éveillé l'attention du public. C'est un long article de Ramalho Ortigão écrit en janvier 1877 et repris dans *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro, qui éveilla un peu la curiosité. Il en fit l'analyse et l'éloge, même s'il ne conseillait pas aux jeunes filles la lecture d'une œuvre qu'il jugeait « en avance sur son temps » Ainsi écrivait-il :

É o primeiro exemplo de uma obra de arte sugerida pela consideração de um problema social (...). Como obra de higiene social lamentamos que ela não possa desde já atuar pela sua influência no espírito deste país, onde o primeiro livro de educação moderna, *La femme, le prêtre et la famille* é ainda tido por um sacrilégio do ímpio Michelet⁹.

Il fallut, en fait, l'accueil mouvementé du roman *O Primo Basílio* l'année suivante pour que les lecteurs *cariocas* plus nombreux s'intéressent au *Crime do Padre Amaro*. Le rôle de Ramalho Ortigão fut primordial pour la promotion de *O Primo Basílio* à Rio de Janeiro. Grâce à l'un de ses frères, commerçant en vue du Largo de São Francisco, Ramalho Ortigão entra en contact dès 1876 avec Ferreira de Araújo, fondateur de *Gazeta de Notícias* en 1874, journal considéré comme le plus novateur de son époque. Dès le début 1878, il collabora de façon régulière à

Gazeta de Notícias, en publiant ses *Cartas Portuguesas*. Il retrouvait, à distance, son compère Bordalo Pinheiro, préfigurant cette fraternité qui se développa deux ans plus tard à Lisbonne dans *António Maria*.

A obra de Bordalo Pinheiro e a minha nunca se fundiram de todo uma na outra. Os desenhos dele e a minha prosa são duas coisas paralelas, não duas coisas harmoniosamente reunidas, formando um só todo¹⁰.

Leur action, déjà à Rio de Janeiro, fut parallèle pour la promotion de *O Primo Basílio*. Le 22 février 1878, Ramalho Ortigão écrivit une «Carta portuguesa» exclusivement consacrée à *O Primo Basílio*, publiée un mois plus tard dans *Gazeta de Notícias*. Après une courte introduction où il rappelle aux lecteurs *cariocas* les liens d'amitié qu'il entretient avec Eça, l'auteur se livre à une analyse détaillée de l'œuvre. Cette étude, un peu plus courte que sa *farpa* : « O Primo Basílio, fisiologia do adultério burguês, o donjuanismo em Lisboa, suas origens, sua evolução, e seu pelintrismo »¹¹, aborde aussi bien des questions relatives à l'esthétique qu'à la morale et souligne le rôle et la responsabilité sociale de l'écrivain moderne. Sans jamais employer le terme de naturalisme, Ramalho Ortigão expose les principales caractéristiques du roman réaliste. Il ne dissimule pas certaines réserves sur les scènes érotiques du roman, qualifiées de scabreuses ou pornographiques par les opposants au nouveau type de roman.

Il montre cependant qu'il ne s'agit pas de l'aspect principal du roman. Il insiste sur la profonde connaissance qu'Eça avait du milieu social décrit dans ce livre et des déterminismes qui orientaient les comporte-

⁹ José Trepa, *Eça de Queirós visto por seus contemporâneos (1845-1905)*, Lisbonne, ed. Lello e irmão, 1945, p. 7.

¹⁰ Ramalho Ortigão, *As Farpas*, avril 1882- *o movimento literário e artístico*, tomo IX, C^{ia} Nacional. éd. Lisbonne, 1889.

¹¹ Ramalho Ortigão, « Cartas portuguesas », *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23.03.1878.

ments des personnages. Enfin, il met en relief la valeur morale de l'œuvre et le rôle d'éducateur d'Eça de Queirós aussi bien dans *O Primo Basílio* que dans *O Crime do Padre Amaro*.

Ramalho Ortigão était considéré comme un adepte du positivisme. Teófilo Braga considérait qu'il y avait eu une véritable transfiguration.

Assistimos a esta transfiguração e Ramalho Ortigão deve-a à forte disciplina mental recebida no curso de filosofia positivista de Auguste Comte. Foi por essa filosofia que ele coordenou os seus conhecimentos e que soube o que lhe faltava para uma educação enciclopédica tão necessária na especialização das ciências modernas¹².

Selon nous, il n'est pas possible de dissocier la participation de Ramalho Ortigão du phénomène que constitua la sortie de *O Primo Basílio* à Rio de Janeiro. Ce roman fut le motif du débat, mais aussi le prétexte à une réflexion plus vaste dans laquelle les adeptes du positivisme purent exprimer leur conception de la littérature et du rôle de l'écrivain dans une société où ils souhaitaient de profondes transformations. Les débats se poursuivent dans « *A Gazeta de Notícias* », alors que *O Primo Basílio* est en vente dès le mois d'avril. Curieusement, dans les articles contradictoires, il n'est pas question de Zola. C'est Flaubert qui apparaît comme l'auteur de référence pour les défenseurs du roman moderne. Les articles sérieux coexistent avec les caricatures et les dessins humoristiques tels que ceux de Bordalo Pinheiro dans *O Besouro* du 15 avril 1878.

Ce n'est que le 16 avril que Machado de Assis publia dans la revue *O Cruzeiro*, sous le pseudonyme de Eleazar, un véritable libelle contre l'école réaliste, en usant de l'autorité morale et littéraire qui lui était

12 Teófilo Braga, « Eça de Queirós », in *Renascença*, pp. 93-98, apud. *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*, op. cit., p. 42.

reconnue¹³. Le jugement qu'il porte sur la dimension morale du roman est aux antipodes de celui de Ramalho Ortigão.

Se o autor, visto que o realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é de confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: a boa escolha dos famulus é uma condição de paz no adultério. A um escritor esclarecido e de boa fé, como o senhor Eça de Queirós, não seria lícito contestar que, por mais singular que pareça a conclusão, não há outra no seu livro¹⁴.

Ces jugements de censeur intraitable, propriétaire de la vérité et des valeurs morales, l'accusation de plagiat formulée dans l'autre chronique de *O Cruzeiro* concernant *O Crime do Padre Amaro*, accusation offensante et contraire à la vérité, envenimèrent le débat. Les jeunes auteurs adhèrent au *Basilismo*, les dessinateurs et caricaturistes prirent Machado de Assis pour cible de leurs moqueries; ce fut le cas de Bordalo Pinheiro¹⁵ et de Aluísio Azevedo¹⁶.

On retrouvera le même humour, plus caustique sous la plume d'Eça de Queirós, pas immédiatement mais dans une lettre datée du 1^{er} janvier 1880 à Bristol, à propos de l'accusation de plagiat:

13 Machado de Assis (Eleazar), « O Primo Basílio por Eça de Queirós » in. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16.04.1878 apud Machado de Assis, *Crítica literária*, vol. 29, W.M. Jackson Inc, R.J. 1944, p. 165.

14 *Id*, *ibid*. p. 169.

15 Eça de Queirós, « Carta », 1.01.1880, apud Vianna Moog *Eça de Queirós e o século XIX*, coll. Vera Cruz, vol.107, Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1966, p. 245.

16 Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo, vida e obra*, Rio de Janeiro, ed. Espaço e Tempo, 1988, pp. 104-140 .

Com conhecimento dos dois livros, só uma obtusidade córnea ou má fé cínica poderia assemelhar esta bela alegoria idílica, a que está misturado o patético drama de uma alma mística, ao *Crime do Padre Amaro*, que, como podem ver neste novo trabalho é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatos tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa. Aproveito este manuscrito para agradecer à crítica do Brasil e de Portugal a atenção que ela tem dado aos meus trabalhos.

La rupture entre les deux romanciers était consommée. Il y avait effectivement une incompréhension trop forte de la part de Machado de Assis. Cet épisode de la vie littéraire luso brésilienne a déjà été très étudiée. J'ai moi-même consacré un chapitre de ma thèse de doctorat à cette question. Ce qui m'intéresse ici c'est de situer dans son contexte, ce débat. La question littéraire avait son importance mais n'était pas, à mes yeux, l'unique enjeu. Ce qui importait le plus pour les réalistes, c'était de mettre leurs écrits au service d'une profonde volonté de réforme de la société. De ce point de vue les trois auteurs portugais eurent une influence complémentaire sur les jeunes auteurs brésiliens. Dans la presse pour Bordalo Pinheiro et Ramalho Ortigão, dans le roman, puis dans la presse aussi pour Eça de Queirós qui collabora de façon presque ininterrompue à la *Gazeta de Notícias*, de 1880 à 1897, par les *Crônicas de Londres* et les *Cartas de Paris*, ou encore par les *Cartas de Inglaterra*. Cette collaboration lui garantissait d'ailleurs des revenus financiers qui compensaient les pertes liées aux éditions pirates de ses romans.

Eça et Ramalho Ortigão devinrent de fait des journalistes brésiliens au moment où Bordalo Pinheiro retrouvait le Portugal. Leur rôle ne se limita pas au débat polémique de 1878. Il y avait de l'espace pour Eça autant que pour Machado de Assis. *Gazeta de Notícias* offrit ses colonnes à un Eça journaliste, mais aussi à un Eça romancier, dont *A Relíquia* parut en 1887 et la *Correspondência de Fradique Mendes* parurent en 1900.

Les souvenirs des querelles qui avaient animé Rio de Janeiro en 1878 et plus encore Recife en 1872-1873 étaient bien oubliées. Parmi les thèmes que nous devons retenir, il convient de souligner le rôle de passeurs qui jouèrent les trois auteurs portugais antérieurs, préalables à la diffusion des romans naturalistes de Zola qui ne devient, lui, objet de débat qu'en 1880. Les heurts et les malheurs des trois auteurs à Recife et à Rio de Janeiro illustrent aussi très bien l'état des relations entre le Portugal et le Brésil, la méfiance des « nativistes », les ressentiments des « patriotes », la condescendance encore, mais plus pour très longtemps, des représentants de l'ancienne métropole envers les jeunes écrivains brésiliens qui avaient du mal à se libérer des « modèles portugais ».

Défense et illustration de l'*Eldorado* :
à propos de la polémique suscitée au Brésil par
la publication du roman de José Maria Ferreira de Castro,
Emigrantes (1928-1929)

Bernard Émery

Université Stendhal – Grenoble 3

Faut-il admettre que la théorie freudienne du conflit avec le père s'applique aussi bien à l'histoire des peuples qu'à celle des individus? Il s'avère en effet que des nations jeunes, comme le Brésil, ont parfois connu avec les pays qui les ont un jour créés, sinon engendrés, des querelles identitaires, dont la futilité des motifs n'a d'équivalent que la force du désir de s'affirmer, de se revendiquer autre et majeur. L'affaire des deux romans "brésiliens", *Emigrantes* et *A Selva*, de José Maria Ferreira de Castro, l'un des plus brésiliens s'il en est des auteurs portugais, et considéré à Manaus comme "amazonien" pour éviter toute qualification délicate dans les deux sens, n'en est que plus révélatrice encore. Nous n'étudierons ici que le premier épisode, celui de *Emigrantes*, qui contient d'ailleurs tous les ingrédients de ce qui s'étalera quelques années plus tard à propos de *A Selva*.

Comme on le sait, le petit garçon d'Ossela, parti à "douze ans et sept mois", en 1911, faire fortune au Brésil, s'y est formé en pur autodidacte, d'abord en pleine Amazonie, dans un *seringal* des rives du Madeira, puis dans le monde bigarré de Belém do Pará, lors des derniers grands jours de l'époque du boom du caoutchouc. Toutefois, s'il a acquis pendant ces années-là la matière littéraire de ses futurs succès, il ne s'est pas enrichi pour autant. Son retour au Portugal ne s'est donc pas fait dans les

meilleures conditions et parmi les objets inattendus qu'il a laissés dans le musée qui lui est aujourd'hui consacré, à Sintra¹, la "fameuse chemise du temps de misère", étrange relique d'un auteur parfois très fétichiste, n'a rien à voir avec la situation des ouvriers du caoutchouc, esclaves de la forêt et de leur patron, ou celle des miséreux des bas-fonds des Tropiques, laissés pour compte des fabuleux négoces de Belém, mais celle d'un jeune journaliste lisboète sans le sou, qui a beaucoup bourlingué, mais à qui le succès tant escompté se dérobe, malgré un travail acharné pour le conquérir.

Or, c'est en 1928, avec *Emigrantes*, que cette reconnaissance lui est enfin acquise, par une sorte de juste retour des choses, puisque ce roman n'est jamais qu'une transposition à peine délocalisée et excentrée dans le temps de l'expérience ratée, au moins du point de vue économique, d'un certain José Maria Ferreira de Castro, natif d'Ossela. Le personnage central, Manuel da Bouça, petit propriétaire dans cette même région de la Beira litoral, veut s'agrandir et partir tenter sa chance au Brésil. Il hypo- thèque le peu qu'il a, abandonne sa femme et sa fille, à la poursuite "da árvore das patacas", de l'arbre aux louis d'or. Ce sera un échec total, bien pire encore que celui de l'adolescent José Maria, puisque c'est un homme mûr et vieilli qui revient, un paysan analphabète et ruiné, non un futur écrivain. Voilà l'argument du texte qui va valoir célébrité à son auteur et déclencher une vive polémique de l'autre côté de l'Atlantique.

Que reproche-t-on à Ferreira de Castro, dont le roman circule au Brésil dès la fin de 1928? Certainement d'abord son succès, et le ton acerbe, à la limite de l'insulte, qu'adopte Gustavo Barroso, journaliste à la *Gazeta*

de S. Paulo, le premier à entrer en lice, en janvier 1929, en est la meilleure illustration :

Há lá um individuo chamado Ferreira, si não me engano, que é alma de semelhante guerra. Esse cavalheiro escreveu um romance de terceira classe, intitulado *O Emigrante* (sic), no qual nos desanca...²

En ce qui concerne les arguments, il s'agit d'abord de relever l'outrage fait à la fierté brésilienne par la presse lisboète, laquelle s'est émue, à travers le roman de Ferreira de Castro, des conditions lamentables de l'émigration portugaise au Brésil :

Toda a imprensa de Lisboa está presentemente a fazer uma terrível campanha contra o Brasil, afim de evitar que os camponios da velha Lusitania venham para o nosso paiz e desta sorte se despovoem as aldeias de lá. Com effeito, segundo o que publicam taes jornaes, o phenomeno é alarmante. Embora haja trabalho agricola, os aldeães correm em chusmas para os portos de embarque e deixam quintas e casaes ao abandono. Então, para que tal não se dê, julgam necessario pintar a nossa terra com as mais feias côres deste mundo e della dizer o que Mafoma não disse do toucinho... (*ibid.*)

On retrouve là, en fait, sous le style fleuri du journaliste *paulista*, la préoccupation essentielle qui a été celle de Manuel da Bouça, personnage de roman, comme celle de Ferreira de Castro, jeune émigrant, à savoir la promotion sociale, conséquence mécanique de l'enrichissement escompté. D'où ce cri du cœur de Manuel : "Eu? Não faltava mais nada do que vir ao Brasil para me agarrar à enxada!"³. Ce qui pourrait bien

1. Casa-Museu Ferreira de Castro, Rua Consiglieri Pedroso, 34 Vila Velha 2710-550 Sintra.

Tous les articles cités peuvent être consultés à la Casa-Museu Ferreira de Castro (cf. note 1).

2 Gustavo Barroso, «Vão para Moçambique», *A Gazeta*, S. Paulo, 5 décembre 1928.

3 José Maria Ferreira de Castro, *Emigrantes*, [1928], in *Obras*, I, Porto, Lello & Irmão, 1975, p. 95.

Toutes les citations ont été retranscrites dans leur orthographe d'origine.

avoir été les propres paroles du jeune José Maria, en 1914, le tranchet du *seringueiro* remplaçant la bêche de l'ouvrier agricole. Plus généralement, c'est tout le mythe du Nouveau Monde qui est en cause, l'idée que le plus indigent des Siciliens puisse devenir un jour Rockefeller, que le paysan d'Oliveira de Azeméis (*Emigrantes*) puisse revenir sous l'apparence de l'«Américain» cossu de Padornelos (*Terra Fria*).

Mais très curieusement ce vaste débat sur l'illusion des pauvres est détourné en termes de contentieux historique entre le Portugal et le Brésil, le nationalisme à fleur de peau remplace très vite la pertinence des analyses ou travestit à l'emporte pièce des difficultés réelles, et bien connues, comme l'émigration des analphabètes.

D'une part, on voit donc réapparaître sous la plume de Gustavo Barroso ce vieux préjugé, d'origine coloniale, du Portugais, embusqué dans les villes et dans la finance⁴, qui suce la substance du Brésil au lieu d'offrir noblement son travail à une nation jeune qui a besoin de main-d'œuvre :

A imigração portuguesa é para nós, na situação económica e social presente, a peor de todas. Porque nós precisamos de povoar o nosso interior, de valorizar nossa terras, de colonizar os sertões, desenvolver a nossa agricultura, e o português absolutamente não procura o campo, estabelecendo-se nas cidades do litoral agravando para os brasileiros todos os problemas do urbanismo. (*ibid.*)

D'autre part, les vrais problèmes du Portugal profond des années vingt, pour ne pas dire de toute l'époque salazariste, ne sont pas pris en compte en tant que tels, et le journaliste avoue qu'il ne s'intéresse pas au

4 Bien qu'il ait toujours parlé d'affirmation virile, voire de chagrin d'amour, pour justifier son départ, en 1911, Ferreira de Castro avait bel et bien un projet précis, qui devait le conduire dans le commerce à Belém do Pará, auprès de membres de la communauté portugaise établis dans cette ville, et non en plein forêt amazonienne.

Portugal⁵, mais servent simplement à brocarder les imbéciles lusitans, dont le Brésil n'a que faire et qui seraient mieux inspirés d'aller ailleurs :

Aliás, no dia em que, sabiamente, nosso governo impedir a entrada de analphabetos no Brasil, o emigrante, si quizer sahir da aldeia nativa, só mesmo para lá poderá ir... (*ibid.*)

Et ce lieu rêvé d'émigration que Gustavo Barroso conseille au paysan portugais ne peut être que les colonies africaines de ce pays, d'où le titre de l'article et l'incise la plus percutante : «Vão para Angola ou Moçambique» (*ibid.*).

Quant au Brésil, c'est en réalité une terre promise, un pays de cocagne, ce que seule une ingratitude mesquine empêche de reconnaître : «O português aqui vive mais garantido e mais farto do que na sua patria...» (*ibid.*). Un argument repris un peu plus loin : «[os] que chegam nestas hospitaleiras plagas mortos a fome... nellas fazem geralmente fortuna» (*ibid.*).

Le décor est planté et cette dérive chauvine, d'une sensibilité nationale à fleur de peau, va s'accroître dans d'autres articles, pour la plupart anonymes. Le 6 février 1929, le journal *A Notícia*, de Rio de Janeiro, fait ses gros titres, en première page, de cette affaire :

A propaganda contra o Brasil em Portugal/Suspendam a emigração para o nosso país mas nos não insultem nem caluniem !/ Uma campanha insolita que deve merecer a atenção do governo brasileiro⁶.

Pour étayer son argumentation, l'auteur de l'article a recours à une cita-

5 «vivemos sem incomodal-os por couza alguma - Não pretendemos nada de Portugal, nem mesmo vamos lá» (*ibid.*).

6 «A propaganda contra o Brasil em Portugal», *A Notícia*, Rio de Janeiro, 6 février 1929.

tion du roman où se trouve décrit le dur travail dans les plantations de café, mais il est incapable de montrer qu'il y a là exagération ou malveillance à l'égard du Brésil. Il n'a d'autre ressource, en fait, que d'utiliser le vieux procédé des phrases tronquées, sorties de leur contexte, non seulement dans ce cas précis, mais en mélangeant les espèces, notamment lorsqu'il extrait du passage du roman consacré à la révolution *Paulista* de 1924 des déclarations incendiaires de certains révoltés, dont on peut ainsi considérer sans peine qu'elles sont des atteintes à l'intégrité de l'État et, par voie de conséquence, des insultes à l'endroit du Brésil. Pittoresque amalgame.

Puis vient à nouveau le couplet déjà fameux sur l'analphabétisme, mais utilisé ici d'une bien curieuse manière, à la limite de l'aporie :

O livro não pôde ser, em Portugal, um instrumento de actuação eficaz e satisfactoria contra a emigração. Não é lido, não desperta atenções entre a gente dos campos, que vae emigrar e, ali, em grande proporção, não sabe ler. O livro, portanto, é feito apenas para deprimir o Brasil. E só o Brasil... (*ibid.*)

On conviendra toutefois, avec le journaliste de *A Notícia*, que la publicité qui a accompagné la sortie du roman, et dont la photo figure en encart dans l'article, manque sans doute de nuance, publicité oblige :

Se pensa ir ao Brasil/Se já foi ao Brasil/Se tem parentes no Brasil/leia/“Emigrantes”/romance da desilusão e da aventura por/Ferreira de Castro/toda a verdade sobre a emigração/um grande sucesso literário/um grande sucesso de livraria/à venda aqui (*ibid.*).

Dès lors, le rédacteur s'emporte et menace :

... seremos forçados a modificar a attitude de cordialidade com que até agora temos tratado ao paiz onde somos espezinhados e combatidos por todos os processos, alguns dos quaes perfeitamente desleaes... (*ibid.*)

Au demeurant, la susceptibilité froissée de la presse brésilienne se jus-

tifie d'autant moins que la réalité têtue, celle que Ferreira de Castro a voulu dénoncer, s'étale dans les colonnes voisines de celles où l'on se fait un devoir de défendre un honneur national menacé. Ainsi dans ce même numéro de *A Notícia*, et sur la même page on l'on fustige la “propagande contre le Brésil”, un long article décrit l'état lamentable dans lequel sont arrivés à Rio de Janeiro les émigrants qui transitaient par le navire français *Eubée*, au point même que, dit le texte : “as autoridades portuguesas devido a terem constatado o pessimo estado hygienico e a immundicie dos alojamentos de terceira classe da nave franceza, haviam prohibido o embarque de emigrantes portugueses” (*ibid.*). Le Brésil est peut-être un eldorado pour l'émigrant pauvre qui s'y rend, ce qui reste à prouver, mais a-t-on pensé un seul instant à fustiger les négriers modernes, qui profitent sans scrupule de la détresse ou de l'ignorance des autres ?

Ce même aveuglement, pratiqué au profit d'une dérive sensationnaliste, réapparaît dans un autre article anonyme publié cette fois-ci dans *A Tribuna*, de Santos, le 8 février 1929, sous le titre «Diffamação do Brasil/O que em Portugal se está fazendo contra nós, a pretexto de combater a emigração». Cette fois-ci, celui qui prend la plume est apparemment un lettré, qui cite la *Carta de guia de casados*, les œuvres de Ana de Castro Osório et celles d'António Nobre, pour y trouver des phrases ou des vers désobligeants à l'encontre du Brésil, et un défenseur des bonnes relations entre deux peuples “tradicionalmente vinculados pela mais sincera e fraterna das estimas”. Mais, faisant allusion, pour s'en offusquer, aux publicités plus haut citées, il ne perçoit à aucun moment le vrai problème, celui de l'exploitation de la misère, et préfère entonner le chant habituel à la gloire du progrès :

O Brasil não tem culpa de que os nossos presados irmãos de além-mar prefiram trabalhar ao nosso lado na obra do nosso progresso, ao emvez de aventurar-se à luta em zona desconhecida [c'est-à-dire en Afrique

7 «Diffamação do Brasil», *A Tribuna*, Santos, 8 février 1929.

portugaise]⁷

D'ailleurs, le réflexe nationaliste reste le plus fort chez un autre rédacteur, ou peut-être le même, qui signe de ses initiales, dans la même page du journal, lorsqu'apparaît l'éloge de l'émigrant "nortista", bien supérieur au Portugais, sinon à l'Italien, malgré son caractère fruste, voire primitif:

O emigrante nortista, sem technica, é verdade, porém desambicioso — porque fazendo a grandeza de São Paulo está certo de que faz a do Brasil — pôde perfeitamente radicar-se no solo, formando nucleos que, incontestavelmente, serão de notorias utilidades à lavoura e ao café de São Paulo [...]

O nortista tem energias e reservas moraes capazes de o integrar na civilização e na cultura de um meio do qual se distanciou por culpa unica de seus governos (*ibid.*).

Quant à la triste réalité de l'émigration "em terceira classe", elle s'étale dans *A Tribuna* de Santos, comme elle s'étalait dans *A Notícia* de Rio de Janeiro. À côté de l'article sur la 'diffamation du Brésil', un entrefilet relate que 150 passagers de troisième classe, en provenance d'Europe, ont été débarqués en urgence à Santos, atteints qu'ils étaient de trachome, une affection oculaire dont on sait très bien qu'elle est liée d'abord et avant tout aux conditions d'hygiène⁸.

Comme on peut facilement s'en rendre compte, tout examen lucide de la situation est abandonné pour les délectations d'une querelle de clochers, sur le ton du "je t'aime, moi non plus". Et cet affrontement de chauvinismes constitue une cruelle ironie du sort pour Ferreira de Castro, qui, quoi qu'on en dise, a toujours défendu, et défendra toujours toute sa vie durant, des idéaux d'ouverture, de fraternité, de rencontre de l'autre. Entre-temps, à Lisbonne, pour répondre aux premières attaques de la presse brésilienne, un groupe d'écrivains et de journalistes portugais

8 "O "Cordoba" passou por Santos, conduzindo mais de 150 doentes de trachoma" (*ibid.*).

avait organisé, le 23 janvier, un banquet en hommage à l'auteur de *Emigrantes*.⁹ Cette circonstance, bien entendu, ne pouvait qu'alimenter la polémique. On la trouve mentionnée en bonne place dans un nouvel article de *A Notícia*, apparemment du même auteur que le précédent :

Ao Sr. Ferreira de Castro, autor de um "romance" cujo "enredo" comentamos ha poucos dias e cujo titulo é Emigrantes foi offerecido um grande banquete no qual se festejou o apparecimento de sua obra. Não foi uma homenagem ao intellectual que houvesse obtido um sucesso literario; mas uma demonstração de sympathia a quem escreveu um livro contra o Brasil"¹⁰.

Mais l'intérêt principal de cet article est autre. Il montre une fois de plus comment le problème est biaisé, puisque le rédacteur mélange dans son argumentation un très beau texte, qu'il emprunte à un certain Carlos Neves, sur l'avenir brillant de la communauté linguistique et culturelle luso-brésilienne¹¹ et une attaque en règle contre le Ministre espagnol du travail, M. Benítez, qui a eu l'audace de dénoncer, comme Ferreira de Castro en somme, la situation d'extrême misère des émigrants qui tra-

9 "Em virtude e como consequencia desse violento ataque, um grupo de jornalistas e escritores portugueses, espontaneamente, ofereceram ao ilustre autor de *Os Emigrantes*, um banquete onde o seu prestigioso talento fôra homenageado — 23 de janeiro de 1929 (*apud* Alexandre Cabral, *Ferreira de Castro, o seu drama e a sua obra*, Lisboa, Portugal, 1940, p. 30).

10 "A Campanha contra o Brasil na Peninsula Iberica", *A Notícia*, Rio de Janeiro, 9 février 1929.

11 "O Brasil é, deve ser, todo o nosso orgulho. São já, a mais, quarenta milhões de almas a falar a lingua portugueza. Daqui a meio seculo, serão cem milhões. Que melhor futuro, que maior gloria podemos desejar para a lingua portugueza e para o renome de Portugal" (*ibid.*).

12 "O aspecto da maioria dos colonos, rotos, sujos, é mizeria, Vestem-se geralmente de umas calças cujo genero primitivo não ha modo de averiguar e uma camiseta feita de remendos, não trazem calçado, o que lhes facilita a aquisição de algumas enfermidades. [...] O trachoma, o impaludismo, a lepra, a febre amarela, a pesta bubonica, a variola, o beriberi, o cancer, etc., abundam em todo o paiz" (*ibid.*).

vaillent dans les plantations brésiliennes¹², d'où le sous-titre grandiloquent de son article "Portugal e a Hespanha de mãos dadas contra nós?". D'ailleurs, une fois de plus nous trouvons sur la même page des éléments qui auraient dû attirer l'attention du rédacteur et le ramener à la vraie question, celle des conditions scandaleuses de l'émigration, en matière d'hygiène et de respect de la personne humaine. Ne trouve-t-on pas en effet immédiatement sous cet article une information sur la visite d'un gradé de la Marine brésilienne, l'Amiral Pinto da Luz, à l'hôpital de l'Ilha das Cobras, dans la Baie de Rio, là où précisément sont internés les émigrants malades. Ceci prouve bien que le gouvernement brésilien était conscient des difficultés d'accueil concernant la main d'œuvre immigrée.

Le 19 février, un nouvel article, toujours anonyme, de *A Gazeta* de São Paulo, intitulé «O problema immigratorio/ainda o que se diz do livro *Emigrantes*», revient à la charge. On y trouve les amabilités d'usage à l'encontre de Ferreira de Castro, traité de "escrivinhador d'alem mar", alors que son roman n'est rien d'autre que le "calhamaço do escriba peninsular". Mais, l'argument le plus intéressant est sans doute celui qui tourne à nouveau autour de la question de l'analphabétisme. En fin de compte, tout serait de la faute des intellectuels, lisboètes ou autres, Ferreira de Castro en tête, et de leurs dénonciations absurdes. Si cela ne tenait qu'aux paysans analphabètes venus faire fortune au Brésil, tout se passerait pour le mieux dans le meilleur des mondes. Il faut réhabiliter tous ces "Brésiliens", c'est-à-dire les Portugais qui se sont enrichis au Brésil, car ils ont fait la fortune des deux pays :

É o camponez analphabeto, como quer que seja, que, na lavoura, ou adaptado pacientemente ao meio urbano, com o correr dos tempos, se torna um elemento estavel, rotineiro embora, mas util a ambos os paizes — Portugal e Brasil.

É o "brasileiro" tão cruelmente caricaturado pelos literatos lisboetas que tem concorrido para a prosperidade das duas patrias, na medida de suas

forças.¹³

Au demeurant, l'auteur de l'article dévoile avec une certaine ingénuité qu'il n'a pas lu le livre, dont il n'a connaissance que par des résumés :

Conquanto não tenha chegado ainda ao Brasil — pelo menos as livrarias de São Paulo não o expõem a este momento — conhece-se em parte pelo resumo dos jornais... (*ibid.*)

Ajoutons qu'il n'est sans doute pas le seul dans ce cas, puisque la façon dont Gustavo Barroso estropiait le titre du roman laissait déjà présager ce genre de légèreté intellectuelle. Mais un certain art de l'invention laisse rêveur, lorsque nous apprenons par exemple que *Emigrantes* :

...pinta a odyssea de uma familia que, deixando a sua aldeia natal, conheceu toda sorte de privações, suportando a inclemencia do destino andando sob o sol dos tropicos. (*ibid.*)

Un dernier article, en tout cas parmi ceux qui ont été conservés au Museu Ferreira de Castro à partir du legs fait par l'auteur lui-même, poursuit aussi maladroitement dans la même veine, en tentant de séparer les bons Portugais, entendez ceux qui aiment le Brésil, des mauvais, à savoir ceux qui l'attaquent "com processos revoltantes". Et c'est évidemment dans ce groupe qu'il faut ranger un certain Ferreira de Castro :

Agora vem-nos de Portugal o livro "Emigrantes", da autoria de um senhor Ferreira de Castro, escripto numa literaturazinha de terceira classe e cheio de descomposturas soezes contra a nossa patria¹⁴

Le corps de l'article est constitué par une série de citations fragmen-

13 «O problema immigratorio», *A Gazeta*, S. Paulo, 19 février 1929.

14 «Não são portugueses», *Jornal do Recife*, 8 mars 1929.

taires, et donc invérifiables, tirées (apparemment) du roman, et portant à la fois sur le travail dans les plantations et sur la révolution paulista. La conclusion, porte sur la vieille amitié luso-brésilienne, à laquelle portent préjudice certains trublions :

Estamos convictos de que os bons portugueses, os portugueses que estimam o Brasil, não estão solidários com esses processos indignos, procurando amesquinhar uma raça amiga de Portugal como o é a brasileira. (*ibid.*)

Cette diatribe suscite d'ailleurs, le lendemain, dans le même journal, une mise au point datée et signée, d'un certain Antônio Dias, pour renchérir dans la défense de l'amitié luso-brésilienne et pour célébrer "o laço profundamente ferreo da fraternidade luso-brasileira!" Ce journaliste n'est d'ailleurs pas plus tendre pour autant envers ce jeune écrivain qu'est Ferreira de Castro, qui a surtout tenté, selon lui, de se faire de la publicité à peu de frais :

Esse cavalheiro tenta celebrar-se pelo escandalo da publicidade, mas a nosso ver sem nenhum outro louro que não o repudio de todos os portugueses sensatos, que não adimitem nem endossam de modo nenhum dislates de asnos ou historiões de feira...¹⁵

Face à de telles attaques, il y eut bien sûr une défense au Brésil même, mais peut être pas aussi massive que Ferreira de Castro le déclara quelques décennies plus tard¹⁶ et en tout cas limité, semble-t-il, aux organes de presse de la communauté portugaise établie dans ce pays. Le 28 janvier 1929, le correspondant portugais du journal *Folha do Norte*, paraissant à Belém, tente de ramener le débat à sa vraie

nature, à savoir la question de l'exploitation des travailleurs par des intermédiaires sans scrupules :

Ferreira de Castro não accusa o Brasil de roubar os nossos braços que tanta falta nos fazem, mais (*sic*) os nossos lavradores que numa inconsciência completa, sem a mais reduzida ilustração, aceitam como dogma infalível as afirmações dos engajadores sem escrúpulos, que enriquecem a custa do dinheiro e das vidas dos ingenuos camponios¹⁷.

Le ton, par ailleurs, est conciliant, autour de l'idée que l'exportation des analphabètes dans le genre de Manuel da Bouça ne peut pas grandir, en fin de compte, l'image de marque du Portugal. Il y a là aussi une dignité offensée :

Aceite-se a emigração e principalmente para o Brasil, paiz nosso irmão, mas que os que nos abandonam não nos envergonhem pela sua falta de ilustração até para os mais humildes trabalhos (*ibid.*).

Un deuxième article publié au Brésil défend *Emigrantes*. Il est également d'un Portugais, Joaquim Campos, secrétaire du journal de Rio de Janeiro, au nom par lui-même évocateur de *Pátria Portuguesa*, et il sort le 20 juillet 1929, au moment où le critique brésilien Humberto de Campos a fait paraître un mois auparavant une longue étude sur le roman, dans laquelle il remet les choses au point sur les rapports nobles entre la littérature et la réalité sociale, insistant au demeurant sur la nature patriotique et humanitaire des intentions

17 Rafael Ferreira, coupure sans titre avec indications manuscrites, *Folha do Norte*, Belém, 28 janvier 1929.

18 'O romance do sr. Ferreira de Castro foi escrito com o intuito evidente de prender o agricultor português à terra em que nasceu, e de impedir o despovoamento e, conseguintemente, o empobrecimento das províncias com o êxodo para a America. É uma obra de indiscutível patriotismo, a que se mesclam propositos nobremente humanitarios', Humberto de Campos, in "Emigrantes", *Revista da Câmara Portuguesa de Comércio*, S. Paulo, juin-juillet 1929, p. 19.

15 Antônio Dias, «Não são portugueses», *Jornal do Recife*, 9 mars 29.

16 '...nunca tomei muito a sério essa acusação, que despertou do Norte a Sul do Brasil uma campanha violentíssima contra estes dois jornalistas e generosíssima a meu favor', in "Colóquio literário com Ferreira de Castro", *Gazeta Literária*, Porto, 6 février 1960, p. 10. Outre qu'il se donne le beau rôle, Ferreira de Castro ne cite pas le nom des deux (?) journalistes.

affichées par l'auteur¹⁸. Joaquim Campos peut donc s'en remettre à une analyse plus apaisée à propos de la saignée migratoire dont le Portugal souffre d'une manière chronique, de la dimension autobiographique de l'œuvre, de la distinction entre littérature réaliste et littérature pamphlétaire, et conclure que le véritable problème n'est pas celui du Brésil, mais celui du Portugal :

O livro do Sr. Ferreira de Castro não é um trabalho apaixonado, de defesa intensa de Portugal, de acusação calculada contra o Brasil. Não. Nelle ha apenas uma preocupação; fixar o aspecto triste, o lado mau da emigração, da emigração feita a granel, sem leis, sem calculo, sem orientação, sem a assistência e o aviso do Estado. E no estudo desse aspecto são mais graves as acusações feitas a Portugal, do que as injustiças que se possam vislumbrar contra o Brasil¹⁹.

D'ailleurs, là encore, un rapide coup d'œil sur les autres articles qui accompagnent celui de Joaquim Campos, notamment celui qui fait référence aux "portuguezes desamparados" au Brésil²⁰ on s'aperçoit qu'il y a une certaine prise de conscience de la situation, sinon de l'administration portugaise, du moins de ce qu'on appellerait aujourd'hui des O.N.G. Le Brésil n'est pas considéré comme une sorte de déversoir pour les miséreux lusitans.

Il resterait aussi à ajouter à ces deux réponses celle de Mário Gonçalves Viana, parue dans le *Jornal do Comércio e das Colónias* et reproduite, malheureusement sans référence de date, dans l'opuscule *Ferreira de Castro e a Sua Obra*. Gonçalves Viana s'en prend surtout aux procédés utilisés, en particulier la reproduction de citations tronquées, et, selon lui, les seuls visés par le roman sont ceux qui exploitent l'ignorance

et la crédulité des candidats à l'émigration. Il conclut ainsi :

*Emigrantes não é uma obra de ultra-nacionalismo agressivo e intolerante. É uma obra humana de dôr e de exaltação dos humildes, uma obra de piedade cristã*²¹.

On peut se demander maintenant quelle fut vraiment la réaction de l'auteur, José Maria Ferreira de Castro, devant cette attaque inattendue, qui lui venait d'un pays frère, celui en outre de son adolescence et de sa naissance littéraire. Dans un premier temps, l'écrivain ne réagit pas, sans doute assez satisfait de ce scandale en gestation, lui qui avait tenté à maintes reprises, ces dernières années, de réveiller l'apathie du public, synonyme d'indifférence à son égard, par des audaces diverses en matière de plume. Ces premiers remous devaient avoir pour lui la saveur d'une notoriété dont il avait toujours rêvé, et à laquelle il accédait enfin. Le repas du 23 janvier 1929, le premier d'une longue série à venir, semblait le payer enfin de bien des amertumes et des sacrifices.

Cette impression nous est confirmée par le témoignage de Joaquim Cardoso, alors éditeur de Ferreira de Castro, un personnage étrange, qui devait devenir par la suite un ennemi mortel, et hystérique, de l'écrivain pour de sombres raisons, semble-t-il, de jalousie et de gloire volée (!). Son témoignage sur ce point précis, qui est extrait d'un pamphlet qu'il publia en 1953 contre l'auteur de *Emigrantes*, ne peut donc être soupçonné de complaisance :

O sucesso, quase escândalo, chegou ao Brasil, para onde os "engajadores"

¹⁹ Joaquim Campos, "Um Livro Momentoso", *Pátria Portuguesa*, Rio de Janeiro, 20 juillet 1929.

²⁰ On peut lire par exemple : "A directoria, durante o mez de junho passado, concedeu 8 passagens a socios e auxilio de passagens a não socios, que, pelo seu estado de indigencia e falta de saude, precisavam de ser rapatriados...", "Obra de assistência aos portuguezes desamparados", *ibid.*

²¹ Mário Gonçalves Viana, «A Campanha da Imprensa no Brasil», *Jornal do Comércio e das Colónias*, in *Ferreira de Castro e a Sua Obra*, *op. cit.*, p. 102.

Ajoutons que l'affaire fut connue en France, à travers la revue d'Henri Barbusse, *Monde*, dont le correspondant au Portugal se fit épingler pour avoir parlé de nationalisme à propos de Ferreira de Castro (cf. «Eco das letras portuguesas no estrangeiro», *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 janvier 1930).

tinham telegrafado, dizendo que a obra atacava êsse país, quando, na verdade, o ataque era aos traficantes e crimes da emigração, tendo certo sector da Imprensa dali feito protesto contra o livro sem o ter lido sequer. Os cartazes colocados nas livrarias em breve chegaram ao Basil e os jornais reproduziam-nos em fotogravura, para mostrarem que se atacava aquele país, o que não era verdade, como o verificaria quem fôsse inteligente. Enfim, foi um sucesso em toda linha²².

En fait, porté par cette heureuse vague et en pleine rédaction de *A Selva*²³, Ferreira de Castro profite des diverses rééditions de *Emigrantes*, puis du lancement de son œuvre maîtresse, pour se justifier et répondre à ses détracteurs brésiliens. Dans la préface à la seconde édition de *Emigrantes* [1929], il se contente de rappeler la finalité de son livre, qui est de dénoncer la misère des émigrants et plus encore ceux qui l'exploitent scandaleusement :

Este livro não é contra a emigração, é contra os que no Brasil e em Portugal exploram o emigrante, contra os que fazem duma enormíssima legião de homens ingénuos uma montanha de destroços, de farrapos, de vencidos²⁴.

Lors de la parution de *A Selva*, en mai 1930, il semble considérer que l'affaire est close, notamment depuis la critique élogieuse de Humberto de Campos, qui aurait fait taire définitivement les mécontents :

De inicio, [Emigrantes] teve todas as excommunhões: duns, porque o não haviam lido e curavam do que se dizia; doutros porque viram os textos falsificados para exitos jornalísticos de circunstancia. Amigo modesto, mas sincero,

22 Joaquim Cardoso, *Ferreira de Castro desmascarado*, Lisboa, 1953, p. 20.

23 Comme il ressort du texte «Pequena história de *A Selva*», qui devait devenir jusqu'à l'époque actuelle la véritable préface du roman. Ferreira de Castro, avec son sens des détails précis et symboliques, dit avoir écrit son texte entre le 9 avril et le 29 novembre 1929.

24 Apud Alexandre Cabral, *Ferreira de Castro, o seu drama e a sua obra*, op. cit., pp. 29-30.

do Brasil, pelas minhas ideas de homem indiferente a prejuizos de raças e porque nelle amo muito meu passado, soffri ao ver tão mal interpretada a intenção da minha obra. Em breve, porém, a verdade conquistou expontaneo e eminente paladino em Humberto de Campos, escriptor que não conheço pessoalmente, a quem não tinha offerecido o livro, mas que soube ler, mas que leu só o que lá estava, ao contrario de muitos outros que contra elle escreveram²⁵.

Il est beaucoup plus incisif dans la préface de la troisième édition de *Emigrantes*, reproduite par *Pátria Portuguesa*, dans son numéro du 30 janvier 1932. Mais il faut dire que ce texte contient une charge émotive beaucoup plus intense, puisqu'il est en même temps un ultime hommage rendu à Diana de Liz, laquelle a été, rappelons-le, non seulement la compagne mais aussi l'hégérie de Ferreira de Castro, celle sans qui *A Selva*, de toute évidence, n'aurait jamais été le grand livre que l'on sait²⁶. On comprend beaucoup mieux, dans ce contexte, une certaine grandiloquence du propos, qui parfois se veut prophétique :

Falsificaram os textos para triunfo dum estreito jacobinismo, caluniaram as intenções tão cristalinas desta obra e cobriram-na de doestos. Eu que amo o Brasil como cenario da minha adolescencia, fui apresentado como seu inimigo; reduziram o meu universalismo a uma simples expressão nacionalista e limitaram o meu fervor pela Humanidade á defesa duma só raça, em prejuizo de outra. Situei-me assim no Passado — a mim que só me preocupo com o Futuro [...]

Tu partiste, então, para nunca mais voltar. Ficamos apenas eu e o livro. [...]

25 Préface de la 1^{re} édition de *A Selva*, in «Ferreira de Castro e o Brasil» (sans nom d'auteur), *Revista contemporânea*, Rio de Janeiro, mai 1935, p. 116.

26 Maria [Eugénia Haas] da Costa Ramos (1892-1930), qui prit comme nom de plume celui d'un personnage d'Alexandre Dumas fils, Dian(e) de L(ys), semble avoir eu, entre autres, une influence importante en matière de style et d'écriture sur son compagnon. Voir aussi Jaime Brasil, *Ferreira de Castro (a Obra e o Homem)*, Lisboa, Arcádia, 1961, pp. 48-49.

O livro a cumprir a sua missão — uma missão que é quase profética. Não podes vê-los, amor, mas ha, agora, nas margens americanas do nosso oceano, milhares de homens com os braços estendidos para a Europa [...] — cisco humano que rola ante a porta, ainda por abrir, dum mundo melhor²⁷.



Les crises d'ultra-nationalisme, de "jacobinisme", sont fréquentes parmi les nations jeunes conscientes de leur nouvelle puissance récemment révélée. Elles font penser à ce que le marxisme orthodoxe a toujours déclaré de ses hérésies gauchistes, à savoir qu'il s'agissait de maladies infantiles. Dans le cas du Portugal et du Brésil, cette donnée, d'un américanisme classique, s'ajoute au complexe patriotique du Portugal, surtout à l'époque salazariste, celui d'un petit pays qui a eu un passé grandiose, et qui un jour, par hasard ou sans lui, a enfanté l'immense Brésil.

Dans l'optique du petit monde de la république des lettres, on se souviendra que le succès suscite toujours la verve des envieux ou des incrédules, lesquels se délectent à faire naître le scandale. Mais, en définitive, le scandale augmente encore le succès initial, et ce sont les boutefeux qui se retrouvent grugés et la supposée victime bientôt portée au pinacle.

Terminons par un bref retour à l'actualité du *xxi*^e siècle. Alors qu'on vient tout juste de démanteler Sangatte²⁸ et que l'essentiel de la propagande de certains partis politiques porte à l'emporte-pièce sur le danger

de l'immigration, il est assez savoureux de savoir que soixante-quinze ans en arrière, toute conjoncture économique et politique mis à part, il s'est trouvé des journalistes brésiliens pour vanter l'immigration de paysans portugais analphabètes, sur lesquels au moins on pouvait compter pour assurer la prospérité agricole d'une jeune nation. Bien sûr, ils n'étaient pas musulmans, c'étaient même, pour la plupart, d'excellents chrétiens, vénérant Notre-Dame de Fatima.

Quant aux ennuis de Ferreira de Castro avec sa seconde patrie, on n'avait, si l'on peut dire, encore rien vu. Cette petite polémique autour de *Emigrantes* devait être multipliée au centuple, ou peu s'en faut, quelques années plus tard, à propos de *A Selva*. Un scandale à la dimension du chef-d'œuvre. Mais c'est une autre histoire... que Ferreira de Castro, curieusement, n'avait pas du tout prévu, ni même pressenti, au moment de la publication de son roman-phare, salué par une nouvelle critique élogieuse de Humberto de Campos, en juin-juillet 1930 :

*A Selva já não levantou igual ondulação e, graças ainda a Humberto de Campos, cujo nome desejo ligar fraternalmente a estas paginas, encontrou, pouco tempo depois de publicado, uma atmosphaera carinhosa, quer nos meios intellectuaes, quer no resto da população do grande paiz*²⁹.

27 "Ferreira de Castro e o seu livro *Emigrantes*", *Pátria Portuguesa*, Rio de Janeiro, 30 juin 1932.

28 *La Hospedaria dos Imigrantes*, plaque tournante de la grande époque de l'immigration pauliste, a quant à elle été conservée comme monument historique (cf. Chantal Limay, *O Papel da imigração na estruturação do espaço urbano de S. Paulo*, ouvrage dact., Université Stendhal, Grenoble, 2003). Elle abrite actuellement le Musée de l'immigration (N. d. E.).

29 «Ferreira de Castro e o Brasil», *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, mai 1935, p. 116.

AnnexeChronologie

- 5 XII 28 Gustavo Barroso, “Vão para Moçambique”, *Gazeta de S. Paulo*
- 23 I 29 Lisbonne: banquet en hommage à Ferreira de Castro (*apud* Cabral, *op. cit.*, p. 30)
- 28 I 29 Rafael Ferreira, s.t., *Folha do Norte*, Belém
- 6 II 29 Anónimo., “A propaganda contra o Brasil em Portugal”, *A Notícia*, Rio de Janeiro
- 8 II 29 Anónimo., “Diffamação do Brasil”, *A Tribuna*, Santos
- 9 II 29 Anónimo., “A Campanha contra o Brasil na Península Iberica”, *A Notícia*, Rio de Janeiro
- 19 II 29 Anónimo., “O problema immigratorio”, *A Gazeta*, S. Paulo
- 8 III 29 Anónimo., “Não são portugueses”, *Jornal do Recife*.
- 9 III 29 Antônio Dias, “Não são portugueses”, *Jornal do Recife*.
- 5 VI 29 Humberto de Campos, “Emigrantes”, *Revista da Câmara portuguesa de Comércio*, S. Paulo.
- 20 VII 29 Joaquim Campos, “Um Livro Momentoso”, *Pátria Portuguesa*, Rio de Janeiro
- 30 VI 32 Anónimo., “Ferreira de Castro e o seu livro Emigrantes”, *Pátria Portuguesa*, Rio
- s.d. [1933] Mário Gonçalves Viana, “A Campanha da Imprensa no Brasil”, *Jornal do Comércio e das Colónias*. (*apud*, Ferreira de Castro e a sua *Obra*, *op. cit.*, p. 101-103)

Imigrantes e filhos da terra, na Amazônia de Gomes de Amorim, Ferreira de Castro e Milton Hatoum

Maria Aparecida Ribeiro
Universidade de Coimbra

1

Quem lê «Viagem sem fim», de Milton Hatoum, depara-se, como é comum em seus textos, com personagens que são filhas da Amazônia e com imigrantes, além, é claro, de ver mais uma vez abordado o tema da viagem. Agora, porém, como em nenhuma outra, tem a oportunidade de ler uma espécie de “manifesto poético da alteridade”, cuja síntese é feita por Yasmine, avó do narrador, ao referir-se a dois franceses seus amigos: “Verne viaja, no espaço, e Delatour no tempo”¹. Armand Verne funda a Sociedade Montesquieu do Amazonas, pretendendo “insuflar (discretamente) os índios contra os padres e patrões e promover a cultura indígena”², estuda línguas indígenas e organiza cartilhas bilingues. Já Delatour, um francês que sai da Bretanha para Manaus, sabe que viajar “é entregar-se ao ritual (ainda que simbólico) do canibalismo”, mas lembra que “todo viajante [...] corre o risco de julgar o outro” e que este julgamento “quase sempre deforma o rosto alheio, onde se projetam os horrores e as taras do estrangeiro”. Assim, “a via-

1 Milton Hatoum «Viagem sem fim», in *À Superfície do Tempo. Viagem à Amazônia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000 (fotografias de Duarte Belo e excertos de Ferreira de Castro), p. 10 e 9

2 *Id.*, *ibid.*, p. 7.

gem mais fecunda é a que desvela a face obscura do porto de origem”; isto é, aquela que se empreende para “descobrir a si mesmo”³, uma viagem no tempo, enquanto a viagem no espaço, significa conhecer o outro e falar por ele, como diz Delatour.

O choque de culturas encontra também expressão curiosa nesse “manifesto”: ao evocar, em apenas doze linhas, o porto de chegada, depois da saída da terra natal, o narrador-viajante altera o ritmo de sua frase e a voz da personagem “torna-se uma confusão de neologismos e injúrias que beiram a bestialidade”; é como “um louco vociferando em várias línguas”⁴, o que torna intraduzível esse primeiro contacto.

Ora Milton Hatoum é brasileiro, nascido na Amazônia, em 1952, e descende de libaneses. Tendo vivido em Manaus parte de sua juventude, a viagem é uma constante em sua vida e, como já se disse, um tema recorrente de seus contos («Dois Tempos»⁵ e «Viagem sem fim») e de seus romances — *Relato de Um Certo Oriente* e *Dois Irmãos*, que falam sempre das relações entre imigrantes e filhos da terra, focando o Norte brasileiro, desde o auge da borracha até o seu declínio.

Uma preocupação das personagens do escritor, geralmente órfãs e criadas em família de imigrantes libaneses, é a busca das próprias origens. No *Relato*, uma mulher volta a Manaus, procurando desvendar o mistério de seu nascimento e do de seu irmão, para o que conversa com amigos e parentes e confronta testemunhos orais e escritos. Em *Dois Irmãos*, é Nael, filho de uma índia aculturada, Domingas, com um dos gêmeos filho de imigrantes, que, através da voz de várias personagens e da sua própria

memória, procura conhecer o seu passado, como ele próprio diz, “de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados”⁶.

Em ambas as buscas, como já se teve oportunidade de expor em trabalhos anteriores⁷, Hatoum explora a apropriação e a recusa do universo amazônico pelos imigrantes, a reação dos filhos da terra diante de práticas e saberes libaneses, de ordem gastronômica, religiosa, linguística, e a adesão ou rejeição dos descendentes dos imigrantes perante o mundo oriental e o trópico, no que se poderia chamar uma troca de sinais. Se suas personagens são exemplos vivos do que Delatour expõe no seu “manifesto poético da alteridade”, Hatoum insiste em mostrar que Manaus não é exatamente um porto de chegada, mas uma “cidade ilhada”, uma prisão, um porto de onde se deve partir.

Sendo esta a visão de um filho da terra descendente de imigrantes, qual poderia ser a de homens que, deixando a terra natal, a ela retornaram depois de alguns anos no Norte do Brasil? Pareceu-nos por isso ser de interesse examinar o diálogo que a sua obra, a que já dedicamos alguns estudos, mantém com a de outros autores que falam da Amazônia⁸. Para

3 *Idem*, p. 11.

4 *Ibidem*.

5 Milton Hatoum, «Dois Tempos», in Raduan Nassar et alii, *Fotografia de Grupo*, Lisboa, Cotovia, 2003.

6 Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000, p. 79

7 Maria Aparecida Ribeiro, «Oriente e origem no idioma híbrido de Milton Hatoum», <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk8/ensaios>; Maria Aparecida Ribeiro, «Os novos filhos da dor. Oriente e origem em Milton Hatoum», in *Biblos*. Revista da Faculdade de Letras, nº 2, II série. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2004, pp. 409-426.

8 Sobre um desses autores (Gomes de Amorim) e sua visão da Amazônia também já tivemos ocasião de escrever os textos dos quais aqui aproveitamos algumas idéias: «Um indianista português: Francisco Gomes de Amorim», *Brasil e Portugal: 500 Anos de Enlaces e Desenlaces*, *Revista Convergência Lusitana*, 17 (nº especial), Rio de Janeiro, 2000, pp. 228-239; «Gente de Todas as Cores: Imagens do Brasil na Obra de Gomes de Amorim», in *Máthesis*, v. 7, 1998, pp. 117-164; «De Escravo Branco a Escritor Europeu», in Francisco Gomes de Amorim, *Teatro. Ódio de Raça. Cedro Vermelho*, Braga, Angelus Novus, 2000, IX-XLIX (ed. de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira).

isso, escolhemos dois dramas de Gomes de Amorim, *Ódio de Raça* e *O Cedro Vermelho*, e *A Selva*, o mais conhecido romance de Ferreira de Castro, uma vez que ambos emigraram ainda crianças de Portugal para a Amazônia e esta experiência informa grande parte de seus escritos. O primeiro fixou-se no Pará, na primeira metade do século XIX, enquanto o segundo foi trabalhar no seringal Paraíso, durante a República, entre 1911 e 1914, e foca o período em que a borracha brasileira entrava em declínio na balança comercial, levada que fora pelos ingleses para o Ceilão.

2

Nos textos de Milton Hatoum é a paisagem humana que domina o foco narrativo. Na gradual apropriação que o viajante faz do novo espaço, vale lembrar um comentário de Hakim sobre chegada a Manaus: “as diferenças mais que as semelhanças, saltavam aos olhos”⁹ dos imigrantes. No entanto, Emilie encontra uma identidade entre a sua terra natal e a Amazônia: as atividades reguladas apenas pela luz do sol — um tempo sem relógio. De resto, ela rejeitava o saber dos médicos locais «mal conseguem diagnosticar os vivos, como podem identificar uma pessoa examinando a arcada dentária de um esqueleto?»¹⁰, as mulheres «Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas esprevidadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados»¹¹, a comida.

É curioso observar, no *Relato*, como as pessoas de diferentes origens e nas diferentes gerações se determinam com relação à comida. Em Hakim, o filho mais velho, criado entre Oriente e Ocidente, as frutas da

terra, “azedíssimas”, causavam “calafrios no corpo e crispções no rosto”; já Anastácia Socorro, amazonense, «fazia careta quando degustava as frutinhas azedas, sem entender a origem dos cachos enormes das graúdas moscatéis» vindos do sul, ou fugia para não presenciar o «hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru de carneiro»¹². Emilie estabelecia fronteiras entre Brasil Norte e Brasil Sul, ao mesmo tempo que lançava pontes para o Líbano, quando falava do cupuaçu e da graviola: «São frutas para saciar o olfato, não a fome. [...] Só os figos da minha infância me deixavam estonteada desse jeito»¹³. O odor, aliás, porque assunto de conversas, diluía as barreiras entre Anastácia e Emilie, funcionando como “ponta do novelo de histórias”¹⁴ sobre as cenas de infância que a levantina narrava à amazonense.

Em *Dois Irmãos*, embora haja resistências à cultura do Outro — Domingas escondia-se para não ver a morte do “cordeirinho de Deus” — há também troca de sinais: Nael, que matava o cordeiro junto com Halim, “passava todo ano à espera do pernil” e ainda saboreava as fatias deixadas pela mãe¹⁵; Yaqub, o gêmeo que foi ao Líbano, leva farinha e pirarucu seco, para São Paulo, enquanto Omar, já em pequeno fantasiado de “saguim de coleira”, muito mais ligado à terra que o irmão, que penetra e se deixa penetrar pela vida manauara, devora caixas de doces árabes quando está “exilado” na capital paulista.

A religião aparece nos dois romances como fator de aproximação entre empregada e patroa e de diferença entre marido e mulher. Anastácia

⁹ Milton Hatoum, *Relato de Um Certo Oriente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 28

¹⁰ Hatoum, *op. cit.*, p. 67.

¹¹ *Idem*, p. 87.

¹² *Idem*, p. 58 e 88.

¹³ *Idem*, p. 89.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Idem*, p. 93.

cia Socorro e Emilie eram católicas; e Halim dizia que Domingas, ao vir para sua casa trazida pela freira, era «uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs» e, com a mesma ponta de ironia do marido de Emilie, comentava em relação à cunhantã e Zana: «O que a religião é capaz de fazer. [...] Pode aproximar os opostos, o céu e a terra, a empregada e a patroa»¹⁶.

A mãe de Hakim e o marido, apesar de terem feito «pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por uma das duas ou por nenhuma»¹⁷, usavam-na como elemento de guerrilha. O muçulmano ironizava, dizendo a respeito de Laure, a papagaia: «aqui no Amazonas os que repetem as palavras dos apóstolos são cobertos de penas coloridas e cagam na cabeça dos ímpios»¹⁸.

Católica, alfabetizada, e considerando-se superior aos da terra, a mãe de Samara deixava-se influenciar pelas crendices e saberes populares: maravilhada com as descrições que Anastácia Socorro fazia da flora regional, ela plantou, no fundo do quintal, «a trepadeira que espanta a inveja» e o tajá «que reproduz a fortuna de um homem»¹⁹ e cultivou a amizade de Lobato Naturidade, um índio, conhecedor das propriedades das plantas, tio de Anastácia Socorro e «Príncipe da Magia Branca» no dizer de Dorner, que seu marido conhecia antes desde os tempos de solteiro. Era a Lobato, «representante de uma tradição ainda viva, que pulsava nos bairros da periferia»²⁰, que Emilie recorria nos

casos de enfermidade. Mas o hibridismo, em matéria de crença e saberes não pára aí: ela também gostava de examinar o fundo das xícaras sujas do café com borra e decifrar, «no emaranhado de linhas negras do líquido ressequido» o destino de cada um²¹. Domingas também conciliava cristianismo e superstição, como mostra o episódio da sugestão para que Zana, a fim de recuperar Omar, dependure no pescoço um olho de boto.

O marido de Emilie, cujo nome jamais é citado (figura apagada pela personalidade forte da matriarca?), não é «esquivo aos da terra» e tem amigos entre eles. O comércio, o gosto pela conversa, o narguilé, são traços conservados da cultura oriental, com a qual ele mantém um diálogo, estabelecido através do rádio, sintonizando estações do Cairo e Beirute, trazendo-lhe notícias, música e «a voz possante de um muezim» que chegou a gravar, presenteando-a ao filho²². Mas é sobretudo a fidelidade ao Corão que o caracteriza.

O mesmo acontece a Halim, muito mais seguidor dos preceitos de sua religião que Zana, cujo cristianismo beira o comércio. A generosidade da mãe dos gêmeos, aliás, é questionada como a de Emilie²³. Se esta reclama que Anastácia Socorro «come como uma anta» e não lhe dá o direito de provar das tâmaras que enchem a geladeira, aquela usa a comida que dá aos órfãos do internato e as roupas que envia para as índias das missões como forma de pressionar o diretor do colégio, quando este decide expulsar Omar.

16 *Idem*, p. 69.

17 *Ibidem*.

18 *Idem*, p. 26.

19 *Idem*, p. 91.

20 *Idem*, p. 96.

21 *Idem*, p. 31.

22 *Idem*, p. 39.

23 Hakim chega a dizer a respeito das distribuições de alimentos aos moradores da Cidade Flutuante feitas pela mãe: «Eu procurava ver nesse gesto uma atitude generosa e espontânea por parte de Emilie; talvez existisse alguma espontaneidade, mas generosidade...» (*Idem*, p. 85)

A prática do Norte brasileiro parece ser comum às duas senhoras e dar continuidade à escravidão abolida na letra da lei, em 1888. No caso de Emilie, “as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar”²⁴; aos afilhados de Anastácia e aos seus sobrinhos ela arranjava várias tarefas, sem nada lhes pagar e sem lhes dar o direito de comer a mesma comida da família. Escondendo-se nas edículas ao lado do galinheiro na hora da refeição, a humilhação os transtornava até quando levavam à boca a colher de latão. Os “inomináveis” filhos de Emilie não admitiam a presença de Anastácia à mesa das refeições e “abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral”²⁵, como Omar fizera a Domingas, a “escrava fiel”²⁶. Na casa de Zana, aliás, as relações entre casa-grande e senzala, podem ser observadas no tratamento dispensado a Nael: “Para Zana, eu só existia no rastro dos filhos dela”²⁷. Mesmo sabido neto, ele era tratado como uma espécie de agregado, que “herdava” roupas e livros usados pelos gêmeos e executava, sem qualquer recompensa, tarefas para Rânia, para a avó-patroa e até mesmo para os vizinhos desta. Os fundos da casa foram e continuaram sendo, mesmo com a proteção de Yaqub, o seu lugar.

Nos mundos confluentes da infância dos narradores, surge também a língua como um encontro das águas de “dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro”²⁸, imagem que, aliás, Hatoum atri-

bui a Hakim, lembrando a união das águas barrentas do Solimões com as escuras do Negro, para formar o Amazonas. São inúmeras as passagens do *Relato* a respeito do contato linguístico.

A par do árabe, há vários outros idiomas no universo de memórias do *Relato*: o português, o nheengatu, o italiano, o francês, o alemão. Em vários momentos, a língua materna serve como um bilhete de identidade das personagens: é nela que eles se exprimem em sonhos ou em momentos de dor, angústia e ódio, instaurando, por vezes, na comunicação com o outro, o muro de uma Babel.

Em *Dois Irmãos*, o hibridismo linguístico é menos notório que no *Relato*. Mas, mesmo assim, é pela língua que o mestiço Nael assume uma identidade amazonense, ao comentar o esforço feito por Yaqub para reaprender a língua da terra em que nascera, dizendo que ele foi “soletrando, cantando as palavras, até os sons dos ‘nossos’ peixes, plantas e frutas, todo esse tupi não embolava mais na sua boca”²⁹; e é ao árabe que Zana volta ao fim da vida, quando quer ser entendida apenas pela filha e por Emilie.

Em “Viagem sem fim”, onde o aprendizado da língua é o pretexto para o desenvolvimento da citada “poética da alteridade”, a língua é o caminho de uma viagem ao passado: o avô do Narrador tenta abafar a voz da mulher, Yasmine, quando esta canta e reza “não em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada”; nesses momentos, ele “contava histórias do seu passado, como se quisesse apagar vestígios da colonização francesa em sua própria casa”³⁰.

Quando o marido de Emilie, Hanna e Halim navegam para Ocidente, e aportam a Manaus buscam um mundo melhor e a prosperi-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 86.

²⁶ Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Edições Cotovia, 2000, p. 39.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Milton Hatoum, *Relato de Um Certo Oriente*, op. cit., p. 50.

²⁹ Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, op. cit., p. 35.

³⁰ Milton Hatoum, «Viagem sem fim», op. cit., p. 5.

dade. Não é isso, porém, o que encontram. Também não é isso que encontram, numa época posterior, Hakim, Samara Délia ou Yaqub, ou mesmo numa terceira geração, a Narradora do *Relato* e seu irmão. Os mais velhos observam que o comércio “exige malícia, destemor e o descaso (senão o desrespeito) a certos preceitos do Alcorão”³¹. Hanna, Halim e o marido de Emilie morrem sem enriquecer. Os mais jovens têm de sair. Manaus, mesmo a Manaus da mocidade de Emilie, que aí chega, em 1924, no final da *Belle Époque* (como que sugerem as datas citadas por Hindíé), é uma cidade pequena, onde o morador “sem vínculo com a floresta e com o rio é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma”³². Assim testemunham as palavras da Narradora do *Relato* a seu irmão: “Pensei na tua repulsa a esta terra, na tua decisão corajosa e sofrida de te ausentar por tanto tempo, como se a distância ajudasse a esquecer tudo, a exorcizar o horror”³³.

3

Os dramas de Gomes de Amorim sobre a Amazônia — *Ódio de Raça* e *O Cedro Vermelho* — acima de tudo recebem a marca daquilo que mais impressionou o pequeno imigrante de dez anos: os efeitos da miscigenação racial, que a memória do adulto traduziu pela expressão “gente de todas as cores”³⁴, e a exuberância da Natureza que, no caso do teatro,

31 Milton Hatoum, *Relato de Um Certo Oriente*, op. cit., p. 75.

32 *Idem*, p. 82.

33 *Idem*, 168.

34 Francisco Gomes de Amorim, *Cantos Matutinos*, Lisboa, Typographia Progresso, 1858, p. 7.

o escritor procura traduzir em imensas didascálias e em extensíssimas notas de rodapé, onde, além de explicações sobre os termos brasileiros que vão surgindo no texto, conta as suas aventuras do tempo que passou no Norte do Brasil, narrativas tão ou mais importantes que as peças, pois beiram o documental e nelas o autor é personagem.

Tratadas sempre com o discurso ambivalente que marca a visão do colonizador, embora o projeto colonial já houvesse ruído, grandes rivalidades étnicas surgem nos dramas. Os brancos brasileiros e os brancos imigrantes, mais especificamente os portugueses recém-chegados, disputam o mercado, no texto de *Ódio de Raça*: “Estes portugueses são como uma torrente; vão alagando tudo. O Brasil está cheio com os estabelecimentos dessa gente. Nas artes, na indústria de qualquer género, nos sertões ou nas cidades, não há negócio nem sítio vedado para eles”³⁵ — diz Roberto, brasileiro, branco, e senhor de engenho. Este sentimento contra o branco imigrante, vinculado ao fato de os portugueses não contribuírem com as « décimas » e « tributos » a que o brasileiro estava obrigado, é repetido pela massa de escravos. Estes mimoseiam o português recém-chegado com os epítetos de “galego”, “bicudinho”, “marinheiro”, “pé-de-chumbo”, “breado”, “labrego”³⁶, imitam-lhe a pronúncia e cantam-lhe uma canção que beira o insulto, enquanto revela que, até no amor, interfere a questão econômica, pois a mão de uma sinha-zinha bem poderia significar a “árvore das patacas”: «Marinheiro, pé de chumbo, / calcanhar de frigideira / quem de teu a confiança de casar com brasileira?»³⁷.

35 Francisco Gomes de Amorim, *Teatro. Ódio de Raça. Cedro Vermelho*, Braga, Angelus Novus, 2000, p. 20 (ed. de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira).

36 *Idem*, p. 112, n. 31.

37 *Idem*, p. 18.

Mas, apesar de sua má-vontade para com os outros brancos imigrantes, nomeadamente para com os portugueses, o branco nascido no Brasil surge nos dramas de Gomes de Amorim, como um homem bom ou incapaz de maldade, embora venda os próprios filhos³⁸. O branco português era o alvo preferencial do escritor: embora *Ódio de Raça* tivesse sido escrito para, através do teatro e tomando como exemplo o caso do Brasil, sensibilizar os portugueses com relação à escravidão de negros, Amorim não podia esquecer que em seu país também havia, travestida de emigração, a escravidão branca de que ele próprio fora vítima. Daí que em seu texto surjam frases como “piores patrões são os portugueses naturalizados brasileiros”, pois nada “se há-de esperar de homens que, por interesse, renegaram a própria pátria”³⁹.

O ódio entre raças anunciado no título de uma das peças não é originário, no entanto, apenas da rivalidade entre os que estão fixados na terra, brasileiros ou não, e os imigrantes. Na realidade, Amorim adota a tutela do pensamento francês, buscando em Ferdinand Denis o mote a glosar: *Ici, comme en bien d'autres endroits, une question de race devint une question de haine*⁴⁰. Assim, Domingos, mulato, descobre-se escravo do próprio pai, e declara: «o mulato odeia o preto, o preto odeia o mulato; não há mais nada que dizer»⁴¹. Seu ódio advém da falta de uma identidade própria, uma vez que não pertence a nenhuma etnia: «Eu é que não

tenho irmão em nenhum país. A minha raça é única, e por isso aborreço as outras todas. Eu sou a escória, o refugio dos homens»⁴². Essas palavras são reiteradas pelo negro Cazuza quando afirma que “mulato não tem raça” e pela tapuia Marta que observa “os mulatos não são bons”, o que é sublinhado quando vários deles, todos filhos do senhor usados como escravos, juntam-se para livrar Domingos e pôr fogo à casa-grande.

Os índios, os verdadeiros filhos da terra, aparecem romanticamente idealizados, como Cedro Vermelho que dá nome à segunda peça de Amorim, ou de uma forma mais realista, aculturados, como tapuias. Neste caso, vivem à margem das fazendas, numa situação de semi-escravidão. Marta, exemplo vivo dessa situação, denuncia o mal que o contato com a civilização representa, ora de forma direta (“O mato era a cidade dos tapuios antes de vir a gente do reino com a sua água forte”⁴³; agora os tapuios não podem passar sem a cidade dos brancos”⁴⁴), ora mesclando denotação e linguagem metafórica (“nem o cipó, nem a jactara podem estar seguros nas árvores depois que a gente branca aprendeu a andar no mato”⁴⁵), ora ainda utilizando exclusivamente a alusão para evidenciar o domínio dos brancos: “As águas do rio preto misturam-se com as águas brancas do Amazonas defronte de Santarém; e a minha senhora sabe que as águas brancas não perdem a cor depois de se lhe juntarem as outras”⁴⁶.

38 Observe-se este comentário em nota: “Não são eles [os brasileiros] tão bárbaros para com os seus jovens caixeiros, filhos de Portugal, como grande parte dos patrícios destes. Falo por experiência própria”. *Idem*, p. 105, n. 14.

39 *Ibidem*.

40 *Idem*, p. 2. Embora Amorim não cite, estas palavras foram extraídas do livro *Brésil*, escrito por Denis, e o “Ici” refere-se a este país.

41 *Idem*, p. 34.

42 *Idem*, p. 21

43 Aqui, Amorim alude à ação perniciosa dos regatões (comerciantes fluviais), como ocorre em outros momentos de sua obra.

44 Amorim, *op. cit.*, p. 46.

45 *Idem*, p. 23.

46 *Idem*, p. 47.

Assinale-se, ainda, um fato: movida pelo álcool, a tapuia chega a expressar-se em língua indígena, mas afirma que só é capaz de fazê-lo quando a aguardente remove a barreira da censura (e aqui Amorim mais uma vez a utiliza para denunciar o apagamento da cultura autóctone pela dominação branca).

Com relação aos índios muras, também aculturados⁴⁷ (e que em *O Cedro Vermelho* misturam-se aos tapuias que comemoram São Tomé), o dramaturgo assume uma posição diferente: trata-os como os “índios maus”, não só obedecendo a uma dicotomia apropriada dos cronistas e típica do indianismo brasileiro (índios bons, aliados dos portugueses; índios maus, aqueles que não se deixam dominar), mas também seguindo uma informação histórica mais recente — a que os paraenses seus contemporâneos davam sobre a Cabanagem, na qual os muras participaram. Para ele, um liberal que defendeu a Patuléia, os cabanos, antepassados dos atuais ‘Sem Terra’, eram “uma horda de assassinos”⁴⁸. Mas a ambiguidade marca o discurso de Amorim: na boca de um mura, Brás — rival de Lourenço, o Cedro Vermelho, índio que se deixou cristianizar — ele coloca a mais extensa fala contra a civilização, que lhes rouba as riquezas, lhes devasta as florestas, os tiraniza com o seu governo, os vicia, os escraviza.

Lourenço e Brás, embora antagonistas, são usados, assim como Marta, para defender a pureza do estado natural contra os males civilizacionais, eixo temático central em *O Cedro Vermelho*, segundo o próprio autor. Mas, apesar disso, Amorim defende o índio que se deixa cristianizar e que não luta pela posse da terra, seja através das falas que atribui às personagens, seja nas notas de rodapé, mais uma vez numa forma ambígua de olhar a alteridade, o que é típico do discurso colonial.

47 A este respeito leia-se o poema «Muhuraida».

48 Amorim, *op. cit.* p. 141, n. 46.

O mesmo acontece com relação aos negros. Cazuza, que desperta a compaixão à platéia, só é bom porque se parece com o branco, na medida em que é alfabetizado e cristão. Fiel ao seu senhor, este o valoriza... como mercadoria e “porque tem alma de branco”⁴⁹. Ele ama em silêncio a moça branca e defende-a com a própria vida. Como diria o discurso do autoritarismo, “sabe o seu lugar”.

Já o mulato Domingos, apesar de vítima do sistema, aparece como figura abominável, ante um público que lhe começa a ter hojeriza, porque é capaz de desejar a irmã e de tentar matar o pai. Enquanto isso, Cedro Vermelho, vai para o céu, porque foi baptizado, mas não pode casar com Matilde, que o reconheceu como uma sua “criação poética”⁵⁰.

O comentário que se segue, motivado por uma espécie de luso-tropicalismo *avant-garde* e, como sempre, demonstrativo da superioridade portuguesa, não seria estranho se Amorim não estivesse a mostrar o ódio de raças existente no Brasil como consequência da escravatura que ele quer abolir em sua pátria: “[...] exultemos nós portugueses porque felizmente na nossa terra já raiou há muito a aurora desse dia. Aqui não se repara para as cores dos homens, contando que eles tragam a alma despida de rancores, e são todos bem vindos e bem recebidos.”⁵¹

A superioridade do português, aliás, transparece também nas notas onde Amorim comenta que os portugueses amam a terra brasileira, apesar dos maus tratos que seus filhos lhes dirigem, que “é bom que não retribuamos o mau tratamento, porque, deste modo, a superioridade

49 *Idem*, p. 71.

50 *Idem*, p. 209 e 335.

51 *Idem*, p. 104, n. 11.

dade é toda nossa”⁵². Resquícios dessa marca colonial, base da afirmação “deixámos nesse formoso país os melhores anos da nossa existência”, vêm à tona igualmente nessa observação do autor quando profere uma das suas muitas lições:

Já disse numa nota de *Ódio de Raça* que os dicionários ainda não julgaram oportuno dar foros de cidade ao vocábulo brasileiro quindins. E oxalá que fosse só esta falta que tivéssemos de lamentar! Mas quantos termos portuguesesmos andam fora da circunvalação lexicográfica, esperando que os guardas-barreiras da língua, que deixam passar tantos artigos de contrabando, embainhem os chanfалhos da ignorância com que lhes impedem a entrada no mercado!⁵³

Por isso, quando Amorim diz que chegou a ser um “aprendiz de selvagem”⁵⁴ devemos pensar no selvagem e não no aprendiz. Ele acha possível esquecer a terra natal, mas é apenas por momentos:

[...] o viajante, assombrado e como que preso de tudo o que cerca, sente vagos desejos de terminar ali as suas peregrinações, atar a rede à sombra hospitaleira do tejupar da Índia, e esperar, tranquilo e feliz, que o sono o faça esquecer que teve outra pátria⁵⁵.

É esta necessidade de adormecer a consciência que demarca os filhos da terra do imigrante. Como diz Delatour, no referido conto de Milton Hatoum, “ninguém pode ser totalmente outro”⁵⁶. Nem por momentos.

⁵² *Idem*, p. 105, n. 13.

⁵³ Amorim *Idem*, *op. cit.*, p. 447, n. 175.

⁵⁴ *Idem*, 104, n.11.

⁵⁵ *Idem*, 370, n. 17.

⁵⁶ Hatoum, «Viagem sem fim», *op. cit.*, p. 8.

4

O caso de Ferreira de Castro é diferente. Tendo vivido a experiência da selva amazônica quase um século depois de Gomes de Amorim e olhando-a com lentes bem diversas, ele constrói um texto onde não há lugar para idealização ou para os maniqueísmos românticos. Seja em *A Selva*, seja em *Instinto Supremo*, escrito muitos anos depois, para louvar o trabalho de aproximação com os índios parintintins, feito por Rondon, a “gente de todas as cores” vai surgindo aos poucos, sem que a tonalidade de pele faça grande impressão ao narrador ou às personagens, e sem que haja qualquer demonstração de ódio entre raças. Aparecem, assim, o “rosto avermelhado” de Macedo, o português tio de Alberto, dono da hospedaria “Flor da Amazônia” em Belém; Juca Tristão, o proprietário do seringal Paraíso, “o sangue negro insinuando já com muita dificuldade a sua desvanecida existência, graças a sucessivos cruzamentos”⁵⁷; o seringueiro Agostinho, “baixo, cobreado”; o Sr. Guerreiro, “o primeiro homem branco que Alberto via no seringal”; o negro Tiago; uma ou outra “carapinha”; uma “mulata negrusca”⁵⁸; o índio morto por Manduca, “vermelhusco, latagão, de longo e luzidio cabelo, como Alberto nunca vira”⁵⁹; Lourenço, caboclo, “homem bronzeado, de cabelo liso negro”⁶⁰ e vários outros onde a cor é apenas uma forma de melhor fixar a realidade, mas nunca um elemento exótico ou fonte de antagonismos.

⁵⁷ Ferreira de Castro, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁸ *Idem*, p. 97.

⁵⁹ *Idem*, p. 257.

⁶⁰ *Idem*, 187.

Se os portugueses recém-chegados são ainda, como no tempo de Amorim, chamados de “marinheiros”, a expressão encontra equivalência nos “brabos”, como são designados outros adventícios, normalmente os cearenses e maranhenses novatos na extração do látex, cuja chegada

era sempre motivo de galhofa para os que já se tinham amestrado na vida da terra insubmissa e de costumes singulares. E se o recém-vindo, humilhado pela recepção imprevista, se melindrava, os algozes não o largavam mais, deleitando-se em persegui-lo, com todas as facécias e sorrisos que podiam inventar”⁶¹.

Como os “carcamanos”, os que vêm de Portugal são vistos como homens talhados para o comércio. Os japoneses, inexistentes no tempo de Gomes de Amorim, e que agora que vêm cultivar as terras que o governo do Amazonas lhes oferecia, são tomados por índios pelos habitantes do seringal Paraíso, e surgem como uma esperança, no texto de *A Selva*.

As diferenças linguísticas observadas não dizem respeito, como nos dramas de Amorim, ao exotismo dos termos tupis, ou à pronúncia do imigrante português que serve de chacota aos brasileiros, mas são agora olhadas com as lentes portuguesas de Alberto. É ele quem repara que o maranhense Filipe “suprimia, como todos os seus conterrâneos, muitos *rr*, deixava em silêncio sílabas sem conta e acentuava outras arbitrariamente”⁶².

Se algum antagonismo entre elementos de etnias diferentes existe, este é ocasional e o motivo não reside nessa diferença, mas no sexo ou na arbitrariedade em excesso: Agostinho mata Lourenço por este lhe haver negado a mão da filha; nhá Vitória repudia Alberto pelo assédio que ele lhe fez; o negro Tiago, ex-escravo, que permitia a Juca Tristão, chamá-lo

de Estica, numa ironia à sua perna coxa, e que equilibrava na cabeça uma laranja para que o amo exercitasse a pontaria, tranca o patrão e incendeia a casa matando-o, porque ele escravizara os seringueiros e mandara bater em homens presos.

É verdade que, em *A Selva*, os índios vivem à parte e são temidos, mas em *Instinto Supremo*, o que se procura — e alcança — é uma aproximação e um relacionamento pacífico. Já os caboclos como Lourenço estavam completamente integrados: continuavam a viver como índios, mantendo a sua liberdade e aceitando o que a natureza lhes dava. Era apenas uma questão de não ter ambições e entregar-se à selva:

Dos párias masculinos e válidos só ele [Lourenço] não se entregava à extração da goma elástica. Era uma regalia mui antiga, que a sua raça conquistara pela indolência e falta de ambição. Para ela, o mundo cifrava-se numa barraca, numa mulher, num arpão e numa canoa merecendo-lhe sorrisos de piedade as legiões que vinham do Ceará, do Maranhão e até de Pernambuco, desbravar a selva virgem e sofrer todas as vicissitudes, todos os tormentos, pela ânsia de umas moedas a mais⁶³.

O que existe em *A Selva* e na restante obra de Ferreira de Castro inspirada pelo Brasil, é, como quer Bernard Emery, utilizando a expressão

61 *Idem*, p. 132.

62 *Idem*, p. 114.

63 *Idem*, p. 187. Por outras palavras, Gomes de Amorim mostra nas notas autorais esta vida de entrega, peculiar aos caboclos e índios aculturados: «Em cada pequena enseada, uma casinha de terra e de folhas de pindoba, com tecto e paredes cobertas de graciosas passifloras, adivinha-se, mais do que se vê, pela canoazinha que em frente do porto se balouça nas ondas. Aqui e ali a garça branca ou real, o maguari, o carará ou a ave gigante chamada jaburu, permanecem longas horas imóveis ou passeiam com o ar grave e solene da sentinela que vigia o templo. Os pequenos canais, por onde as embarcações se aproximam das casas, estão, de um lado e outro, tapetados de mururé (*Nymphaea*), que abre aos primeiros raios de sol as suas flores amarelas, brancas ou vermelhas. O peixe salta de contente a cada instante; os veados, as pacas e as cutias debruçam-se, bebendo perto das habitações; as jovens tapuias cismam, contemplando o rosto no espelho do lago.» (Amorim, *op. cit.*, p. 370, n. 17).

de Roger Bastide, a demonstração de uma “democracia racial”. E Firmino será também como afirma o estudioso francês, “o símbolo vivo desta fraternização”⁶⁴. No entanto, Firmino não é um caboclo, descendente de branco e índio, como afirma Emery, mas um mulato, desde a sua primeira aparição (“Por fim o mulato parou”, diz o narrador referindo-se à personagem, quando esta conduz Alberto ao Todos-os-Santos⁶⁵). Por isso não se pode dizer que «o elemento étnico que representa a ultrapassagem dos contrastes raciais pela fraternidade humana é essencialmente o elemento caboclo, isto é, consequência da miscigenação, ou, se se prefere, da união genética e cultural, entre brancos e índios» e que «o caso dos mulatos, dos cafusos e dos descendentes de negros é sentido implicitamente como diferente por Ferreira de Castro». E nem se pode afirmar que as personagens “negras e mulatas” são “muito menos simpáticas”⁶⁶: se as há como Juca Tristão (onde a referência à cor, aliás bastante esmaecida na sua componente negra, é anotada apenas uma vez) e Tiago (uma quase caricatura como o Habibrah de Victor Hugo e que também acaba por vingar-se de quem tanto o humilhou), existe Firmino, mulato, que tanto compreende Agostinho, como auxilia Alberto, e procura a sua liberdade sem fazer mal a ninguém.

O próprio Alberto — orgulhoso a princípio, “sentindo-se superior ao meio”⁶⁷ e cuja epiderme se “contraía sob o asco que o convés imundo lhe insuflava”, cujo espírito se sentia “estranho, quase inimigo daquelas vidas que o cercavam, resignadas ao destino e alheias a tudo o que não fossem

imposições do corpo”, “tabaréus ignaros”, “récu”⁶⁸, que “sentia uma repulsa instintiva por toda aquela humanidade de hábitos rudimentares”⁶⁹ — acaba por enternecer-se ao “pensar nas bravas gentes”⁷⁰ e a compreender o ato que Tiago praticara, incendiando o barracão e matando Juca «Não! Não acusaria jamais. A ninguém! A ninguém! [...] a sua voz não poderia abrir-se em grandes tropos acusadores, sem que a sua consciência e as suas dúvidas se elevassem mais alto e sufocassem e emudecessem, irremediavelmente.»⁷¹

Mas ainda assim, Alberto não se sente um deles nem se acostuma à selva. Seus olhos que, a princípio, “leigos”, “só etiquetavam as palmeiras”⁷² e acabavam por enxergar “monotonia” naquilo que, momentos antes, o havia “surpreendido e empolgado com a sua exuberante magnificência”⁷³, são capazes de, tempos depois, deslumbrarem-se com a paisagem e empolgar-se com uma catléia, colhendo-a e imaginando colocá-la numa lapela inexistente, mas a “variedade assombrosa” da selva, «de bárbara grandiosidade, dava uma só forte impressão de beleza: a inicial, que nunca mais se esquecia e nunca mais se voltava a repetir»⁷⁴. O mais são imagens negativas de aprisionamento. Não acontece em Ferreira de Castro, como acontece em Amorim, o gosto pelo exótico, que este exhibe atra-

⁶⁴ Bernard Emery, *L'Humanisme Luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1992, p. 129.

⁶⁵ Cf. Castro, *op. cit.* p. 146.

⁶⁶ Emery, *op. cit.* p. 130.

⁶⁷ Castro, *op. cit.*, p.105.

⁶⁸ *Idem*, pp.100-101.

⁶⁹ *Idem*, p. 133.

⁷⁰ *Idem*, p. 197.

⁷¹ *Idem*, p. 301.

⁷² *Idem*, p. 103.

⁷³ *Idem*, p. 106.

⁷⁴ *Idem*, p. 151.

vés do espanto de seus caixeiros portugueses diante das orgias da flora, da fauna e da gastronomia, propaladas pelos filhos da terra, ou em notas de rodapé tão longas que constituem, na edição do século XIX⁷⁵, um livro à parte. Tão pouco ele encontra, como Emilie, semelhanças entre Manaus e Trípoli, na maneira de regular o tempo. O paladar das frutas e o seu aroma, mesmo ou o gosto dos peixes que Alberto saboreia com o tempero de um bom cozinheiro da região, não lhe merecem registro. Definitivamente, ele não pertencia àquele mundo. Como Ferreira de Castro escreveria, numa espécie de pacto feito com João Antônio Fernandes, que Emery chamou de *serment de réussite*: «antes de 1915, saírei daqui e então minha vida tornar-se-á melhor, abandonarei para sempre esta vida selvagem!»⁷⁶

Na visão de Alberto, «a selva dominava tudo. Não era o segundo reino; era o primeiro em força e categoria, tudo abandonando a plano secundário. O homem, simples, viandante no flanco do enigma, entregava a sua vida à dominadora»⁷⁷. E Alberto, apesar de compreender o comportamento de seus companheiros de escravidão, procurava manter a sua identidade de português e de homem letrado. É verdade que, no final de sua permanência, ele já não imprime um sentido épico à sua própria figura, lembrando os desbravadores lusíadas, como quando cruzou pela primeira vez, a bordo do Justo Chermont, os rios e igarapés da Amazônia. Mas em nenhum momento se percebe em suas palavras o “quase” que Amorim, apesar do projeto colonial que o seu dis-

75 Francisco Gomes de Amorim, *O Cedro Vermelho*, Lisboa, Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1874, 2v.

76 De um manuscrito de Ferreira de Castro, datado de 10/4/1914, existente no *Espólio*, apud Emery, *op. cit.*, p. 36.

77 *Idem*, p. 151.

curso contém, deixa aflorar e que, depois, segundo suas próprias palavras, se perde à medida que o tempo passa e ele permanece em Portugal. A viagem de Ferreira de Castro, repita-se, é, como a de Alberto, em direção à natureza humana, como, aliás, se pode ver por estas suas palavras dirigidas aos intelectuais brasileiros, escritas em janeiro de 1922:

Minha alma forjou-se, no mesmo crisol que a do vosso povo, com suas dores e alegrias, suas esperanças e inquietudes, e também uma certa maneira lírica, tão especificamente brasileira, de reagir diante de diferentes manifestações da vida.⁷⁸

5

Motivado pelo pensamento romântico e por um projeto a favor da abolição da escravatura que Garrett (de quem era amigo pessoal e junto a quem desempenhava o papel de secretário) lhe dera a conhecer, Amorim procura mostrar em suas peças os papéis sociais desempenhados pela “gente de todas as cores” e registrar preconceitos de uma Amazônia onde o sistema capitalista começava a substituir o sistema do império colonial. Ao fazê-lo, porém, revela também os próprios estereótipos, pois de seus textos depreende-se (quando não se afirma) a superioridade do português e a selvageria do negro e do índio, que apenas diminuem quando estes, tornando-se cristãos, se aproximam do modelo branco. A par disso, há também o gosto pelo exótico, apresentado ora pelos da terra, para explicá-lo a um português recém-chegado, nos textos dramáticos, ora exibido pelo próprio Gomes de Amorim nas incontáveis notas de rodapé. Apesar de se haver acostumado a alguns usos e ao paladar da terra, rejeitando apenas o tucupi com formigas, a distância no

78 «Ferreira de Castro visitará o Brasil», *O Globo*, Rio de Janeiro, 2/2/1950.

tempo e no espaço, leva-o a julgamentos diversos⁷⁹. Amorim não chegou a encontrar, como quis Delatour ao ensinar francês ao neto de Yasmine, uma outra voz para o poema que leu. Viajante no espaço, ele procurou sempre afirmar-se como « *cariba cuapara* », isto é, branco português sabedor⁸⁰. Daí que a Amazônia em seus textos pareça um espaço exótico, mero cenário para suas peças.

Já Ferreira de Castro, demonstra, através do Alberto de *A Selva* e depois, através das várias personagens de *Instinto Supremo*, as palavras de Delatour a seu discípulo:

À primeira vista a floresta parece uma linha escura para além do Rio Negro. Não se consegue distinguir muita coisa. Mas no interior da escuridão há mundo em movimento, milhões de seres vivos, expostos à luz e à sombra. A natureza é o que há de mais misterioso⁸¹.

⁷⁹ Vejam-se estes: «Alguns cozinheiros misturam ervas com o peixe cozido no tucupí, e posso certificar, que os agriões são excelentes comidos por esse processo. Há quem goste de meter nas garrafas, em que se conserva este molho, grandes formigas, pretas ou avermelhadas; dizem que assim fica mais aromático e apetitoso! O meu estômago, à prova de tacacá, guariba, axiri, cobra, jacaré, lagarto... finalmente, de comidas e bebidas que meteriam mais medo ao diabo do que uma cruz, resistiu sempre assanhado ao tucupí com formigas. Não posso por isso saber se a coisa é boa, mas parece-me selvagem.» Francisco Gomes de Amorim, *Teatro. Ódio de Raça. Cedro Vermelho*, Braga, Angelus Novus, 2000, p. 446, n. 167 (ed. de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira). «O açazeiro produz, junto às folhas, cachos muito grandes de frutos roxos, tamanhos como cerejas, que amassados com água fazem uma bebida insípida, mas muito nutritiva. A gente abastada toma essa bebida com açúcar e farinha. Os pretos e em geral todos os pobres, bebem-na só com a farinha, e até sem ela, afirmando muitas pessoas que de qualquer dos modos é deliciosa. Eu creio que, quando residia no Brasil, também tinha igual opinião, por estar muito costumado com todos os frutos do país. Mas a verdade obriga-me a dizer que o vinho de açaí com farinha-de-pau é coisa para lisonjear mediocrementemente o paladar dum europeu. Já não posso dizer o mesmo do palmito ou grelo que produz o açazeiro, porque se faz dele um esparregado muito saboroso.» *Idem*, p. 134, n. 34.

⁸⁰ *Idem*, p. 145, n. 51.

⁸¹ Hatoum, «Viagem sem fim», *op. cit.*, p. 7.

Sua experiência amazônica lhe possibilitou um depuramento de olhar. Alberto, apesar de jamais confundir-se com o Outro e nem mesmo estabelecer com ele trocas de sinais, descobre que as necessidades e angústias de seus companheiros de seringal são também as suas. A floresta, opressiva na sua grandeza e indomável nos seus mistérios, deixa de conter o exótico regional, para representar aquilo que se opõe ao humano, e que, ao mesmo tempo, iguala os homens. A viagem de Alberto, como a de Ferreira de Castro é, repita-se, uma viagem em direção à natureza humana.

Através da língua, dos odores, da comida, da religião, Hatoum procura mostrar os diferentes matizes culturais dos homens de todas as cores que habitam a Amazônia. Se alguns de seus imigrantes voltam à terra natal, como o pai de Zana, que, numa troca de sinais, procura dar aos peixes que serve em Manaus o sabor das ervas do Líbano, outros, como o marido de Zana, integram-se com os nativos através do comércio, mas fazem questão de manter ligações com a pátria, seja através da língua, seja através das notícias que lhe vêm pelo rádio, seja através dos costumes e da religião. As mulheres, que já no Líbano aprenderam a língua e adotaram a religião do invasor, olham com superioridade os nativos, mas incorporam alguns de seus saberes. Os filhos da terra “puros” só à margem da cidade conseguem viver a sua cultura. Os mestiços (ainda que culturais) viajam no tempo à procura de si próprios. Cada um envereda por um caminho seu e a viagem de cada um é uma «viagem sem fim».

Camilo e Machado: encontros e desencontros

Arnaldo Saraiva

Universidade do Porto

Até à segunda década do sec. XIX os estudiosos e os leitores de textos escritos em português, vivessem eles em Portugal, no Brasil ou noutros países, poderiam prestar grande atenção à sua diversidade estética ou estilística, mas, se poderiam relacioná-la com vivências em diferentes espaços socio-culturais e geográficos, dificilmente se empenhariam em surpreender neles instintos, ou intenções, ou especificidades nacionalistas. Esse empenho só se impôs alguns anos depois da consolidação da independência do Brasil e do simultâneo triunfo das ideias românticas, que viam na literatura um lugar e um instrumento privilegiado da afirmação ou da identidade nacional, se não mesmo a melhor encarnação do espírito nacional.

De então para cá, os intelectuais portugueses, com e sem complexos ou ressentimentos, foram-se resignando à ideia de uma cisão que muitos brasileiros quiseram aprofundar, fechando-se uns e outros nos seus castelos; por fervor ou preconceito nacionalista, quase todos os ensaístas e historiadores portugueses e brasileiros passaram a separar obras e autores que antes viam linguística e esteticamente associados, e se desinteressaram até de analisar as semelhanças e diferenças entre o que começara a chamar-se literatura portuguesa e literatura brasileira, não se preocupando com os equívocos, as vantagens ou as desvantagens de tal classificação, mas também não suspeitando que o comparatismo poderia levar

afinal à evidência de especificidades nacionais, que para alguns valeriam como a maior justificação e legitimação de uma literatura.

Ora o comparatismo literário tem outros objectivos bem mais relevantes do que os das simples provas da proeminência, da precedência ou da ascendência nacionais, pois se empenha em captar o significado mais esquivo de textos produzidos em diferentes espaços ou circunstâncias, em analisar os mecanismos da criação literária e as complexidades do fenómeno literário universal a partir de textos em que são legíveis repetições e diferenças, constantes e variações, correspondências e incorrespondências, susceptíveis de contribuir para a construção de uma teoria geral da literatura ou até do sentido.

Foi essa ideia, não o fervor nacionalista, que me levou nos anos 80 a empenhar-me no estudo dos modernismos português e brasileiro. Até hoje, continua por fazer a análise comparativa de correntes das literaturas de Portugal e do Brasil, até mesmo das que, como o realismo, o parnasianismo, o simbolismo, se afirmaram em tempos de bem maior convívio entre os escritores dos dois lados do Atlântico, que escreviam numa língua bem menos normativamente diferenciada do que a dos nossos dias.

O que aumentou consideravelmente nas duas últimas décadas foram os ensaios em que se analisam as relações de algum escritor português com algum escritor brasileiro. As relações de Eça de Queiroz e Machado de Assis, por exemplo, têm sido objecto de numerosos estudos, publicados em livros autónomos como os de Alberto Machado da Rosa (*Eça, Discípulo de Machado?*, 1963) e Constantino Paleólogo (*Eça de Queiroz e Machado de Assis*, 1979), em biografias machadianas como as de R. Magalhães Júnior (*Vida e Obra de Machado de Assis*), em obras que relacionam Eça e o Brasil (Heitor Lyra, *O Brasil na Obra de Eça de Queiroz*, Arnaldo Faro, *Eça e o Brasil*), em obras colectivas, como o *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz* e alguns volumes de actas de congressos como *Eça & Machado*, ou em livros e revistas de diversa espécie: lembro

sobretudo textos assinados por Lúcia Miguel Pereira, João Gaspar Simões, Hermínio de Miranda, A. Campos Matos, Beatriz Berrini, Nelson H. Vieira, João Camilo, Pedro Calheiros, Lélia Parreira Duarte, Marli Fantini Scarpelli, Moema Cotrim Saes, Lucette Petit, John Gledson...

É verdade que os romances e as crónicas de Eça já em sua vida tinham sucesso (e às vezes escândalo) garantido junto dos jornalistas, dos críticos e dos leitores brasileiros, entre os quais alguns escritores que até foram seus amigos pessoais: Joaquim Nabuco, Olavo Bilac, Magalhães de Azeredo, Eduardo Prado, Domício da Gama, Oliveira Lima, etc.

Mas a enorme bibliografia sobre a relação de Machado e Eça, em boa parte determinada pela famosa polémica de 1878 à volta de *O Primo Basílio*, contrasta com a escassez da bibliografia sobre a relação de Machado e Camilo - do Camilo que muito escreveu sobre brasileiros e 'brasileiros' (portugueses de 'torna-viagem'), que em 1879 também provocou com o seu *Cancioneiro Alegre* uma polémica luso-brasileira, e que também teve sempre leitores fiéis no Brasil, para onde chegou a pensar emigrar, onde esteve o seu filho Nuno e onde viveram escritores seus amigos, não brasileiros mas portugueses: entre outros, Vieira de Castro, Sena Freitas, António Moutinho de Sousa, e Faustino Xavier de Novais. Bastaria este, que foi íntimo de ambos, para justificar uma atenção maior do que a que tem sido dada às relações de Camilo e de Machado, até hoje confinada a breves ou parciais estudos de Eugénio Gomes, Josué Montello, Guilherme dos Santos Neves, Ana Maria Almeida, Helena Carvalho Buescu. Nem o precioso *Dicionário de Camilo Castelo Branco* de Alexandre Cabral¹ achou por bem dedicar nas suas mais de 650 páginas um breve verbete a Machado.

¹ Lisboa, Caminho, 1989.

Camilo, que nasceu em 16 de Março de 1925, era 14 anos mais velho do que Machado, nascido em 21 de Junho de 1939. Camilo estreou-se nas letras em 1945 com o folheto e poemeto *Os Pundonores Desagravados*; Machado estreou-se cerca de dez anos depois, publicando em 3 de Outubro de 1854 um soneto no jornal *Periódico dos Pobres* carioca, que por sinal tinha o mesmo nome de um jornal do Porto (*Periódico dos Pobres no Porto*) onde em 1846 Camilo chegou a colaborar. Em 1854 já este se tornara conhecido em Portugal e no Brasil, e publicara obras como a peça *Agostinho de Ceuta* (1847), a narrativa *Maria! Não Me Mates que Sou Tua Mãe* (1848), que seria rápida e repetidamente reeditada, o texto polémico *O Clero e o Sr. Alexandre Herculano* (1850), e o romance *Anátoma* (1851), entre outras. Não sabemos se alguma destas obras chegara já às mãos do estreante Machado; o que sabemos é que nesse ano e nos seguintes ele frequentava assiduamente o Gabinete Português de Leitura, que por certo recebia as publicações de Camilo (não por acaso é lá que se guarda o manuscrito do *Amor de Perdição*) e convivia quase só com jovens intelectuais portugueses, quase todos do Porto ou arredores, como Francisco Gonçalves Braga, que chegou ao Rio exactamente em 1854 e que segundo Jean-Michel Massa foi *le premier maître*² de Machado, ou como António Moutinho de Sousa, Faustino Xavier de Novaes, Artur Napoleão, Furtado Coelho, Manuel da Silva Melo Guimarães, Ernesto Cibrão, e, para não alongar a lista, Francisco Ramos da Paz – seu companheiro de quarto entre 1860 e 1869.

Alguns desses amigos de Machado conheciam pessoalmente Camilo, de que, como dissemos, Faustino Xavier de Novais era íntimo; cinco anos mais novo, Camilo era visita da casa de seus pais e seu companheiro de farras e de vários projectos e colaborações; e a amizade não esfriou

depois que, em 1858, Faustino emigrou para o Rio de Janeiro, onde em 1962 e 1963 editou a revista bimestral *O Futuro*, que publicou em folhetins o romance *Agulha em Palheiro* e outras colaborações de Camilo e de Ana Plácido, como publicou o poema do próprio Faustino “A Camilo Castelo Branco”, poema que o homenageado reproduziu, com nota laudatória e amiga, no *Cancioneiro Alegre*; além disso, Camilo correspondeu-se com ele (conhecem-se 4 cartas), referiu-o nos romances *Coração, Cabeça e Estômago* e *A Brasileira de Prazins*, fez-lhe “um caudal de referências” em colaborações avulsas³ e escreveu textos críticos para as suas *Novas Poesias* e para as suas *Poesias Póstumas*.

Ora, mal chegado ao Rio, Faustino deve ter conhecido logo, talvez por intermédio de algum portuense, o jovem Machado de Assis; e apesar da diferença de idade (Machado era 19 anos mais novo do que ele) não tardaria a transformar-se num dos seus melhores amigos, com quem trocava publicamente críticas, comentários, poemas, e que chamaria para colaborar assiduamente n’*O Futuro*; já muito adoentado (viria a falecer em 16 de Agosto de 1869), ainda pôde apresentar-lhe a irmã Carolina, que chegou ao Rio em 18 de Junho de 1868, e que cerca de ano e meio depois se tornaria a senhora Machado de Assis. Por essa altura também Machado reforçaria os laços com o cunhado Miguel de Novais, que também foi colaborador d’*O Futuro*, que se tornou conhecido como fotógrafo no Brasil, e que, regressado a Portugal, manteria interessante correspondência com o casal do Cosme Velho (conhecemos 24 dessas cartas).

Se não houvesse outras vias, o convívio de Machado com Faustino, com o seu irmão e com a sua irmã bastaria para estimular a sua relação com Camilo. Mas Machado conviveu com outros amigos e admiradores do autor de *Os Diamantes do Brasileiro*, e pela sua condição de escritor autodidacta e de filho de portuguesa, ou de companheiro de portugueses, esta-

2 «Un ami portugais de Machado de Assis: António Moutinho de Sousa», in *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3ª série, n.º 13, 1971, p. 243.

3 Alexandre Cabral, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, op. cit., p. 453.

ria naturalmente atento à melhor prosa que viesse de Portugal, tanto mais que se formara sobretudo à base da leitura de clássicos portugueses. Recorde-se o que escreveu José Montello⁴:

Entre os papéis manuscritos do mestre, recolhidos após a sua morte ao arquivo da Academia Brasileira de Letras, figuram muitas folhas avulsas com anotações dos clássicos portugueses, notadamente João de Barros, Bernardes, Filinto Elísio, Bernardim Ribeiro, Amador Arrais, D. Francisco Manuel de Melo, Camões, Fernão Mendes Pinto, Gil Vicente, Frei Luís de Sousa, Rodrigues Lobo, Sá de Miranda e padre António Vieira, claro testemunho de que o grande escritor, não se contentando com a leitura das grandes obras de seus predecessores no idioma comum, estudava-lhes atentamente as galas de linguagem, com as quais, no momento oportuno, sabia enriquecer seu próprio estilo.

Ou recorde-se o que escreveu João Ribeiro, evocando confidências do próprio Machado:

Num certo momento de sua vida, ele foi o redactor único de uma gazeta; não tinha tempo de enchê-la, nem sequer de traduzir coisas francesas e inglesas. Acudiu-lhe um estratagema: adquiria todas as folhas portuguesas que podia haver à mão, e delas recortava todos os artigos úteis e inúteis, alguns assinados pelos escritores em voga em Portugal, de Rebelo da Silva ou Latino Coelho a João de Deus e Pinheiro Chagas⁵.

O nome de Camilo não aparece nesta enumeração. Mas desde os seus vinte anos que Machado dera pública prova de contacto com a obra de

Camilo. Numa crónica da série «Revista Dramática» publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 13 de Abril de 1860 ele fez o resumo da peça camiliana *Espinhos e Flores*, juntando-lhe um rápido mas claro e positivo juízo não só sobre a peça (“uma composição feliz”, de “estilo vigoroso e brilhante”, com acção “simples e velha” a que o autor emprestara “roupas novas” que lhe davam “um aspecto fresco e loução”) mas também sobre a obra do autor, “um escritor português muito conhecido”, com “uma fecundidade e um talento que lhe dão já um lugar distinto na literatura portuguesa”, graças aos seus “romances lindíssimos” e às suas “composições dramáticas”⁶.

Uma segunda referência de Machado a Camilo encontramos-la numa crónica datada de 15 de Janeiro de 1863 e publicada na revista *O Futuro*. Aí anuncia Machado que o redactor principal dessa revista “tem entre mãos um romance do Sr. Camilo Castelo Branco, matéria de um grosso volume” que pretende “dar todo no *Futuro*”, “capítulo por capítulo”, já que foi “escrito expressamente para o *Futuro*”⁷. Esse romance era *Agulha em Palheiro*, que efectivamente começaria pouco depois a sair em folhetins, o primeiro dos quais antecedido de uma crítica de Machado ao livro de Ana Plácido *Luz Coada por Ferros*⁸.

Muitos anos depois, Machado voltaria a referir-se a Camilo numa crónica da série «Bons dias!» publicada na *Gazeta de Notícias* de 7 de Março de 1889 em que, ironizando sobre o purismo do latinista brasi-

4 Valho-me, não tendo o estudo de Josué Montello à mão, da citação de Herculano Gomes Mathias in *Brasileiros e Portugueses*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2000, pp. 75-76.

5 *O Imparcial*, 4 de Agosto de 1916; citado por R. Magalhães Júnior, *Vida e Obra de Machado de Assis*, volume 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / IN –MEC, 1981, p. 350.

6 *Obras Completas*, vol.30, Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre, W.M.Jackson, 1937-1958, pp. 176-178.

7 Pp. 305-306.

8 Pp. 436.

9 *Bons Dias!*, org. por John Gledson, São Paulo, Hucitec, 1990, p. 177.

leiro Castro Lopes, escreveu: “Mandei logo (há uns seis meses) saber se havia em Portugal alguma *luneta-pênsil*, das que inventara Camilo Castelo Branco, há não sei quantos anos.”⁹

E Camilo ? Conheceria ele Machado ? Graças também aos amigos comuns que tinha no Brasil, é possível que o lesse logo desde 1860, quando Machado escreveu sobre ele. E é seguro que o lia na revista *O Futuro*, de que foram os dois mais assíduos colaboradores. Mas a primeira referência que encontrei de Camilo a Machado é bem mais tardia; data de 1874 quando em *Noites de Insónia* ele se referiu às “novelas mimosas de Luís Guimarães” e às “arrobadas mesclas de prosa e verso de Machado de Assis”.

Curiosamente é a partir desse ano que começam a aparecer em Portugal – em livros, em almanaques, em revistas e jornais – várias colaborações de Machado. Mas, por estranho que pareça, Camilo não incluiu Machado – ao tempo bem mais celebrado como poeta do que como ficcionista – no seu *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, onde todavia aparece o seu nome na nota que escreveu sobre Caetano Filgueiras, em que fala nas “flores da bucólica *Epístola* a Machado de Assis”. E no ano em que foi publicado o *Cancioneiro*, Camilo escreveu o «Disperso» intitulado «Ao Snr. Margarida», que termina com a referência a vários nomes de autores brasileiros, entre os quais Machado, que diz serem “iniciadores de uma literatura” ou sugere ter em alta consideração¹⁰.

Embora possa haver outras alusões de Camilo a Machado, e vice-versa, para lá das que assinalamos, parece óbvio que elas não serão relevantes, nem numerosas, o que é surpreendente e intrigante, tanto mais que eles tiveram vários amigos comuns, apareceram juntos nalgumas publicações, e manifestaram-se com regularidade em cartas, crónicas e críticas sobre muitos autores contemporâneos. Machado, por sinal, escre-

veu eloquentes elogios de Castilho, Pinheiro Chagas, Júlio Dinis e Rebelo da Silva, que os não mereceriam mais do que Camilo; e até assinalou com palavras lúcidas e comovidas as mortes dos portugueses Pedro Luís, Faustino Xavier de Novais e Eça de Queiroz, mas nenhuma lhe mereceu o suicídio de Camilo, que aliás já esquecera ou “substituíra” escandalosamente no artigo com que, em 1875, quis assinalar a morte de António Feliciano de Castilho, e em que escreveu: «A Providência fê-lo viver bastante para opulentar o tesouro do idioma natal, o mesmo de Garrett e Gonçalves Dias, de Herculano e J.F. Lisboa, de Alencar e Rebelo da Silva»¹¹.

Note-se que mais ou menos por essa altura a Livraria Popular de A.A.da Cruz Coutinho, do Rio de Janeiro, vendia e publicitava umas 16 obras de Camilo, entre as quais *Amor de Perdição*, *Os Brilhantes do Brasileiro*, *Carlota Ângela*, *Coração*, *Cabeça e Estômago*. Mas também é verdade que já antes da polémica do *Cancioneiro Alegre* Camilo conhecia no Brasil algum desgaste, não só por causa do que insinuava sobre o Brasil e os brasileiros na novela «O Cego de Landim»¹² mas também certamente pelo avanço das ideias anti-românticas ou realistas. Recorde-se o que Silva Pinto escreveu no seu livro *No Brasil* (1879): “Camilo está em descrédito (sic)”¹³.

As relações entre os dois grandes escritores suscitam ainda muitas interrogações – ou estranhezas. Por exemplo: não se sabe de correspondência entre eles, quando eram ambos bons epistológrafos, e de um e de outro se conhecem cartas que atravessaram o Atlântico. Outro exemplo: Machado, censor teatral em 1871, terá aprovado a peça de Camilo *O*

10 *Dispersos de Camilo*, org. por Júlio Dias Costa, vol. IV, Coimbra, Imprensa da Universidade, p.546.

11 *Obra Completa*, vol. III, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar, 1973, p.979.

12 V. Raimundo Magalhães Júnior, *Vida e Obra de Machado de Assis*, vol. III, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira /INL-MEC, 1981, pp.195-196.

13 *No Brasil*, Porto, Tipografia de António José Teixeira, 1879, p.158.

Condenado, que se inspirava no célebre escândalo de Vieira de Castro; mas, ele que também fora amigo de Vieira de Castro, não saiu em defesa da peça quando, logo na noite de estreia num teatro carioca, a sua representação foi interrompida e proibida. Ainda outro exemplo: ignoramos se alguma vez Camilo e Machado trocaram livros; nas suas bibliotecas, no que delas restou ou pelo que delas sabemos, não havia livros (já se não diz: livros com dedicatória) do colega ultramarino.

É possível que um e outro se quisessem afastados por nobres razões de natureza estética ou por não tão nobres razões de competitividade, emulação, despeito. A Camilo talvez valesse quase como uma afronta a divisão do prestígio literário com um mais jovem mulato do Brasil; a Machado de Assis, que não escondeu a emulação com Eça, talvez até conviesse uma distanciação que mais facilmente faria esquecer as várias e nítidas dívidas ao autor do *Amor de Perdição* – dívidas de que noutra oportunidade nos ocuparemos.

Camilo e Machado viveram mais de 60 anos (respectivamente 65 e 69), tendo sido contemporâneos por mais de 50; tiveram amigos comuns; tiveram mestres ou modelos comuns; apareceram juntos nalguns jornais e revistas; viveram os últimos anos atormentados pela ideia da cegueira, que levou um ao suicídio e o outro a revigorado pessimismo; deixaram uma obra enorme (na quantidade e na qualidade) e polifacetada: poesia, romance, conto, teatro, crónica, crítica, etc.

“Diferentes no temperamento” (Josué Montello), nados e criados em espaços diferenciados mas em tempos aproximados, não sabemos ao certo até onde foi a admiração de um pelo outro, o conhecimento ou a ignorância de um pelo outro. Nos seus encontros e desencontros eles podem figurar encontros e desencontros das culturas e literaturas de Portugal e do Brasil na segunda metade do sec. XIX e, colaboradores de uma revista carioca que se chamava *O Futuro* e que foi criada por um português que era amigo dos dois, podem pelo seu exemplo positivo e

negativo dar razão ao que o próprio Machado sugeriu numa crónica de 1862: que Portugal e Brasil só ganharão em confirmar com um “abraço literário” o “abraço político”, ou que não será “no campo da inteligência” que se consagrarão as divisões entre portugueses e brasileiros¹⁴.

14 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de Março de 1862.

Les figures de l'altérité dans *A Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco

Maria Graciete Besse

Université de Paris IV - Sorbonne

O meu romance não pretende reorganizar coisa nenhuma.

Camilo Castelo Branco

Malgré la dénégation que nous pouvons lire dans les dernières lignes d'*A Brasileira de Prazins* (1883), Camilo Castelo Branco est bien le grand organisateur de cette nouvelle, caractérisée par une oscillation fréquente entre le sérieux et le parodique, le Même et l'Autre, susceptible de dessiner un territoire marqué tant par les disjonctions révélatrices d'un imaginaire social que par une écriture carnavalesque porteuse de subversion.

Le point de départ du récit est constitué par une lettre de Marta, la protagoniste, découverte par hasard à l'intérieur d'un vieux livre, comme il arrive souvent chez Camilo qui trouve là un prétexte à une enquête le conduisant ensuite à la fiction¹.

La passion malheureuse, ainsi que l'ambivalence, traits caractéristiques d'une grande partie de l'œuvre de l'écrivain, se conjuguent dans

¹ Le motif de la lettre trouvée permet, d'après Abel Barros Baptista, une mise en scène de la figure de l'auteur lui-même. Cf. « O padre, o amigo do padre e o romancista – figurações do romancista em *O Romance de um Homem Rico*, in *Colóquio-Letras*, n° 119, Lisbonne, E. Gulbenkian, 1991, p. 42.

A Brasileira de Prazins avec un questionnement des identités définies par des facteurs d'ordre socioéconomique, politique, affectif et culturel. L'intrigue se bâtit autour de l'expérience sentimentale de Marta de Prazins, la « brésilienne », mariée de force à un oncle rentré du Brasil, quelque temps après le décès de son jeune amant José Dias. Selon Jacinto do Prado Coelho, on reconnaît bien là :

o velho Camilo na preferência pelos temas romanescos do amor reprimido e do casamento desigual, na estranha figura da louca por amor, na caricatura do “brasileiro” repulsivo, na crítica à acção do missionário tenebroso, dum ascetismo desumano, e enfim na marginália dos comentários pessoais².

Cependant, le narrateur ne met pas tant l'accent sur la chronique passionnelle que sur sa vision fantasmatique, tout en jouant sur des procédés de dislocation et de détournement, par l'incorporation d'une deuxième intrigue racontant l'aventure de Veríssimo, le simulateur qui se fait passer pour le roi D. Miguel dont il est le sosie, avant d'être démasqué avec éclat. Ainsi, grâce au croisement d'un drame passionnel et d'un récit à forte coloration historique, le narrateur nous permet d'interroger la place du sujet et des identités brouillées, nous renvoyant d'une part à l'expérience d'un ailleurs et, d'autre part, à des figures de l'altérité que nous étudierons à travers l'analyse des personnages, des situations et du discours.

Entre l'être et le paraître

Marta, nommée la « brésilienne », n'est jamais allée au Brésil. Son identité sociale résulte de l'obéissance à la Loi du Père, Simeão de Pra-

² cf. Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao estudo da novela camiliana*, II, Lisbonne, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2^a ed., 1982, p. 172.

zins, et de son mariage avec l'oncle Feliciano, parti travailler à Pernambuco à l'âge de 12 ans, et revenu, trois décennies plus tard, pour acheter des fermes et se marier.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner dans quelle mesure le code patriarcal pèse sur la destinée de Marta³. En effet, son existence est rarement définie en fonction de ses intérêts ; son statut est plutôt celui d'un corps désirant qui se trouve du côté de l'étrangeté et de la perte. Dans un premier temps, son père la promet à Zeferino, en échange d'une dette, la transformant ainsi en simple marchandise⁴ : « negocia a filha com o Zeferino como tinha negociado com o Tarracha a vaca amarela na Feira dos Treze. »⁵.

Plus tard, il l'oblige à accepter le mariage avec Feliciano, au nom de l'amour filial. Tout le parcours de Marta semble marqué par l'autorité masculine, à laquelle viennent s'ajouter l'hostilité d'un destin et le poids d'une hérédité la conduisant à la tentation du suicide, au mysticisme et à la folie.

Dès le premier chapitre de la nouvelle, nous découvrons son portrait physique et moral, mais ce qui intéresse surtout le narrateur est, d'abord, la duplicité identitaire qui la caractérise :

Marta de Prazins [era] uma rapariga muito alva, magrinha, de cabelo atado, muito limpa (...), muito séria com propósito de mulher e ares muito sonsos – diziam as outras, que lhe chamavam a *songuinha*. (...) Os

³ Voir notre étude « Uma poética da recorrência : as figuras do duplo n'*A Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco », in Isabel Pires de Lima et alii (org.), *Sentido que a vida faz – estudos para Oscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, pp.101-113.

⁴ Selon Oscar Lopes : « O conflito passional básico que se desenha à medida do avanço da burguesia na sociedade portuguesa é, na ficção camiliana, o do debate das heroínas amantes numa rede de relações que as transforma em mercadoria. », in « Claro-escuro camiliano », *Colóquio-Letras*, op. cit., p. 10.

⁵ Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Prazins – Cenas do Minho*, Porto, Lello & Irmãos, s/d, p. 20.

outros estudantes, rapazolas vermelhaços, refeitos, grandes parvajolas (...) chamavam-lhe boa pequena, franga e peixão. (p. 16)

Nous la voyons plus tard se moquer de Zeferino, l'amoureux éconduit, avant de sombrer dans une mélancolie teintée de "nevrose epilép-tica" (p. 127) qui la mènera à la folie.

Le mariage de la jeune Marta avec son oncle « brésilien », âgé de 47 ans, occupe un chapitre entier de la nouvelle (ch.17). Le narrateur y décrit avec force détails un processus de dégradation du personnage qui passe de la tristesse (« uma tristeza inalterável », p. 126), à une hallucination capable de lui faire voir « a sombra de José Dias » (p. 128), figure spectrale avec laquelle elle maintient, dans son délire, un dialogue insensé, comme si l'amour « pur » ne pouvait apparaître que sous la forme d'une relation fantomatique. La névrose hystérique de Marta, accentuée par la relation traumatique à l'amant disparu, est aggravée par le dégoût que lui inspire son époux : « A repugnância de Marta, face a face do tio Feliciano, seria um afrontoso desengano para o milionário, senão intervisse o implacável e engenhoso ciúme do Zeferino. » (p. 173)

Il nous paraît intéressant de remarquer ici que l'intérêt croissant du "brésilien" pour sa nièce est accentué par la jalousie de son rival (Zeferino), nous renvoyant à la question du "désir mimétique", défini par René Girard en tant que source de violence. Dans cette perspective, l'objet d'amour est d'autant plus désirable qu'il est aussi désiré par un tiers, ce qui suscite immédiatement un autre désir en retour se traduisant par la violence⁶. C'est ainsi qu'après avoir reçu une lettre anonyme attribuée à Zeferino, Feliciano décide de le faire tuer, lui conférant par là un statut sacrificiel de bouc-émissaire.

6 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 208.

À travers l'obsession fantasmatique de Marta, assimilée à la folie qui avait déjà poussé sa mère à la noyade, le narrateur nous fait découvrir une altérité dérangeante, caractérisée par une énergie désorganisatrice qui induit un comportement irrationnel, illustré par des accès délirants répétitifs, fortement pathogènes. En effet, dans les extravagances de l'errance et les divagations de l'erreur, Marta de Prazins se croit possédée par son ancien amant, José Dias, et l'on pourrait évoquer à ce propos une altérité spectrale par l'élimination de l'Autre⁷, qui semble fasciner le narrateur peut-être parce qu'elle cache une certaine forme de savoir. Si l'on en croit Michel Foucault,

la folie fascine parce qu'elle est savoir. Elle est savoir, d'abord, parce que toutes les figures absurdes sont en réalité les éléments d'un savoir difficile, fermé, ésotérique. Ces formes étranges sont situées, d'emblée, dans l'espace du grand secret. [...] Ce savoir, si inaccessible, et si redoutable, le Fou, dans sa niaiserie innocente, le détient.⁸

Or, l'épaisseur de ce savoir invisible auquel Marta semble avoir accès, échappe totalement à Feliciano, mais il est perçu par la sœur du curé de Caldelas, D. Teresa, qui a l'habitude de lire des nouvelles romantiques, comme le souligne ironiquement le narrateur : «...tinha lido o mais selecto da biblioteca romântica francesa desde 1835 a 1845 – tudo o que há de mais falso e tolo na literatura da Europa. » (p. 211)

On pourrait observer que la folie de Marta se rattache à un courant carnavalesque de la vie populaire qui est encore extrêmement fécond au

7 Notons cependant que la « spectralité » ne correspond pas exactement à la destruction du sujet, ni à sa disparition ; il s'agit plutôt d'une dispersion susceptible de peupler le délire, comme celui de Marta qui dure des années.

8 Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31.

Moyen-Âge, comme l'a bien montré Bakhtine⁹. Après le « grand enfermement » de la folie au XVII^e siècle décrit par Foucault, l'immense champ de la déraison est coupé de ses racines populaires et remplit la littérature, surtout au XIX^e siècle. Dans la vie de Marta, la folie vient marquer des crises, des scissions, des seuils et finit par la cloîtrer à la maison :

A brasileira de Prazins tem hoje cinquenta e trêz anos. Os seus vizinhos que contam trinta anos, nunca a viram, porque ela, desde que, em 1848, morreu D. Teresa, nunca mais saiu do seu quarto. Já ninguém a vai escutar; mas repete as mesmas palavras do seu amor de há quarenta anos, pede que lhe levem flores, tem as mesmas alucinações... (p. 250)

Cependant, le corps de Marta continue de procréer, malgré la maladie mentale : « deu em sete anos cinco filhos a seu marido » (p. 248), dans une ouverture à l'altérité non maîtrisable, que l'on pourrait définir comme une « sémiologie de l'inquiétante étrangeté »¹⁰, sorte d'altérité néfaste à laquelle participent aussi la diabolisation et l'exorcisme tenté en vain par le « missionnaire ténébreux ». L'effet « d'inquiétante étrangeté »¹¹ est obtenu par le dédoublement du moi qui incarne les désirs inaboutis, les possibilités irréalisées, mais aussi par la répétition et la figuration de l'excessif dans les comportements de la « brésilienne ».

9 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

10 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 274.

11 L'expression « inquiétante étrangeté » est tirée du titre d'un article de Freud paru en 1919 (« Das Unheimliche »). L'auteur y analyse surtout un conte d'Hoffmann, intitulé « L'homme au sable », où l'impression d'inquiétante étrangeté est obtenue par le thème du double et par la régression des états du moi (narcissiques primaires) normalement dépassés.

Le simulacre

Malgré son statut d'héroïne, Marta n'occupe pas la totalité de la nouvelle. L'intrigue se dédouble pour nous présenter, dès le troisième chapitre, un anti-héros, Veríssimo, le faux roi, qui représente une autre figure de l'altérité, celle du simulacre, nous conduisant encore une fois vers la perception d'un monde carnavalesque, assimilée à une dimension essentielle d'*A Brasileira de Prazins*, la parodie, faite de duplications et de duplicités que nous avons déjà eu l'occasion d'élucider dans un autre travail¹².

Ce n'est certainement pas un hasard si l'arrivée de Veríssimo coïncide avec une représentation populaire - l'«entremez» intitulé *O Médico Fingido* -, qui se joue à São Gens de Calvos, à l'époque du Carnaval, nous faisant assister à l'une des scènes les plus drôles de la nouvelle, où le burlesque se confond avec le grotesque¹³. En somme, cette pièce de théâtre fonctionne comme une mise en abyme de l'aventure qui se joue ensuite autour du Roi et du bouffon, grâce à un effet de miroir qui nous donne à voir la reduplication d'une tromperie et d'un travestissement¹⁴. Dans les deux cas, nous assistons à un renversement de situations où l'acteur principal est mis à nu et ridiculisé, sans pour autant être condamné par la société.

12 Nous avons étudié cette question dans notre article « Duplicações e duplicidades n'*A Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco », in *Quadrant*, n°14, Montpellier, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise de l'Université Paul Valéry, 1997, pp.41-61.

13 La valorisation du burlesque et du grotesque s'inscrit dans l'esthétique romantique qui, par la mise en œuvre du ridicule et du caricatural, remet en question les hiérarchies établies par le Classicisme. Voir à ce propos Maria Saraiva de Jesus, « Alguns aspectos do grotesco camiliano », in João Camilo dos Santos (ed.), *Camilo Castelo Branco no centenário da morte*, Colloquium of Santa Barbara, University of California, Santa Barbara, 1995, p.111.

14 Pour approfondir la question de la mise en abyme dans le récit, consulter Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

Dans un premier temps, par le biais d'un discours séducteur fondé sur un détournement d'identité (que l'on pourrait étudier dans la perspective de la « renardie »¹⁵), l'imposteur Veríssimo s'installe confortablement chez l'abbé de Calvos, accueilli et respecté comme s'il était le véritable roi D. Miguel, dans une sorte de couronnement incantatoire qui donne lieu à une série de rituels où se joue la duplicité joyeuse d'un pouvoir clandestin mais où s'inscrit aussi l'attente désirante et sébastianiste des *miguelistas* qui ne se rendent pas compte du leurre dont ils sont victimes. Toutefois, comme nous le savons depuis Bakhtine, l'intronisation « contient déjà l'idée de la détronisation future : elle est ambivalence dès le départ. »¹⁶. Ainsi, dans un second temps, le simulacre de Veríssimo se termine de manière cocasse par une scène qui associe à nouveau le burlesque et le grotesque. Par conséquent, le double détronisant, figure du monde à l'envers, se trouve à la source du rire carnavalesque qui épouse l'humour, l'ironie et le sarcasme.

L'étranger

Un autre type d'altérité est associé à Feliciano, le « brésilien », présenté de façon stéréotypée en fonction de son argent et à travers le regard des autres (Simeão, le curé de Caldelas, les « pernambucanos » qui soulignent son avarice¹⁷, Zeferino, son rival en amour, etc.). La première vision que nous avons de lui est fort négative. En effet, au début de la nouvelle, son

15 Ce concept, qui renvoie à la duplicité et à la ruse, a été largement développé par Claude Reichler, *La Diabolie – la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

16 M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p.172.

17 «...dizia-se em Pernambuco que o Feliciano usava um vidro só para não comprar dois e que, se pudesse, venderia um olho como coisa inútil», p.169.

frère Simeão de Prazins le traite de voleur : « Chamava-lhe ladrão porque, no espaço de vinte anos, lhe mandara três moedas... » (p.14)

Un peu plus loin, un autre « brésilien » fraîchement arrivé au pays, indique avec précision le montant de la fortune de Feliciano : « diz que ele tem quatrocentos contos fortes, para riba, que não para baixo. » (p.161)

Le « brésilien » qui connaît l'éloignement et l'extériorité articule deux mondes ; il a le statut d'une figure emblématique qui affirme sa présence communautaire au-dehors, mais lorsqu'il revient au pays son statut est celui d'un étranger : il est devenu un Autre, forcément riche, en accord avec une imagerie dominée par un caractère idéologique qui nous renvoie aux transformations profondes qu'a connues la société portugaise au XIX^e siècle. Dans ce contexte, faire fortune implique une logique de déterritorialisation, dans la mesure où la richesse se trouve toujours Ailleurs, au Brésil, véritable Eldorado dans l'imaginaire portugais de cette époque¹⁸.

Dans la littérature portugaise, la figure du « brésilien » se nourrit d'une série de motifs voués à se constituer en répertoire qui dégénère aisément en stéréotypes culturels stigmatisants, fonctionnant comme des opérateurs de synthèse inévitablement réducteurs¹⁹. Ainsi, nous assistons

18 Selon Eugénio dos Santos, « O Brasil fixou-se no imaginário português desde o século XVIII como um lugar paradisíaco, de uma vastidão incomensurável, onde era possível rasgar os horizontes acanhados impostos pelo nascimento e onde a fortuna podia sorrir, desde que houvesse um misto de trabalho metódico e sorte (...). Os que regressavam alimentavam o imaginário colectivo, usando botas largas, chapéu de abas fartas e cores claras, anéis de brilhantes, cordões de ouro. O povo vê neles uma espécie de vingança para a sua condição e as mulheres casadoiras disputam a sua atenção. », in J. Romero Magalhães (coord.), *Os brasileiros de torna-viagem no Noroeste de Portugal*, Lisboa, Comissão Nacional para as comemorações das Descobertas Portuguesas, 2000, p.18.

19 Consulter à ce propos Guilhermino César, *O Brasileiro na ficção portuguesa. O direito e o avesso de uma personagem-tipo*, Lisboa, Parceria A.M.Pereira, 1969 ; voir aussi Aníbal Pinto de Castro, « O Brasileiro na ficção de Camilo », in *Os Brasileiros da Emigração*, C.M.Vila Nova de Famalicão, 1999, p.197-205.

à un écrasement de l'individualité du personnage sous une altérité conçue exclusivement comme un paradigme ontologique, en définitive, sous une typicité qui peut aller jusqu'à l'opacité. En définitive, on attribue au « brésilien » un ensemble de caractéristiques, une personnalité, un caractère, c'est-à-dire des traits qui peuvent correspondre sûrement à des observations sur des faits réels, mais qui restent « essentialisés ». La représentation de l'Autre est ainsi oblitérée par un mécanisme idéologique qui le saisit spontanément dans une perspective de discrimination.

Cependant, sous la plume de Camilo Castelo Branco, Feliciano se caractérise aussi par une singularité étonnante. Contrairement à la plupart des brésiliens « de torna viagem », il est maigre, myope, avare, affublé d'un surnom ridicule qui l'accompagne depuis Pernambuco où on l'appelle Feliciano « Pudicício », car il est chaste malgré son âge : « Nunca se conspurcara nos latibulos da Vénus vagabunda. A sua virgindade era admirada e notória. » (p.169).

En réalité, son expérience de vie au Brésil se réduit exclusivement au travail, comme nous pouvons le constater dans ce passage où le discours indirect libre fait une irruption subite, se confondant avec le point de vue du narrateur : « Tinha vivido como um dessexuado ; - que trabalhava muito nos seus armazéns, que dormia poucas horas, e não dava folga ao corpo nem pega aos vícios. Originalissimo. » (p.169).

Une autre 'originalité' de Feliciano concerne sa pratique religieuse. Ainsi, lorsque le missionnaire oblige toute la famille à jeûner, afin de procéder sur Marta à un exorcisme, il se débrouille pour manger en cachette : « O Feliciano dizia que sim, que jejuava ; mas, às escondidas do frade, comia bifes de presunto com ovos ; começava a revelar ideias egoístas, um cuidado da sua alimentação e do seu repouso, certo desprezo cínico pela parte que o Diabo tomara na sua família. » (p.234)

De même, lorsque son fils préféré abandonne les études au séminaire de Braga, ramenant avec lui des hosties volées, le "brésilien" se débrouille

pour les vendre "com o pequeno prejuízo de dez por cento." (p.251) A la fin de sa vie, le narrateur le voit dans la marché de Famalicão, déjà âgé de 84 ans, et le décrit caricaturalement comme "um velho escanifrado" (p.251), toujours avare.

Le discours autre

Les figures de l'altérité inhérentes aux personnages et aux situations d'*A Brasileira de Prazins* se trouvent aussi dans le discours carnavalesque²⁰ du narrateur, fortement marqué par la duplicité et l'auto-réflexion.

Nous savons que l'écriture de la nouvelle résulte de la transposition d'un récit transmis oralement par le curé de Caldelas. Dans une longue introduction, le narrateur explique clairement la genèse de son texte, sous la forme d'une séduisante *captatio* qui évoque sa passion pour les vieux livres, ce qui le conduit un jour chez Joaquina de Vilalva « [que] tinha um gigo de livros velhos entre duas pipas na adega » (p.5). C'est là qu'il découvre, entre les pages d'un ouvrage d'Horace, la dernière lettre de Marta, prétexte à l'enquête qui le conduit ensuite chez le curé de Caldelas, connaisseur de toute l'aventure.

Par conséquent, *A Brasileira de Prazins* est le résultat d'un récit différé, égaré dans les méandres du bavardage et ayant comme origine un double dialogue (avec la « senhora » Joaquina et le curé de Caldelas), que le narrateur transforme à sa guise, après avoir établi un pacte inscrit dans un système d'annonce déclarée au lecteur :

20 Le discours est dit « carnavalesque » lorsqu'il contient l'idéologie qui porte la rupture et la subversion. Selon Bakhtine, le carnaval condense tout un système complexe d'images, caractérisé par l'ambivalence où se réunissent les contraires, le rire, la conception du monde, ainsi que celle de la vie et même de la mort. Ces images ambivalentes possèdent une hétérogénéité qui se révèle comme présence du Même et de l'Autre dans le discours.

Como a exposição do reitor saiu muito enfeitada de jóias sentimentais – detestável espécie arqueológica que ninguém tolera – farei quanto em mim couber por, uma a uma, ir mondando e refugando as flores de modo que as cenas dramáticas se exponham áridas, bravias como serro de montanha por onde lavrou incêndio, sem deixar bonina, seque folhinha de giesta em que a aurora imperle uma lágrima. A Aurora a chorar! De que tempo isto é! (p.14)

De pur transcripteur, le narrateur, pris en flagrant délit d'intervention, devient un herméneute qui écoute et recontextualise subtilement le récit premier, rejetant la rhétorique élimée de son interlocuteur qu'il tourne en ridicule. L'éloquence du curé est disqualifiée au profit d'un discours où le pastiche cherche à dévoiler des procédés stylistiques trop galvaudés. La mise en évidence du cliché (l'aurore qui pleure) – que le narrateur balaie d'un regard critique et quelque peu arrogant –, nous renvoie à la question de la valeur esthétique et à une conception selon laquelle l'idéal mimétique, mis en doute, ne garantit plus la légitimité de la forme.

Notons que toute la nouvelle se construit autour d'une pensée de la littérature profondément liée à un imaginaire du langage. Le travail de création littéraire est assimilé à une opération critique de transformation, faisant en quelque sorte de l'auteur une incarnation du lecteur idéal. En même temps, le prologue inscrit l'ensemble de l'ouvrage dans une dynamique historique, nous proposant une autre forme d'écriture, qui se veut distincte du style conventionnel. Il révèle aussi par-là une caractéristique essentielle de l'esthétique romanesque du XIX^e siècle selon laquelle toute parole parle de son énonciateur et exhibe les formations imaginaires qui le sous-tendent.

Dans *A Brasileira de Prazins*, le narrateur multiplie les ellipses, les digressions, les duplicités. Il remanie profondément la poétique du dia-

logue²¹ tout en inscrivant à l'intérieur du récit de nouveaux langages véhiculés par les lettres, ou encore par la prière de Marta, dont la transcription directe, sous forme de pastiche, occupe trois pages (p.225-228), remplissant une fonction narrative immédiate où s'exprime la voix populaire ainsi que certains éléments de la culture religieuse.

L'ironie cinglante du narrateur a recours souvent à des références érudites, à des livres existant dans le monde réel, facilement vérifiables par le lecteur, à des notes de bas de page, dans un souci de vraisemblance qui mobilise le motif du livre dans le livre, ce que l'on nomme un « double miroir »²² par lequel le texte inscrit en lui-même son rapport avec les œuvres précédentes, retenues comme exemples ou comme normes, tout en partageant avec le lecteur un élément de la socialité du texte romanesque. Cette pratique constitue une exploration de la ressemblance et de la différence, typique de la parodie qui implique naturellement une esthétique du doute mais aussi une compétence interprétative de la part du lecteur²³.

Nous savons depuis l'introduction que le narrateur est un grand amateur de livres anciens. Or, à la fin de la nouvelle, dans une note qui clôtur le texte, il évoque curieusement Charles Nodier (1780-1844) qui présente, dans l'un de ses contes, une situation analogue à celle vécue par Marta de Prazins. Cependant, Camilo se garde bien de l'avoir imité. En

21 Voir à ce propos Maria Alzira Seixo, *O Rio com Regresso e o diálogo no romance - Ensaios camilianos*, Lisbonne, Ed. Presença, 2004.

22 cf. Joëlle Gleize, *Le double miroir : le livre dans le livre de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

23 Pour Linda Hutcheon, la parodie est fondée sur l'imitation dotée d'une distance critique qui se caractérise par une nette séparation par rapport à son modèle, par un trait ironique ou bien comme un hommage respectueux à l'archétype original. Par ailleurs, la parodie réclame un lecteur capable d'actualiser la signification du message, in *Teoria da Paródia*, Lisbonne, Ed.70, 1985.

effet, pour l'écrivain, il ne s'agit pas d'un plagiat car l'héroïne du romancier français est loin de connaître la longévité de sa « brésilienne ».

Dans la clausule du récit, par delà la dénégation déjà évoquée au début de notre travail, le narrateur établit un constat d'échec, suggérant qu'il n'y a aucune leçon à tirer de l'histoire qu'il vient de raconter, dans une subversion évidente des principes de l'école naturaliste²⁴. En somme, il propose au lecteur ce que nous pourrions appeler une écriture de la négativité ironique sous la forme d'une citation de Voltaire : « E o autor desta obra assevera, em nome do patriarca Voltaire que *deixaremos este mundo tolo e mau, tal qual era quando cá entramos* ». (p.255)

Grâce aux jeux de miroirs, le récit se construit comme une constante négociation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. La virtuosité de la narration qui s'étoffe dans la divergence et l'entrecroisement des trajectoires, passe par un constant processus de dédoublement où l'altérité se déploie, comme nous l'avons vu, dans un large éventail de représentations. Dans une certaine mesure, nous pourrions dire pour conclure, en paraphrasant Jean-Luc Nancy, que pour Camilo Castelo Branco : « L'écriture devient le canal par lequel peut et doit s'exprimer non point la résolution mais la tension, lieu de méditation et d'interrogations bien plus que de médiation et de réponses »²⁵.

C'est ainsi que dans *A Brasileira de Prazins* l'écriture devient avant tout corps en mouvement, qui lutte contre l'immobilisme de la pensée et de la raison.

24 Cette question a déjà été largement étudiée par José Ornelas, « A desconstrução do discurso naturalista em *A Brasileira de Prazins* », in João Camilo dos Santos (ed.), Camilo Castelo Branco no centenário da morte, Colloquium of Santa Barbara, *op. cit.*, p.125-139.

25 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgeois, 1986, p.26.

«O Comendador» de Camilo Castelo Branco : un Brésilien au service du mélodrame

Maria Cristina Pais Simon

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Vive le mélodrame où Margot a pleuré
Alfred de Musset (*Après une lecture*, 1842)

Avant de devenir l'écrivain fécond que l'on connaît, Camilo Castelo Branco fut tout d'abord un homme de théâtre qui commença sa production dramatique en 1847 avec le drame *Agostinho de Ceuta* et qui ne cessa d'écrire des drames et des comédies qu'en 1871, dix-neuf ans avant sa mort ; son théâtre n'eut pas d'ailleurs un grand succès par rapport à sa carrière de romancier, on ne conserve que quinze pièces, mais on pense qu'un certain nombre d'oeuvres se serait perdu. D'autre part, quelques-uns de ses romans furent facilement adaptés à la scène, c'est le cas, entre autres, de *Amor de Perdição* ou de *A Queda dum Anjo*.

Le texte que nous allons étudier, «O Comendador» fait partie de *Novelas do Minho*, écrites entre 1875 et 1877, lorsque l'auteur était en pleine maturité intellectuelle. C'est une nouvelle qui s'étend de la naissance au mariage tardif et heureux du protagoniste, en l'occurrence un Brésilien.

En lisant cette nouvelle nous avons été frappée par sa théâtralité et par les points qu'elle a en commun avec le mélodrame, genre très en vogue au XIX^e siècle et dont Jean-Marie Thomasseau parle péjorativement ainsi :

Le mot mélodrame éveille en effet en nous l'idée d'un drame outrancier et larmoyant, peuplé de héros phraseurs débitant des fadaïses sentimentales à de malheureuses victimes traquées par d'ignobles troisièmes cou-teaux, dans une action invraisemblable et précipitée qui bouleverse toutes les règles de l'art et qui se termine toujours par le triomphe des bons sur les méchants, de la vertu sur le vice¹.

C'est à travers ses points communs avec le mélodrame que nous allons aborder cette courte nouvelle, tout en ne perdant pas de vue le rôle de son personnage principal, moteur de l'intrigue, le brésilien.

Comme pour une pièce de théâtre «O Comendador» peut facilement se diviser en actes et en scènes et dans cette œuvre, comme dans le mélo-drame classique, nous pouvons distinguer trois unités qui correspondent pratiquement toujours à l'amour, au malheur et à la vertu récompensée.

Dans sa dédicace à D. António da Costa, Camilo tient à préciser la chose suivante :

A peste, que infeccionou os costumes destas aldeias, não sei decidir se veio das cidades para aqui, se foi daqui para lá. Sá de Miranda considerou isto tudo estragado quando viu

correr pardaus

Por Cabeceiras de Basto. (p. 68) ²

Dès que le rideau se lève, c'est-à-dire, dès le début de la nouvelle, ce qui correspond d'après notre découpage à la première unité, on nous présente un fait digne de la plus grande compassion et absolument récurrent dans le mélodrame; en effet, la mère Bernabé, une femme du peuple âgée, veuve et

pauvre trouve en plein hiver un nourrisson abandonné au pied d'un olivier. Toute la présentation fait appel à l'émotion du lecteur, ou du spectateur, car l'enfant est presque mort de froid, ce qui est évoqué d'une façon tout à fait pathétique: «O rosto azulado de frio» ou «a baeta estava ensopada da chuva que escorria da oliveira.» (p. 78)

Dans cette partie du texte tous les verbes de mouvement nous placent davantage sur le terrain du vivant, du vécu, et donc du théâtre que sur le plan de l'écrit :

[a tia Bernabé] tirou-lha apressadamente [a baeta], envolveu o menino no avental, e agasalhou-o entre o seio e o farto jaqué de picotilho. Depois, desandou para a residência, e mandou dizer ao abade...

Et lorsque l'abbé lubrique, censé accueillir les brebis égarées, demande sèchement: «É macho ou fêmea?» (p. 80), elle répond plus affectueusement: «É um menino», et désormais il ne sera plus pour elle que «anjinho», un petit ange.

Toujours au service du pathétique et du mélodramatique, ce que l'auteur met ensuite en relief c'est la très grande pauvreté de cette mère d'adoption qui est obligée de demander l'aumône pour nourrir le petit Belchior; en effet la richesse n'aurait pas ici sa place car le sacrifice est inhérent au mélodrame et puis il faut souffrir pour être heureux à la fin :

Vou-me daqui às Lagoas a ver se a Teresa do Eido me dá o peito a este anjinho, até ver se arranjo que algum lavrador me faça a esmola de um bocado de leite de cabra... (p. 81)

Cette première unité est l'équivalent dans le mélodrame classique du monologue introductif et récapitulatif qui montre au spectateur les péripéties qui ont eu lieu avant le début de l'intrigue. Elle est ici au service des effets mélodramatiques où les bons sont récompensés. Par ailleurs elle correspond également au vécu d'une époque, ce qui ne laisse pas le lec-

1 Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, p. 3

2 Toutes les références à l'œuvre renvoient à *Novelas do Minho*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1984.

teur ou le spectateur indifférents. En effet l'enfant abandonné, *o enjeitado* est un phénomène relativement courant au XIX^e siècle ; selon Joël Serrão entre 1815 et 1819 il y eut à Lisbonne 27 196 naissances légitimes contre 10 285 naissances illégitimes. À Porto la situation est pire car pour 8 481 naissances légitimes, il y a 9 007 enfants naturels ; en 1860 les proportions sont de 99 698 pour 18 772⁴. Serrão explique qu'il s'agit d'une réalité courante du tissu social portugais du XIX^e siècle : la mère était couturière, bonne à tout faire ou même fille de famille et l'enfant une honte que l'on abandonne ou que l'on met à la roue.

La deuxième unité nous présente Belchior 19 ans plus tard, c'est un jeune homme qui n'a qu'un seul défaut : il aime Maria Ruiva, la fille du plus grand propriétaire terrien de la contrée ; Camilo qualifie cet amour de *delito*. Les amants sont donc séparés et la punition est dure pour Belchior qui est envoyé au régiment comme soldat, laissant Maria *perdida* et *desgraçadinha* (p. 87), ce qui à l'époque signifiait être enceinte. Par rapport à l'unité précédente dominée par la charité et par la providence, celle-ci nous plonge à nouveau dans le mélodrame : la situation des deux jeunes gens est considérée comme catastrophique d'où les torrents de larmes qui mouillent les pages de «O Comendador» à ce niveau du récit : mère et fils ne cessent de sangloter et tandis que la vieille femme s'évanouit, le jeune homme s'arrache les cheveux, se tape, se mutile, pense à se tuer : « tão sinistramente quanto cabe na rubrica dum drama (...) na tragédia... » (p. 87), commente Camilo qui par ces mots nous entraîne de plus en plus vers le théâtre.

Ces scènes de larmes et ces situations sans issue sont tout à fait propres au mélodrame et dans «O Comendador» on retrouve cet excès de pleurs et des personnages qui s'effondrent à sept reprises exacte-

ment dans le même passage ; Belchior « feio, espesso de cara, achamboado de pernas » (p. 83) s'enfuyant pour aller mettre fin à ses jours et la pauvre veuve, tout aussi désespérée, introduisent dans le récit une note de grotesque qui en même temps qu'elle se rapproche du mélodrame est au service de l'humour, dont le mélodrame classique n'était pas toujours dénué :

o rapaz arrevelava-se ; apanhava com as mãos a nuca, e batia com os cotovelos um contra o outro. Atirava-se de trambolhão sobre uma grande caixa de castanho, e jogava a cabeça contra os joelhos com a pasmosa elasticidade da sua aflição. (p. 87)

Ce n'est d'ailleurs pas la seule scène qui par son exagération provoque le sourire dans la nouvelle ; dans la première unité Camilo affiche son anticléricalisme en mettant en scène un prêtre qui, trop occupé avec sa bonne tarde à donner le baptême au pauvre Belchior qui vient d'être trouvé.

La troisième unité présente la mère Bernabé qui expire en criant le nom de son fils ; elle ne sait pas qu'il a déserté et vogue vers le Brésil sous le nom de Manuel José da Silva Guimarães. La mort de la mère respecte tous les préceptes du mélodrame : elle s'est sacrifiée comme une mère doit le faire, pour rien, comme c'est souvent le cas, puisqu'il s'en va :

Achara aquele enjeitadinho, criara-o, amara-o, vendera um cordão para o vestir jeitosamente, vendera as arrecadas para lhe comprar fato novo quando foi à primeira confissão, vendera a casa, o tear e o leito onde morrerá sua mãe para o remir de soldado. Padeceu grandes angústias... (p. 94)

Remarquons que l'ingratitude est présentée ici comme une source supplémentaire de chagrin, sentiment qui soutient aussi le mélodrame.

3 Joël Serrão, *Da Situação da Mulher Portuguesa no Século XIX*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1987, p.38.

Cependant ce qui caractérise cette troisième unité c'est le coup de théâtre, qui consiste dans le retour au pays vingt ans plus tard d'un personnage brésilien, inconnu de tous, ainsi décrit :

Em 1872, hospedou-se no hotel de Famalicão um brasileiro a quem os seus criados negros e brancos chamavam simplesmente o senhor comendador. Não viera recomendado a algum dos barões da terra. Enviara adiante a recomendação da parelha das horsas, da caleche, dos lacaios. Representava quarenta anos florentíssimos. Basto bigode, suíça inglesa, espesso cabelo levantado em novelos crespos que lhe escantavam a fronte. Espáduas amplas, à proporção das pernas que se moviam rijas e baseadas em pés infálveis como os alicerces das pirâmides dos faraós. Trajava a primor, de preto, com um ar de pessoa que passeava de tarde na estrada de Braga, com o intento de ir à noite a *Covent-Garden*, ao *Royal Italian Opera*. Fumava sempre uns charutos que vaporavam os aromas das recâmaras das sultanas. Na mesa, era de uma elegância frugal que desmentia a procedência. Olhava para o bife com um fastio tal e tamanha tristeza, que fazia lembrar Tertuliano, quando, meditando na metempsicose, olhava para o boi cozido, e dizia: 'Estarei eu comendo meu avô?'

Conquanto nem ele nem criados declarassem os seus nome e apelidos, os jornais do Porto haviam anunciado a chegada do maior capitalista de Pelotas, o Sr. Manuel José da Silva Guimarães. (pp. 95-96)

Ce Brésilien n'est autre, bien sûr, que Belchior revenu riche du Brésil. Ces personnages sont très courants chez Camilo Castelo Branco, nous rencontrons dans la pièce *Espinhos e Flores*, drame en trois actes, un brésilien qui joue quasiment le même rôle que dans le texte qui nous occupe. Le Brésilien est aussi un personnage réel et bien connu dans le Portugal de l'époque. Selon Jorge Carvalho Arroiteia entre 1855 et 1859 on enregistre 10 000 départs du Portugal vers le Brésil et 14 000 entre les années 1871-1875⁴.

C'est à la fin des mélodrames que tout se règle, les vertueux sont récompensés et ceux qui ont mal agi sont châtiés, cela arrive, en général, grâce à la providence ou grâce à un bienfaiteur qui se présente et rétablit un ordre perturbé, dans ce texte c'est le brésilien qui joue ce rôle. Dans «O Comendador», certains, voyant cet homme étrange disent : « este homem é mágico », (p. 96). En effet, dès que le Brésilien apparaît tous ses faits et gestes n'ont d'autre fonction que d'orienter la nouvelle vers une fin heureuse puisqu'il entre exactement en relation avec ceux qui peuvent lui servir pour parvenir à son but, qui, bien sûr, est toujours louable ; tout est si bien réglé que nous avons, effectivement, l'impression que quelque chose de surnaturel l'anime ou que la providence est vraiment de son côté.

Ainsi, en tant que Brésilien riche et titré il va établir des relations cordiales avec précisément ceux qui méprisaient Belchior Bernabé, gauche et mal fagoté. C'est en cachant sa vraie identité qu'il rencontre dans un premier temps le père de Maria Ruiva qui le reçoit à sa table, à la place d'honneur ; c'est encore sous l'anonymat que le Brésilien retrouve le prêtre lubrique, devenu vieux, qui l'a baptisé ; instrument de la providence Belchior va donner l'occasion au vieux prêtre de se confesser en quelque sorte et d'avouer les fautes commises dans sa jeunesse : « pensava o brasileiro em ocasionar a conversação », (p. 101) ; de même, comme l'exige la providence, c'est ce vieillard qui unira les anciens amants et leur rendra leur fils :

O padre estava lugubremente palavroso. Havia ali uma flor de poesia elegíaca a entreabrir-se um pouco borrifada de mau vinho do Porto. Sentia-se expansivo. (p. 101)

⁴ J.C. Arroiteia, *A Emigração Portuguesa, suas Origens e Distribuição*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, coll. « Biblioteca Breve », 1983, p. 23.

C'est donc ce vieux prêtre éméché, et sollicité par le Brésilien, qui par ses confessions va conduire les événements vers une fin heureuse ; il lui apprend que le fils que Maria a mis au monde a été élevé par lui-même, qu'il a organisé des rencontres clandestines entre la mère et l'enfant, à l'église, lieu qui est ici hautement symbolique.

Un des moments importants du mélodrame ce sont les retrouvailles et Camilo leur donne une place importante dans ce récit, car, sous l'égide du vieux prêtre les scènes de reconnaissance auront lieu une fois de plus dans l'église, comme si l'union de cette famille était une volonté divine. En effet le pathétique atteint alors son sommet car Belchior voyant la mère et le fils perd presque connaissance ; presque, insistons bien car il continue à gérer la situation toujours sous l'anonymat et tout est si étrange que le prêtre, leur auxiliaire, ne peut s'empêcher de penser :

Este homem foi alumiado pela graça divina, e Deus Nosso Senhor escolheu o mais pecador dos seus servos para instrumento da sua misericórdia com outro pecador. (p. 109)

Le Brésilien touché peut-être par la grâce divine, selon les mots du prêtre, ou obéissant plus prosaïquement aux lois du genre finit par révéler avec éloquence son identité :

Belchior Bernabé é teu pai, meu filho! Exclamou o comendador, abraçando-o; e ao mesmo tempo, encurvando o braço pelo colo de Maria, puxou-a para o peito, tocou-lhe com os lábios ardentes como as lágrimas na face, e murmurou-lhe soluçante: - aqui me tens, minha desgraçada Maria! Aqui está o teu enjeitado!... (p. 112)

Et Camilo ajoute plus loin, comme s'il voulait donner une dimension plus qu'humaine, à ces retrouvailles : « A felicidade de Maria era santa ».

Enfin le Brésilien muni d'une autorisation de l'évêque de Braga exige que le mariage soit célébré sur le champ et c'est ainsi, entre larmes et

émotions, que les bons triomphent au détriment des mauvais comme dans tous les mélodrames qui se respectent. La famille réunie édifie ensuite une grande maison sur les ruines de celle où le Brésilien a été élevé ; l'histoire ne dit pas s'ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants, mais précise qu'autour d'eux tout ne fut que vertu.

Ainsi s'achève cette présentation de «O Comendador» qui met en avant tous les préceptes du mélodrame, genre populaire où plaisir, douleur et émotion s'opposent à intelligence et à intellectualisme et où des victimes larmoyantes sont touchées par le sort et par des personnages qui jouent un rôle négatif. Finalement la vertu triomphe et l'on retrouve chez Camilo cette idée que Pixérécourt⁵, exprime dans la préface de son *Théâtre Choisi*, édité par Charles Nodier, auteur qui figurait dans la bibliothèque de Camilo Castelo Branco : « c'est avec des idées religieuses et morales que je me suis lancé dans la carrière du théâtre »⁶.

⁵ Auteur dramatique français, auteur du drame à grand succès *Coelina ou l'enfant du mystère* (1800).

⁶ Thomasseau, *op. cit.* p. 40.

Échanges culturels sur le théâtre naturaliste au Portugal et au Brésil à la fin du XIX^e siècle

Ana Clara Santos

Université d'Algarve

On a bien fini par lire mes romans,
on finira bien par écouter mes pièces

Émile Zola

Les échanges culturels entre le Portugal et le Brésil sont bien fortifiants de tout temps. Pour des raisons politiques, économiques, sociales, linguistiques et littéraires, le rapprochement entre les deux pays s'intensifie bien avant la période qui nous intéresse. Ainsi assiste-t-on dès le début du XIX^e siècle, à une prolifération au niveau de la circulation des biens culturels qui se traduit, le plus souvent, par l'effervescence du monde de l'édition et de la mise en place de tournées théâtrales des compagnies portugaises au Brésil, signe d'une consécration acquise. Si les relations maintenues se situent encore, de ce point de vue, sur un plan asymétrique, plutôt dans le sens Lisbonne-Rio, elles dérivent néanmoins d'un même épiscentre : la France. Le rayonnement culturel français a bien débordé l'espace européen pour atteindre, avec la même énergie, celui du nouveau continent. Ce jeu de miroir ne fera que s'accroître pendant la deuxième moitié du siècle lorsque la circulation des troupes portugaises, françaises et italiennes, devenue plus intense, transporte à Rio de Janeiro ou à S. Paulo les grands succès dramatiques issus, pour la plupart, du répertoire du théâtre français.

Cet article qui a pour fondement l'étude des échanges culturels entre le Portugal et le Brésil à l'aube du naturalisme, vise au-delà d'une étude de l'impact des idées zoliennes sur la dramaturgie portugaise et brésilienne, attirer l'attention sur la nécessité d'un regard prééminent sur le renforcement des liens culturels à cette époque entre les deux pays. En effet, une meilleure connaissance de la circulation des idées naturalistes permettra, du moins dans le champ théâtral, de réévaluer le rôle joué par certaines troupes théâtrales ou par la critique dans certaines collaborations au niveau de la presse.

Comme en France, le théâtre naturaliste aura ses adversaires qui l'empêcheront de germer. Si le naturalisme s'implante très vite dans le domaine de l'écriture romanesque, il n'en sera rien dans celui du théâtre. L'attachement du public à la convention théâtrale ainsi que son goût exacerbé pour le drame historique ou le drame d'actualité, l'empêche d'accueillir à bras ouverts, comme l'auraient souhaité les adeptes de Zola, une rénovation de la scène nationale impérieuse aux yeux de la nouvelle génération. Zola lui-même dans son *Naturalisme au Théâtre* ne faisait que renforcer l'écart qui séparait la concrétisation romanesque naturaliste du chemin qui menait à l'avènement tant souhaité des idées naturalistes dans la dramaturgie moderne :

J'ai montré que la force d'impulsion du siècle était le naturalisme. Aujourd'hui, cette force s'accroît de plus en plus, se précipite, et tout doit lui obéir. Le roman, le théâtre sont emportés. Seulement, il est arrivé que l'évolution a été beaucoup plus rapide dans le roman ; elle y triomphe, lorsqu'elle s'indique seulement sur les planches. Cela devrait être. Le théâtre a toujours été la dernière citadelle de la convention, pour des raisons multiples, sur lesquelles j'aurai à m'expliquer. Je voulais donc en venir simplement à ceci : la formule naturaliste, désormais complète et fixée dans le roman, est très loin de l'être au théâtre, et j'en conclus qu'elle devra se compléter, qu'elle y prendra tôt ou tard sa rigueur scientifique ; sinon le théâtre

s'aplatira, deviendra de plus en plus inférieur (...) J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art moderne, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches¹.

Trois ans après la publication de l'ouvrage de Zola à Paris, les mêmes propos sont repris par Júlio Lourenço Pinto au Portugal. L'avant-dernier chapitre de son *Estética Naturalista* dédié au théâtre, constitue non seulement une reprise du titre de l'œuvre de Zola – *Naturalisme au théâtre* – mais surtout une appropriation des concepts et de l'expression verbale de l'auteur français². Après une critique sévère du théâtre classique et romantique, il en vient à faire l'apologie du naturalisme en insistant sur les nouveaux procédés au niveau de la mise en scène et de la scénographie :

O teatro ainda resiste à moderna evolução artístico-literária ; as transformações por que tem passado a cena nos últimos anos estão longe de exprimir o pleno triunfo com que a nova fórmula conquistou os domínios do romance : mas, bem observado o recente movimento reformador que se opera na cena, não se pode desconhecer que a influência irresistível da moderna renovação artística vai dominando essa resistência e preparando os espíritos para a compreensão do ideal moderno no teatro, que, nesta luta da tradição e das convenções com o espírito novo, combate como os heróis da antiguidade, quando entrava com eles a preocupação de que a

1 Émile Zola, *Les Annales du Théâtre et de la Musique précédées du Naturalisme au Théâtre par M. Émile Zola*, éd. Edouard Noël et Edmond Stoullig, Paris, G. Charpentier, 1879, pp. XXVIII-XL.

2 On remarquera, à ce propos, que des revues spécialisées de l'époque s'emploieront à diffuser, quelques années durant, les idées naturalistes en matière théâtrale, publiant notamment des extraits et des citations de l'œuvre zolienne.

fatalidade os condenava a sucumbir.

Mas a fórmula naturalista que triunfa no romance adaptar-se-á com a mesma facilidade ao teatro?

Portanto a fórmula naturalista, ao rigor que se ajusta ao romance, tem de sofrer as modificações que são impostas pela natureza especial do teatro. Assim sucede que o descritivo indispensável no romance para fixar as condições do meio, para determinar as influências de qualquer ordem que actuam nos personagens, não tem cabimento no teatro. Falta na cena este poderoso elemento para se aprofundar o estudo dos temperamentos, a análise psicológica dos caracteres. O descritivo supre-se pelo cenário, pelo vestuário, pela caracterização, e nestes meios, por mais que se procure cingirlos à verdade natural, há de existir sempre mais ou menos um fundo inalienável de ficção.

O cenário, a *mise en scene*, o vestuário, estão para o teatro, como o descritivo para o romance: o cenário esclarece e completa uma situação, e, (...) como todas as cousas do teatro, deve obedecer às leis da óptica para poder ser quanto possível uma ilusão da realidade. Verdade no cenário, nas decorações, nos acessórios não significa a pretensão impossível de transplantar para o palco a natureza em toda a plenitude da realidade: a representação material da natureza e da realidade no teatro devem ser tais, que a imaginação despertada possa evocar a cousa representada como ela realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no teatro sem os efeitos do relevo, da perspectiva e da óptica³.

Désormais le dramaturge doit s'attacher surtout à mettre sur scène une réalité qui explique tout le comportement humain déterminé par la race, le milieu et le moment. Grâce à l'exemple des adaptations théâtrales

effectuées par Zola et ses collaborateurs, le théâtre s'achemine vers l'individualisation au sein de la généralité où l'analyse expérimentale et l'étude anatomique de chaque être deviennent l'écho de l'union entre théâtre et roman. Le théâtre acquiert ainsi une mission d'autant plus importante qu'il est censé donner à voir, par une suite de tableaux, l'image du vrai avec l'aide d'un élément extérieur, le décor, transposition de la description romanesque au théâtre.

Face à ce panorama, il est tout à fait normal que la bataille naturaliste se livre sur les planches et accueille de la sorte les premiers essais de la nouvelle école qui seront rattachés à quelques troupes portugaises et brésiliennes qui partagent, pour la plupart, leurs expériences avec le public dans les deux pays. Nombreuses ont été les pièces zoliennes qui ont marqué le parcours des acteurs portugais sur la scène à Lisbonne. Certains d'entre eux doivent à ce répertoire leurs débuts au théâtre. Tel est le cas de Pedro Cabral, l'un des plus jeunes acteurs de l'époque. Il débute sa carrière dans *Thérèse Raquin* – ouvrage qu'il traduisit lui-même; puis, il la poursuivit avec *Nana* et il la termina avec sa traduction des *Héritiers Rabourdin*, mise en scène en 1903 au théâtre du Gymnasio par José Joaquim Pinto. José Carlos dos Santos, quant à lui, s'autoproclame lui-même l'introducteur du théâtre naturaliste au Portugal:

Aproveito a ocasião para dizer aos que se interessam por estas coisas, que fui o primeiro que tornei conhecido no teatro português o nome de E. Zola. O seu drama *Thérèse Raquin*, representado no *Teatro dos Recreios* pela companhia da actriz E. Adelaide, ainda que não fui o tradutor, contudo fui eu que apresentei a peça, insisti com a empresa para a mandar traduzir, fazê-la representar, e eu mesmo dirigi os ensaios.

A *Taberna*, tradução do *Assommoir*, é agora o momento de agradecer reconhecido a toda a imprensa os elogios que dispensaram à minha tradução, ao público que a recebeu com tantas provas de agrado, a Salvador

³ Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista*, Porto, Livraria Portuense Clavel & C.^a, 1884, pp. 306-307; 309-312.

Marques que tão dignamente a pôs em cena, e finalmente a todos os meus colegas que me coadjuvaram naquela árdua tarefa; e eu conhecia bem os espinhos que a rosa tinha...⁴

Ajoutons à cela la fortune que la pièce a connu à Rio au théâtre *Apollo*, au mois de juillet 1893, lorsque les acteurs portugais partent en tournée au Brésil.

Dans ce panorama des représentations scéniques des œuvres zoliennes, *Nana* fut la pièce de Zola qui, à en croire la presse de l'époque, a connu le plus grand nombre de reprises sur la scène portugaise. La *Gazeta dos Teatros* en 1887 informait son public au sujet de la reprise de *Nana* au théâtre du *Príncipe Real*, "magnifique drame réaliste d'Émile Zola [...] où, deux ans auparavant, Álvaro et Margarida Cruz, qui jouait admirablement le rôle de Nana, s'étaient fait acclamer"⁵. Deux ans plus tard, la revue *Tim tim por tim tim* de Sousa Bastos annonçait qu'on avait "l'idée de faire cette saison-là au théâtre du *Príncipe Real* une reprise du drame *Nana* avec Lucinda Simões."⁶

Au Brésil on doit justement à cette actrice portugaise, Lucinda Simões, et à son mari, Furtado Coelho, l'introduction du naturalisme au théâtre. Fixés au Brésil depuis un certain temps, conscients des nouvelles tendances de la mise en scène et de l'art de la représentation, ils s'attacheront tout d'abord à mettre sur scène les adaptations des romans de Eça de Queirós et d'Émile Zola. Dans une adaptation signée par António Frederico Cardoso de Meneses, *O Primo Basílio* sera mis en scène par Furtado Coelho au Tea-

tro *Cassino* le 4 juillet 1878. L'adaptation de la « pièce réaliste en cinq actes et neuf tableaux »⁷ visait, avant tout, atteindre le même succès qu'avait couronné la circulation du roman de l'auteur portugais depuis quelques mois à Rio de Janeiro. Peine perdue car elle sera, comme on le sait, marquée par l'échec sur le théâtre donnant origine à de nombreuses polémiques dans la presse de l'époque. Malgré cet échec il y reviendra à nouveau le 25 avril 1890 lorsqu'il présente l'adaptation d'Augusto Fabregas du roman *O Crime do Padre Amaro* qui atteindra, il faut bien le dire, un succès satisfaisant sur la scène brésilienne. Ces essais auront servi à lancer le débat autour des idées zoliennes et, en 1880, les artistes portugais inaugurent le théâtre *Lucinda* avec la mise en scène de *Thérèse Raquin* en portugais grâce à la traduction du poète Carlos Ferreira (le 26 juin 1880). Si l'adaptation zolienne avait été couronnée par l'échec à Paris en 1873, il n'en était rien à Rio. Bien au contraire. La presse en faisait éloge des mérites de la mise en scène et de l'interprétation des rôles par les acteurs portugais. La *Gazeta de Notícias*, entre autres, signalait la consécration de l'actrice portugaise Lucinda Simões:

Nem respiração ofegante nos momentos solenes, nem voz entrecortada por soluços a compasso, nada do que ficou da tradição do antigo dramalhão para os grandes lances; simplesmente a expressão do sentimento na voz, no rosto, no gesto, sentimento que se transmite ao espectador, sem que o artista o previna com uma pausa que quer dizer: - aí vai cena comovente⁸.

L'actrice portugaise avait bien compris la portée de la préface de la pièce zolienne lorsque celui-ci signalait, à propos du jeu d'acteurs et de la création des caractères, l'urgence « qu'ils ne représentent, mais vivent devant le public ». Ce processus de transformation du personnage qui

4 José Carlos dos Santos in *Álbum do actor Santos. Repositório de curiosidades dramáticas*, Lisbonne, Typ. Mattos Moreira, 1885, p. 148.

5 *A Gazeta dos Teatros*, Lisbonne, 1887, n° 3.

6 *Tim Tim por Tim Tim*, Lisbonne, 16 nov. 1889, n° 1.

7 La pièce était ainsi annoncée sur les affiches de l'époque.

8 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 juin 1880.

devait se rapprocher le plus possible de la vie quotidienne et de la réalité, dénouée de tous les artifices de la représentation, Lucinda Simões nous le raconte dans ses mémoires :

Todos os bons artistas do Brasil formavam a nossa companhia e tivemos uma época de brilhante êxito (...) Sendo sempre as *premières* para mim, de grande preocupação, foi exceptuada essa da *Thérèse Raquin*. Na noite da estreia, estavam já músicos na orquestra e eu passeava ainda, muito sossegadamente nos jardins do teatro, o que bastante admirou pessoas de minha amizade, a quem respondi, que me encontrava tão tranquila, como numa noite normal.

Fui para o camarim ao começar a sinfonia e atendendo ao género de papel, não me arranjei, desarranjei-me. Ajeitei desgraciosamente o cabelo, carregando a fisionomia pelo penteado, sem auxílio de pintura.

Ao levantar do pano, estava sentada numa cadeira baixa, à boca da cena, olhando no vago.

Meus pais, que estavam assistindo ao espectáculo, não me reconheceram e perguntaram um ao outro quem eu seria.

Só quando falei, pela voz se certificaram que era a sua filha ⁹.

La pièce incorporée désormais dans le répertoire de la compagnie portugaise en fera la renommée de Lucinda, saluée par la presse à Lisbonne en tant que « l'admirable interprète de Thérèse Raquin » jusque dans les terres d'Espagne dans ses tournées à Madrid. Mais si la critique récompensait les efforts vérifiés du côté de la mise en scène et du jeu d'acteurs, elle ne fut pas unanime à applaudir la tâche entreprise par l'auteur français. Remarquons, à titre d'exemple, les critiques sévères qui lui sont adressées au Brésil et au Portugal. Dans le journal *Gazeta de Notícias*, sous le pseudonyme S. Saraiva, Henrique Chaves accuse Zola de ne pas suivre les préceptes avancés par lui-

même lors de ses écrits théoriques et d'avoir suivi, surtout dans les derniers actes de *Thérèse Raquin*, les conventions et les ficelles de la pièce bien faite :

Acabaram por ler os meus livros, hão-de aplaudir as minhas peças, acrescenta ainda o mestre da escola naturalista. Nada mais certo, mas com uma pequena condição — a das peças conservarem a mesma índole que os livros.

Ora, aí é que se nos afigura estar exactamente a maior dificuldade. O naturalismo não encontra as portas do teatro abertas com a mesma franqueza, com que as encontrou o livro. Na própria Thérèse Raquin, o Sr. Zola encontra a prova de que as suas teorias absolutas não tem aplicação ao teatro, não porque os processos a empregar são diferentes porque elas ostentem o seu verdadeiro valor (...) Já dissemos que os dois primeiros actos do drama são os únicos em que se percebe a obra de um naturalista. Os dois últimos, porém, a que escola pertencem? Não o sabemos dizer. Têm todas as características das grandes tragédias e dos dramas condenados pelo Sr. Zola, e muito bem condenados (...) Apreciar uma obra de Zola sugere dúvidas desta ordem, porque a cada passo, afiguram-se-nos contradições entre o que ele faz e o que ele prega. Thérèse Raquin não é um mau drama; mas com toda a certeza não é o que devia apa-

⁹ Lucinda Simões, *Memórias. Factos e Impressões*. Rio de Janeiro, Typ. Fluminense, 1922, pp. 137-138.

¹⁰ Júlio Lourenço Pinto ira encore plus loin : « Na Thérèse Raquin o eminente romancista deu preferência ao género terrível, que não é o mais adequado para implantar uma inovação no teatro moderno. A Thérèse Raquin, explorando o género repugnante, desfecha num misterioso trágico-fúnebre, em que desgenerou o romantismo no último período da sua decadência, e o nosso espírito, mal impressionado com o fúnebre desenlace tirante aos finais das tragédias shakespearianas, deslocados nos dramas modernos, interroga suspetoso se na resolução instantânea dos cônjuges criminosos, que recorrem a um suicídio fulminante, há aquele rigor lógico da verdade, inalienável da fórmula naturalista. A Thérèse Raquin, com o papel de protagonista interpretado por uma actriz de valia, teve apenas a grande virtude de nos mostrar como a fórmula realista é susceptível de se adaptar ao teatro. Lucinda Simões encarregou-se de demonstrar triunfantemente esta asserção; com o seu vestuário modesto de pequena burguesa soube ser grande, porque foi verdadeira e humana, e provou além disso que a verdade exacta do traje desataviado não apouca a grandeza de uma criação verdadeira e original, e só logra molestar as preocupações femininas de uma coquetterie exagerada e mesquinha. » *Jornal de Notícias*, 1 juillet 1880.

recer para derrocar o antigo e velho drama...¹⁰

Pour en revenir à la chronologie des adaptations théâtrales zoliennes au Brésil, *L'Assommoir* et *Nana* sont mises en scène un an après *Thérèse Raquin* et deux ans après sa représentation au théâtre de *L'Ambigu* à Paris. Dans une traduction de Ferreira de Araújo la première sera jouée le 28 avril 1881 au théâtre *S. Luís* à Rio par la compagnie de Guilherme da Silveira dans laquelle Isménia dos Santos joue le rôle de Gervaise. Il faudra attendre presque dix ans pour revoir la pièce sur scène à Rio (théâtre *Santana*, juillet 1890), jouée cette fois-ci par la troupe portugaise du théâtre du *Príncipe Real* qui, pendant la décennie précédente, donnait à Lisbonne, comme on a vu, la représentation de *Taberna* avec les acteurs Álvaro e Amélia Vieira, Amélia Vianna, Dorothea, Carlos Posser, Salazar, Faria, Almeida e Roque.

Cochichava-se por aí, nos conciliábulos da intriguinha e da má língua indígenas, por entre umas baforadas de pessimismo petulante, muito nossas, muito burguesas, que *L'Assommoir* de Zola seria duas vezes estropiado: na tradução, e no palco da rua dos Condes (...) traduzir o autor dos *Rougon Macquart* e trazer para o velho tablado da rua dos Condes a lavandaria de *L'Assommoir*, era um duplo *tour-de-force*, de mais difícil execução, que qualquer dos trabalhos impostos ao famoso Hércules da mitologia oriental; um impossível metafísico; um verdadeiro milagre! E, afinal de contas, com grande pasmo dos que duvidavam (...) fez-se o milagre, sendo milagreiro o actor Santos (...) e a peça de Zola teve um sucesso assombroso¹¹.

La deuxième, *Nana*, sera jouée le 19 novembre de la même année au théâtre *Recreio Dramático*. On le voit, le théâtre portugais et brésilien aura les mêmes difficultés que Zola à remettre en cause les pratiques conventionnelles. L'art théâtral, proposé au jugement de ses semblables et dépen-

dant du goût du public qui le reçoit, reste indissociable non seulement des courants littéraires et esthétiques mais aussi des fluctuations du goût préconisées par les données culturelles et sociales. Le goût envers le théâtre de Scribe, de Dumas, d'Augier, de Sardou, de Feuillet ou de Pailleron limitera le succès sur la scène du théâtre naturaliste. On l'a vu, une certaine critique de l'époque s'emploie fortement à proclamer les nouvelles tendances dramatiques en vue de la consolidation du goût pour le théâtre naturaliste. À côté des noms déjà cités, ajoutons ceux de Narciso Feyo, Augusto de Lacerda, Teixeira Bastos¹² au Portugal ou Urbano Duarte et Sílvio Romero au Brésil, entre autres, qui se feront leur porte-parole dans ces nombreux essais critiques. Ce chemin sera accompli par la création dramatique et par la production dramaturgique uniquement grâce à l'apprentissage effectué auprès des troupes étrangères qui visitaient régulièrement Lisbonne et Rio. C'est sous l'impact des pièces de Brieux, de Curoy, d'Ibsen, de Hauptmann, de Sundermann ou de Zola que non seulement les dramaturges portugais et brésiliens changeront leurs pratiques théâtrales mais que le goût du public sera aussi édifié. Dans ce sens, il aura fallu l'influence d'Antoine et les deux tournées du

12 Retraçant le tableau de la production littéraire nationale et proclamant l'urgence d'une rénovation du théâtre portugais, Teixeira Bastos part à la recherche de l'auteur naturaliste sur les scènes de Lisbonne. On a récemment eu l'occasion de présenter les résultats de cette recherche au dernier colloque de l'AIZEN, réalisé justement à Rio de Janeiro, dans une communication intitulée «Le Naturalisme sur la scène portugaise : du projet créateur aux controverses» et qui sera publiée prochainement dans la revue *Excavatio, Emile Zola and Naturalism, International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies to Emile Zola and his Time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists around the World*, XX-N^o 1-2, 2005, Université Alberta, Edmonton, Canada, pp. 244-257.

13 Alors que la première tournée, en 1896, passe presque inaperçue aux yeux de la critique, la deuxième, du 15 au 17 juin 1903, aura un impact décisif sur les hommes de théâtre portugais avec le répertoire suivant: *Blanchette* d'Eugène Brieux, *L'Enquête* de Georges Henriot, *La Fille Elisa* de Jean Ajalbert, *Au téléphone* d'André Lorde et E. Folley, *Boubouroche* de Courteline, *La Nouvelle Idole* de François de Curoy et *Poil de carotte* de Jules Renard.

11 José Carlos dos Santos, *op. cit.*, pp. 148-149.

Théâtre Libre à Lisbonne¹³ pour constater des changements définitifs :

No teatro, que era o templo do convencionalismo, da ficção e da mentira, ele ergueu um templo novo, majestoso e austero, colocando a Natureza no altar do convencionalismo, entronizando a Vida no nicho da Ficção e sangrando, no tabernáculo da mentira, desganhada e radiante, a imagem da Verdade¹⁴.

Après les expériences du *Freie Bühne*, de l'*Independent Theater*, de l'*Irish Literary Theater* et du *Théâtre de l'Art*, le *Teatro Livre* naît à Lisbonne en 1904. Sous la devise “Transformer par l'Art, rédimier par l'Éducation”, ce théâtre misera surtout sur un théâtre d'intervention où les thèmes d'ordre politique sont à l'ordre du jour et au service d'une aspiration nationale : celle de l'abolition de la monarchie grâce à l'implantation du système républicain. On s'efforcera néanmoins, du point de vue artistique, d'accoupler les adaptations des pièces du répertoire d'Antoine et les pièces originales des jeunes auteurs portugais¹⁵. Les acteurs eux-mêmes adhèrent à ce projet. Tel est le cas d'Adelina Abranches qui devient membre de la Société du *Teatro Livre*. Elle raconte dans ses *Memórias* comment le public, pendant la deuxième saison (16 juin–31 juillet 1905), découvre les pièces d'un genre nouveau :

Convidada em 1905 a fazer parte, como primeira figura, de uma sociedade artística que, vencendo dificuldades, se propunha realizar espectáculos de *Teatro Livre*, no *Ginásio*, aceitei, tentada por esse novo género (...) Trabalhámos

¹⁴ Joaquim Madureira, *Impressões de Teatro*, Lisbonne, Ferreira e Oliveira, 1905, p. 67.

¹⁵ La première saison donne le ton. Le 8 mars 1904 on présente une adaptation de la pièce *La Tante Léontine* de Maurice Boniface et d'Edmond Boudin proposée par César Prata et Luís da Mata sous le titre *A moral deles* accompagnée d'un “épisode” dramatique de Manuel Laranjeira écrit deux ans plus tôt, *Amanhã*. Les pièces *Le Portefeuille* d'Octave Mirbeau et *Em ruínas* d'Ernesto da Silva seront jouées le 19 mars.

que nem mouros; pusemos peças interessantíssimas. Mas os jornais conservadores atiraram-se-lhes à ideia, à forma e até à interpretação, como gato a bofe, o que deu em resultado trabalharmos... para as cadeiras! (...) Como as peças estrangeiras eram todas de autores consagrados, os tais jornais conservadores não se atreveram a liquidá-las; mas os nossos originais, oh, pai da vida... como foram sovadinhos! (...) Tive grande pena que este género de teatro não fizesse carreira entre nós. Era um teatro sério, que obrigava a pensar...¹⁶

Mais cette tentative fut vite vouée à l'échec. Le public portugais n'était pas encore prêt à apprécier un théâtre susceptible d'appréhender les questions soulevées par la société contemporaine et de renvoyer à l'auditoire sa propre image. L'actrice finit ainsi par se résigner devant les propos d'un ami qui lui dresse un tableau fidèle de la situation :

Mas tive de dar a mão à palmatória, quando um grande amigo nosso me disse a rir muito, findo o primeiro mês de magro dividendo :

– Façam as trouxas, ricos filhos... Então passou-lhes pela cabeça que os ricos, que amealharam os cobres à custa do suor dos humildes, gostariam de se ver retratados num palco? E que os moralistas ouviriam, sorridentes e satisfeitos, todos os ataques à sua hipocrisia moral? Vocês são anjinhos... Preguem-lhes mas é com o “Amor de Perdição” se querem ganhar algum... Histórias de amor é que eles gostam; não se arrisquem a outras mais complexas. O burguezinho gosta de vir para o teatro com o palito nos dentes, a bufar de empanturrado, para assistir a um espectáculozinho que lhe não perturbe a digestão... Se vocês não têm por cá disso, façam as trouxas, filhos; façam as trouxas...

E nós fizemos as trouxas.¹⁷

¹⁶ Adelina Abranches in *Memórias de Adelina Abranches, apresentadas por Aura Abranches*, Lisbonne, Empresa Nacional de publicidade, 1947, pp. 269-271.

¹⁷ Adelina Abranches, *op. cit.*, p. 271.

Si le passage d'Antoine par Lisbonne laisse au moins quelques semences qui conduisent, comme on vient de voir, à la concrétisation de certaines expériences théâtrales susceptibles de motiver une nouvelle génération d'artistes, sa réception au Brésil sera beaucoup plus polémique et moins féconde. À part, bien sûr, les problèmes d'ordre financier¹⁸, Antoine se débatta très vite avec des problèmes d'un ordre beaucoup plus important : ceux qui touchent à la question esthétique et dramatique. En fait, le metteur en scène français n'hésite pas à faire part de ces problèmes dans une lettre adressée à son ami Gabriel Trarieux :

Cependant le haut du pavé est tenu par un certain Azevedo qui s'intitule le « Sarcey de l'Amérique du Sud », et dès notre première et unique entrevue, j'avais flairé l'ennemi. Il m'a couvert de fleurs, puis a commencé à me ressortir toutes les vieilles scies d'il y a 15 ans : inutilité de la mise en scène, tranches de vie, pièces bien faites... j'ai alors broché en deux jours et deux nuits ma conférence là-dessus et je l'ai froidement erreinté pendant une heure, aux trépignements enthousiastes de la salle, ravie de ce spectacle. 7 ou 8 mille francs de recette et 7 ou 8 rappels. Le Directeur du Temps d'ici se précipitait dans ma loge, m'arrachait le manuscrit et le lendemain matin à 8 heures, le morceau entier paraissait traduit. Gros effet. J'ai détruit cet homme dans l'esprit de ses compatriotes. Le lendemain, le président de la République qui suit avec soin, accompagné de ses deux filles, m'a fait appeler dans sa loge, pendant le spectacle pour me féliciter. Voilà, mon vieux.¹⁹

18 Antoine déclare dans une lettre adressée à son ami Gabriel Trarieux (publiée par celui-ci dans *la Petite Gironde* le 29 août 1903) : *Nous avons fait péniblement 90 mille francs de recettes dans nos 20 représentations*. En effet, cela ne répond en rien à ses aspirations énoncées un an auparavant : «Le vicomte de Braga, un grand imprésario portugais, en même temps directeur de plusieurs théâtres en Amérique du Sud, me propose, pour l'année prochaine, une tournée du théâtre *Antoine* là-bas. C'est la consécration suprême et peut-être quelque argent à gagner ; j'espère que la chose pourra se faire, surtout prévue une année à l'avance». (*in Mes souvenirs sur l'Odéon et le théâtre Antoine*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 200).

Si on croit ces propos, il semblerait donc qu'à l'image de la bataille livrée en France entre la nouvelle école et celle des pratiques conventionnelles, la mission du *Théâtre Libre* à Rio se situe du côté de la profession de la doctrine naturaliste. Antoine avait vu juste. Les adversaires étaient nombreux, mais le plus acharné était sans doute Artur Azevedo. Sa conférence ne manquera pas son but : l'attaque implicite à cet illustre brésilien qui se trouvait dans la salle, le 10 juillet 1903. Reprenant de façon ironique un des clichés sur le Brésil, il déclare n'avoir pas trouvé de serpents, de singes ou de perroquets dans les rues de Rio, mais « tout simplement l'ancien esprit de Sarcey qu'[il] croyait endormi au paradis des feuilletonistes et qu'[il a découvert] caché sous les fleurs d'un de [leurs] principaux critiques²⁰ :

Vim encontrar aqui o seu nome e as suas doutrinas na pena de um dos vossos críticos mais autorizados. Reli, traduzidas para a minha língua, as suas frases, que entre nós ficaram famosas sobre a peça bem-feita (...) O velho

19 Gabriel Trarieux, «Antoine au Brésil», in *Petite Gironde*, 29 août 1903.

20 Il convient de rappeler ici que la presse brésilienne de l'époque documente assez bien cette querelle car, bien sûr, la riposte d'Azevedo ne se fait pas attendre et, dès le lendemain, le ton sarcastique de l'auteur brésilien s'intensifie sous un style à caractère profondément anecdotique : «Do nosso país tinham dito ao grande artista, em França, coisas incríveis, como, por exemplo, que ele viria encontrar no Rio de Janeiro uma enorme floresta virgem, cheia de papagaios e macacos. Felizmente para nós, Antoine por enquanto nada aqui viu que nos envergonhasse aos olhos do mundo civilizado, a não ser a alma de Francisque Sarcey, que deixou os campos Elísios, e pelos modos, anda espairescendo na rua do Ouvidor (...) Se eu adivinhasse que a alma errante do pobre Sarcey causaria a Antoine tão violentos assomos de indignação nenhuma referência teria feito, nos meus escritos, ao famigerado crítico do *Temps* (...) O exímio artista lamentou (e quanto lho agradeço!) não ser brasileiro para fundar entre nós o teatro nacional. Não creio, sinceramente o digo, que conseguisse muita coisa com as famosas *tranches de vie*; talvez não encontrasse no Rio de Janeiro terreno tão preparado como em Paris (...) Talvez que o ilustre teatrólogo parisiense reconheça, mais dia menos dia, que não o enganava totalmente quem lhe dizia que neste país há muitos macacos e papagaios. Há-os; mas nenhum deles é, com certeza, o Artur Azevedo» (*Correio da Manhã*, 12 juillet 1903).

mestre do Temps esteve, pois, sempre em oposição com o que nós admiramos e, bem se pode dizer, somente no dia em que a sua exaustada mão de bom trabalhador deixou escapar-se-lhe o cetro da crítica que o teatro francês teve a sua liberdade. Se, conforme me disseram, vos anima a bela e legítima ambição de criar um teatro verdadeiramente são e vivo, uma casa de arte nacional, defendei-vos dos Sarcey - ___ se existem entre vós ___ e não os deixei manietar e esterilizar o vosso esforço ²¹.

La véritable mission de cette tournée se révèle donc par une apologie des nouveaux procédés au sein de la production dramatique au nom de la découverte d'une nouvelle dramaturgie européenne susceptible de rénover le monde théâtral :

Laborando talvez em erro, visamos, entretanto, mais alto e queremos, sobretudo, apresenta-vos um quadro original, sumário, mas significativo e completo da actual produção dramática na França. O que mais ambicionamos é mostrar-vos, num agrupamento característico, único pelas ligações e comparações que exige, uma obra importante de cada um dos autores dramáticos que se revelaram em nosso teatro e se impuseram ao público nestes últimos quinze anos. Numa palavra, desejaríamos que apreciásseis, por exemplos alternados, a importante evolução teatral realizada na França e que, podemos afirmar com segurança, se fez sentir na quase totalidade da produção dramática europeia.

Cette évolution théâtrale tant souhaitée dont la France naturaliste acquiert ici, le statut de modèle esthétique, prendra son temps mais aura laissé de fécondes semences tant au niveau du renouvellement de l'écriture dramatique comme au niveau de la pratique théâtrale. On l'a

vu, la bataille théâtrale naturaliste n'a pas été moins enflammée sur les terres portugaises et brésiliennes. Elle aura servi en contrepartie à renforcer les liens entre les deux pays du point de vue culturel. Simple coïncidence ? Certainement pas. Véritable illustration de la circulation d'idées et de sa germination, elle aura conduit les intellectuels d'expression portugaise vers une prise de conscience de la mission sociale assignée à la pratique théâtrale indissociable de son pouvoir d'intervention auprès d'un public aux mœurs encore trop traditionnelles. Véritable tournant dans l'histoire du théâtre, elle aura servi néanmoins à la remise en cause des conventions théâtrales, au repositionnement de certaines pratiques relatives au jeu d'acteurs et à l'art de représenter ainsi qu'à l'éclosion d'un nouvel art, celui de la scénographie.

En somme, le « théâtre du futur » préconisé par certains théoriciens trouve sa voie dans la concrétisation de la méthode naturaliste qui place le théâtre portugais et brésilien à l'heure de l'Europe dans une volonté réformatrice, tant au niveau de la création littéraire qu'au niveau de la représentation, véritable tournant dans l'histoire du théâtre mondial.

²¹ Antoine dans la version traduite de sa conférence publiée par le *Jornal do Comércio*, le 11 juillet 1903.

Passages entre le théâtre brésilien et la scène portugaise avant et après la révolution des Œillets

Graça dos Santos

Université de Paris X – Nanterre

Le théâtre « sortie de secours »

Le théâtre réagit aux signes de vie, où d'ailleurs lui-même puise ses énergies [...]. Il commence alors à se manifester comme organisme vivant. Désormais, la coexistence du public et des acteurs dans un climat de confiance fait de lui l'espace privilégié où la rencontre est possible. Cette vie d'abord éprouvée en commun sera en réalité la force subversive du théâtre. Il prendra le dessus par rapport à une société paralysée, dont la libéralisation reste, en dehors des salles de théâtre, à peine perceptible [...]¹.

Cette citation de Georges Banu éclaire deux points essentiels de la problématique que nous tenterons de développer. Tout d'abord, la « société paralysée » qu'elle évoque cite le Portugal d'avant 1974, où toute forme d'expression était minutieusement surveillée par un système de contrôle tripartite associant police politique, censure et propagande. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser ailleurs la censure salazariste et ses implications sur la vie artistique du Portugal et, en

¹ Georges Banu, *Le théâtre, sorties de secours*, Aubier, Paris, 1984, p. 38. Nous avons emprunté à Georges Banu son expression « sortie de secours » pour le théâtre.

particulier, ses effets pernicieux sur le théâtre portugais². La scène portugaise s'est heureusement toujours infiltrée dans les interstices, parfois presque imperceptibles, de la chape de plomb imposée par le *Estado Novo* de Salazar – périodes d'espoir dues à la situation interne (moments de résistance, grèves, élections...) ou internationale (victoire des alliés en 1945...)

Ensuite, ces « signes de vie » ont parfois pris la forme d'exemples extérieurs qui viennent ressourcer la vie théâtrale portugaise. Nous prendrons ici l'exemple fondamental des compagnies brésiliennes qui, dès 1948, sont venues en tournée au Portugal et nous arrêterons en particulier sur l'année 1960 pour évoquer la *Compagnie Maria della Costa* et sa création en terre lusitanienne de *La bonne âme du Se-Tchouan* de Bertold Brecht, auteur pourtant proscrit par la censure de Salazar. Cette propagation d'espoir qu'apporte le théâtre brésilien ne s'arrête pas avec la dictature. Ainsi, en 1977, trois ans après la révolution des Œillets, la présence d'Augusto Boal à Lisbonne et les spectacles dont il signera la mise en scène pour *A Barraca*, vont jouer un rôle fondamental dans le devenir de cette compagnie portugaise, aujourd'hui encore en activité. Alors que la démocratie portugaise entrait dans une phase de normalisation, *A Barraca* et Augusto Boal souhaitaient continuer à affirmer la lumière et à la vie sans entraves au détriment de la nuit et des comportements conditionnés imposés par les quarante-huit ans de dictature qu'on venait seulement de quitter. Il s'agissait en quelque sorte de 'retenir la révolution' sa lumière et ses signes de vie, continuer de libérer les corps et l'action après la paralysie et, au contraire de la chanson du fameux chanteur populaire français qui souhaitait 'retenir la nuit', de retenir la lumière et le jour.

² Graça dos Santos, *Le spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, CNRS Editions, Paris, 2002. Ouvrage paru en portugais aux éditions Caminho, Lisbonne, 2004.

Un tournant politique et social

Les années 1960 représentent un grand tournant politique et social pour le Portugal, annonciateur de la chute du *Estado Novo* en 1974. Le régime venait d'être ébranlé par une crise jamais égalée, avec la candidature du général Humberto Delgado aux élections présidentielles de 1958. La campagne électorale va attirer une foule de Portugais dans la rue peu habituée à accueillir des démonstrations populaires à d'autres fins que la célébration du pouvoir salazariste. La population ose défiler, affirmer publiquement son opinion, croit en une possible victoire. Mais les élections seront truquées et Salazar impose son candidat Américo Tomás. Les nombreuses grèves et manifestations qui suivent et une tentative de coup d'État qui, en mars 1959, traduit l'infiltration de l'agitation jusque dans l'armée, n'empêcheront pas Salazar de rester au pouvoir. Pour fuir les représailles le général H. Delgado demande l'asile politique et se réfugie à l'ambassade du Brésil dès le 12 janvier 1959 parvenant par la suite à s'exiler au Brésil. L'atmosphère politique et sociale considérablement crispée est encore alourdie par le litige avec l'Union Indienne portant sur les territoires de Goa, Damão et Diu et au sujet desquels, en ces premiers mois de 1960, le Portugal attend la sentence du Tribunal International de la Haie. D'autre part, la tension et l'agitation étaient déjà perceptibles en Angola pour finir en conflit armé dès 1961 et pour de trop longues années.

Afin de normaliser les relations Portugal/Brésil, suite à l'épisode de H. Delgado, les deux pays profiteront du cinquième centenaire de la mort de l'Infant D. Henrique pour se rapprocher de nouveau. Les célébrations, débutées dès le 3 mars 1960 et pratiquement prolongées jusqu'à la fin de l'année, culmineront avec la visite officielle du Président du Brésil, Juscelino Kubitschek de Oliveira et seront accompagnées d'un nouveau plan d'échanges culturels entre les deux pays qui facilite la venue de

compagnies brésiliennes au Portugal.

Tournées des compagnies brésiliennes

En réalité, le public portugais avait déjà eu l'occasion de voir le théâtre brésilien. À partir de 1948 (année où l'auteur et imprésario Luís Iglésias a présenté la *Compagnie Eva Todor*, au théâtre *Avenida*) des compagnies brésiliennes se déplacèrent fréquemment au Portugal. Parmi les exemples marquants, les *Compagnies de Dulcina de Moraes* et *Odilon de Azevedo* (th. *Avenida*, 1951) et *Cacilda Becker* (th. *Tivoli*, 1959). Ces compagnies ont fait connaître au Portugal des auteurs du théâtre brésilien moderne (Nelson Rodrigues, G. Guarnieri, A. Suassuna). La Compagnie de théâtre du théâtre populaire d'art du Brésil (plus connue sous le nom de *Compagnie Maria Della Costa*) était elle aussi déjà passée par Lisbonne lors de la saison 1956-1957. Elle avait alors présenté au *Teatro Apolo* (dont la démolition était prévue pour après) une programmation comprenant une pièce brésilienne (*Moral em concordata* de Abílio Pereira de Almeida), *L'Alouette* de Anouilh, *La rose tatouée* de Tennessee Williams et *La putain respectueuse* de Sartre. Cette dernière pièce n'avait été autorisée par la censure qu'en gommant l'inacceptable « putain », pour la circonstance réduit à « p... », laissant finalement au public, comme dans un rébus, le soin de deviner le reste du mot.

De retour en octobre 1959³, la *Compagnie Maria Della Costa* présente tout d'abord au théâtre *Capitório* de Lisbonne *Gimba presidente dos valentes* (*Gimba, président des braves*) pièce du jeune auteur brésilien Gianfrancesco Guarnieri⁴, qui avait obtenu un grand succès au Brésil. Le

spectacle considéré sans danger par la censure de Salazar est resté à l'affiche durant des semaines à Lisbonne. Avant de quitter le pays, la compagnie décide de présenter la pièce de Brecht qui au Brésil avait obtenu un grand succès en 1958 à S. Paulo et à Rio de Janeiro. Selon Luiz Francisco Rebello l'incroyable (la présentation pour la première fois⁵ au Portugal d'une pièce de Brecht, auteur honni du salazarisme!) fut rendu possible grâce à une forte pression diplomatique ainsi qu'à la grande popularité dont jouissait la compagnie brésilienne.

L'ordre perturbé

L'attente du public était donc considérable et dès le début de la première représentation, le 12 mars 1960, des tentatives de boycott et des protestations bruyantes tâchaient d'empêcher le bon déroulement du spectacle. L'acteur Osvaldo Lousada n'avait pas encore terminé sa première réplique que déjà les hostilités avaient commencé. C'étaient des intellectuels de droite qui prétendaient manifester bruyamment leur désapprobation et hurlaient des « À bas les traîtres! À bas le communisme! Vive le Portugal! »⁶ voulant à tout prix interrompre un spectacle qui « s'attaquait à la santé morale du public »⁷ et « dont les attributs car-

4 Les censeurs portugais connaissaient-ils mal Gianfrancesco Guarnieri? Né à Milan (1934), cet auteur dramatique, metteur en scène est aussi considéré comme une des grands comédiens brésiliens contemporains. En 1954, il fonde le TPE (théâtre étudiant de São Paulo). Auteur de pièces engagées, il est l'un des membres les plus représentatifs du théâtre *Arena* qu'il rejoint avec son TPE en 1956 et où sera rejoint par Augusto Boal avec lequel il écrira de nombreuses pièces.

5 Exception faite du bref *Prologue à Antigone*, traduit par LF Rebello et dit par l'actrice portugaise Eunice Muñoz au teatro da Trindade en 1959, dans le cadre d'une conférence intitulée « Chemins du théâtre moderne » ; cf. « A ordem perturbada », article de LF Rebello inclus dans le programme de *La bonne âme du Se-Tchouan*, mis en scène par le *Novo Grupo* au *Teatro Aberto* en 1984, à Lisbonne.

3 Notre évocation de la venue au Portugal de la *Compagnie Maria Della Costa* doit beaucoup à l'analyse de Maria Cristina Carrington « A representação de *A alma boa de Se-Tsuan* pela *Compagnia Maria Della Costa* », in Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Editora Estante, Aveiro, 1991, pp. 263-270.

navalesques répandaient dans la salle un parfum peu recommandable »⁸. De leur côté les opposants au régime n'ont pas gardé le silence, vociférant également, parmi eux des étudiants venant de Coimbra prévenus par l'époux de la comédienne Maria Della Costa (le producteur Sandro Apolónio qui, lorsque la salle fut rallumée, avec tous les acteurs empêchés de jouer assemblés sur scène, s'évanouit...). Dans un énorme tumulte, les forces de l'ordre eurent du mal à contrôler la situation. Rappelons que la législation des spectacles imposée par Salazar interdisait toute huée ou manifestation bruyante lors des représentations, sous peine d'interdire le spectacle et de fermeture de la salle⁹. C'est en comptant sur cette éventualité que ceux qui voyaient en Brecht le diable communiste ont provoqué le plus grand désordre.

Luiz Francisco Rebello qui a assisté à la représentation précise même que des boules puantes et de la poudre à éternuer avaient été répandues. La farce aurait pu tourner court, mais c'est alors que l'in vraisemblable se produit. Un officier de police qui représentait le Gouvernement Civil, afin de garantir l'ordre, est intervenu et a fait expulser les fauteurs de trouble, dont des agents de la PIDE et des

6 Luiz Francisco Rebello, *O passado na minha frente; memórias*, Parceria A. M. Pereira Livraria Editores Lda., Lisboa, 2004. Dans cette publication récente, le dramaturge et théâtrologue portugais revient sur sa vie et par là même sur toute la vie sociale et culturelle de son pays, dont il a été un des acteurs importants. Cet ouvrage est une mine d'information sur la scène portugaise du XX^e siècle. Il évoque aux pages 154-156 l'épisode de la *Companhia Maria Della Costa*.

7 *Diário da Manhã*, 22-3-60.

8 *O Século*, 13-3-60. Évoquait-on là les boules puantes répandues dans le théâtre?

9 Un des exemples les plus marquants de cette forme de censure *a posteriori* est l'interdiction de la pièce de Miguel Franco, *O motim*, créée par la *Compagnie Rey Colaço – Robles Monteiro* en 1965 au théâtre *Avenida* de Lisbonne. Le spectacle fut interdit après cinq jours, pour cause de huée et la salle fut fermée. Cela provoqua un mouvement de protestation parmi les intellectuels et les artistes, qui s'adressèrent par écrit au ministère de l'éducation.

rédacteurs des journaux proches du régime ; voulant éviter tout risque de nouvelle perturbation de la représentation officiellement autorisée, il a placé le long des rangées latérales des agents de police chargés de maintenir le calme jusqu'à la fin du spectacle qui s'est déroulé sous les applaudissements fournis du public. Et c'est ainsi qu'en plein régime salazariste « on a pu voir jouer Brecht sous la protection de la police... Si Brecht avait encore été vivant, son sens aigu de l'ironie aurait pu s'épanouir devant cette situation insolite. »¹⁰

La situation s'est ainsi répétée les jours suivants, et après cinq jours de représentation mouvementée, cette fois sous le prétexte de perturbation de « l'ordre public » et sous couvert de la loi, la pièce est retirée de scène ; dès lors et jusqu'en avril 1974, la censure salazariste interdira la présentation des pièces brechtiennes sur les scènes portugaises. Mais « le mal » avait été fait et la presse affiliée au régime ne mâcha pas ses mots évoquant « l'apologie faite à la morale communiste »¹¹. On ne se privait pas non plus d'émettre des avis très négatifs sur la personnalité et l'œuvre du dramaturge allemand. Ainsi, est-il évoqué comme « un juif errant » qui avait fini par se fixer aux Etats Unis, « précisément dans cette Californie, fleur du capitalisme yankee, où les millionnaires et les actrices de cinéma possèdent leur résidence. » Il est qualifié de « fantôme communiste/anarchiste » qui distille « quelque chose de corrosif - le fatalisme, l'ennui, le mépris de toutes les valeurs de notre civilisation occidentale et de nos principes de morale chrétienne. »¹²

10 Luiz Francisco Rebello, programme de *La bonne âme du Se-Tchouan*, mis en scène par le *Novo Grupo* au *Teatro Aberto* en 1984, à Lisbonne.

11 *Novidades*, 15-3-60.

12 Articles signés par Pedro Correia Marques, *A voz*, des 12 et 21 mars 1960.

Le débat différé

Les avis émis par cette presse de droite s'attaquent essentiellement à l'aspect idéologique de Brecht, jamais l'esthétique de la mise en scène, ou l'innovation qu'introduisait la pièce sur la scène portugaise ne furent énoncées. Mais il faut dire que la presse d'opposition fut également peu prolixe en la matière. Les articles se contentèrent souvent d'appréciations anodines, résumant la fable de la pièce et commentant le jeu des acteurs. Ainsi l'article anonyme publié dans le *Diário de Lisboa* (13-3-60) qui, tout en qualifiant justement la pièce de « parabole théâtrale », évoque brièvement « les contrastes économiques que l'auteur a en tête » et semble davantage souligner l'excellence du jeu de la protagoniste ou la qualité de la traduction portugaise du texte. Les aspects fondamentaux de l'esthétique brechtienne et les particularités du théâtre épique paraissent avoir été oubliées. Mais ne faut-il pas voir dans ces omissions et cette discrétion apparentes les mailles de la censure particulièrement vigilante dans le contexte de l'époque ? N'oublions pas aussi que Brecht était pratiquement inconnu au Portugal, expliquer les spécificités et l'innovation de son théâtre épique requéraient du temps et de l'espace mais aussi une pédagogie adaptée au public portugais alors coupé de la vie théâtrale internationale ; les circonstances politiques ne pouvaient le permettre.

Mais cet événement va contribuer à une nouvelle dynamique déjà tangible, et le théâtre contribue de plus en plus à une prise de conscience des 'faiseurs de théâtre' comme à celle du public, restituant à l'art dramatique son rôle fondamental de lien entre scène et la salle, entre la vie et sa représentation et, comme le souhaitait Brecht, mener les spectateurs

13 Curieusement il s'est agi majoritairement de metteurs en scène argentins : Victor Garcia, Augusto Fernandes, Adolfo Gutkin, Juan Carlos Oviedo et Julio Castronuovo. À cette liste, il faut ajouter le catalan Ricardo Salvat et le brésilien Luís de Lima (de naissance portugaise).

à devenir acteurs de leur propre vie. Ce furent aussi des années décisives où le théâtre portugais, grâce au théâtre universitaire, qui va d'ailleurs consacrer une bonne partie de sa réflexion au dramaturge allemand, s'enrichira de nouvelles dynamiques. L'ouverture sur l'étranger était de plus en plus palpable et permettait au théâtre portugais d'actualiser ses pratiques avec celles réalisées hors de ses frontières. Relevons l'influence de canaux d'information comme la revue française *Théâtre populaire* (1953-1964), puis espagnole *Primer Acto* (1957), cette dernière expliquant sans doute la présence incontournable de metteurs en scène de langue espagnole¹³ au Portugal durant la décennie. D'autre part, certains artistes portugais avaient accès à des séminaires et stages réalisés à l'étranger et assistaient au travail de créateurs de renom.

Une sensation de jeunesse

Mais si, comme nous l'avons vu, la visite de compagnies brésiliennes n'était pas si rare, malgré les obstacles dressés par la censure, c'est sans aucun doute la venue du TUCA (Théâtre de l'Université Catholique de São Paulo) à Lisbonne puis à Porto – après avoir été très applaudi au Festival international de théâtre universitaire de Nancy (1966) – qui aura le plus d'impact. Luiz Francisco Rebello rend compte de l'enthousiasme provoqué par la présentation de *Mort et vie Severina* (*Morte e vida Severina*) de João Cabral de Melo Neto par le TUCA, durant quatre soirées au théâtre Avenida et une après-midi au cinéma Império, à Lisbonne. Le critique et dramaturge constate combien ce spectacle vient dépoussiérer une

saison théâtrale qui se déroulait sous le signe « d'un conventionnalisme résigné, prudemment étranger aux grands – et féconds – sursauts qui secouaient le théâtre contemporain ». La théorisation comme la pratique autour de l'idée d'un théâtre épique devaient désormais s'enrichir d'autres éléments esthétiques comme ceux émanant du théâtre de la cruauté d'Artaud ou de ce qui était considéré comme « le théâtre moderne d'avant-garde ». Sont cités, entre autres, Jerzy Grotowski ou le *Living* théâtre, exemples qui auront effectivement une importante répercussion sur le théâtre universitaire à la fin des années soixante. Luiz Francisco Rebello souligne également « l'explosive mais réconfortante sensation de jeunesse »¹⁴ dégagée par le spectacle. À cette jeunesse, ici identifiée comme un trait caractéristique du théâtre brésilien moderne, répondra celle du théâtre universitaire portugais qui, tant du côté de la scène que de la salle, sera le bain de jouvence du théâtre au Portugal avant 1974.

Retenir la révolution

Fondée en juin 1975¹⁵, la *Compagnie A Barraca* fit partie des groupes qui ont cherché juste après la Révolution d'avril à faire du théâtre « une arme de combat » ; sous la forme d'une coopérative, un certain nombre d'acteurs cherchaient à transporter sur scène l'énergie et l'espoir qui étaient sortis dans la rue. Parmi eux il faut retenir ceux qui demeurent aujourd'hui les piliers de la compagnie : Maria do Céu Guerra (jeune comédienne déjà connue des scènes portugaises) et Helder Costa (récemment rentré de Paris où il s'était exilé et avait créé un groupe de théâtre

¹⁴ Luiz Francisco Rebello, « Jovem teatro brasileiro em Lisboa », in *O jogo dos homens*, Edição Atica, Lisbonne, 1971, pp. 55-61.

¹⁵ La compagnie obtient sa première subvention en janvier 1976 et prend la forme légale d'une coopérative de travailleurs du spectacle.

¹⁶ Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, 2^{ème} édition, La Découverte, Paris 1996, p.185.

¹⁷ *Id.*, p. 97.

ouvrier qui manifestait à l'étranger son opposition au salazarisme et à la guerre coloniale). Mais c'est la rencontre avec Augusto Boal qui va lancer la compagnie et lui donner une aura immédiate. Déjà connu pour ses techniques d'intervention théâtrale éprouvées dans les pays d'Amérique latine ce collaborateur du théâtre *Arena* de São Paulo, le créateur du « théâtre de l'opprimé », va permettre à la jeune troupe lisboète de concilier message et forme théâtrale et de perfectionner une esthétique qui évite l'écueil du théâtre à thèse.

Expatrié depuis 1971 après avoir été emprisonné et torturé au Brésil, Boal n'aura de cesse de provoquer le public à une réflexion active par le théâtre, en l'engageant à jouer lui-même des personnages de son quotidien, afin de révéler les situations d'oppression. En prenant la place des opprimés et des oppresseurs, joués initialement par des acteurs, les participants du public répètent activement la mise en place de contre-pouvoirs.

Le spectateur qui va changer sa réalité va changer avec son corps. C'est-à-dire une révolution, une lutte contre plusieurs types d'oppression, globale. On joue avec la conscience, on joue avec le corps. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, de la première oppression à laquelle se heurte le théâtre. Spectateur tu es déjà opprimé, parce que la représentation théâtrale t'offre une vision achevée du monde, fermée; même si tu l'approuves, tu ne peux plus la changer. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, alors il peut se libérer d'autres oppressions¹⁸, précise-t-il en repoussant toute notion d'empathie salle – scène, suggérant qu'on invente un mot opposé à la *catharsis* qui « vide le spectateur de quelque chose »: Je veux éliminer l'empathie: donner aux personnages

18 Georges Banu, *op. cit.*, p. 20.

19 Augusto Boal, *op. cit.*, p. 195.

20 « Dez anos de *A Barraca* », *Sete*, 2-4-86.

le pouvoir de penser et d'agir à la place du spectateur, je suis contre. »¹⁷

Il s'agit donc de tester l'efficacité du faire – agir et non pas parler. Boal insiste sur le fait qu'à aucun moment il ne faut essayer d'imposer une idée. « Le théâtre forum n'est pas catéchisme, n'est pas dogmatique, n'est pas dirigiste. À peine libère-t-il le spectateur. À peine le stimule-t-il. À peine le transforme-t-il en acteur. »¹⁸. C'est une méthode conçue dans la globalité, autour du « faire, de l'acte comme seules prémisses possible d'une prise de conscience. Il s'agit d'un apprentissage concret, une façon d'appréhender le réel. « La dictature m'a rendu le service de me libérer d'une de mes oppressions...! Les nécessités du répertoire. »¹⁹ dit Boal qui se méfie du discours, de la parole devenue suspecte, comme infectée par le monde des dominants. Il veut débloquent la voix de ceux qui n'ont pas l'habitude de parler et se méfier de la parole trop envahissante y compris celle des « militants de service ».

Retrouver le libre arbitre

Nous voulions un groupe qui puisse créer une relation différente avec le public, nous identifier avec un projet d'acteurs, de gens du théâtre [...] quelque chose qui rassemble ceux qui faisaient et ceux qui voyaient », dit au sujet de *A Barraca* Maria do Céu Guerra en précisant, « Nous voulions nous fonder sur un répertoire national authentiquement populaire et nous battre pour que le peuple aille au théâtre. [...]. Le travail du groupe visait, en particulier, le secteur de la population qui ne sentait pas incluse dans la vie culturelle, c'est ce public que nous avons privilégié et non celui qui

21 Augusto Boal, *op. cit.*, p. 196.

22 Musique de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller, Theo de Barros, Carlos Moniz.

est un consommateur habituel de l'objet culturel.²⁰

Les méthodes et les techniques développées par le metteur en scène brésilien coïncident avec la quête de *A Barraca* dans cette période de post-révolution. Les Portugais dont on a conditionné les corps et les esprits durant 48 ans de dictature doivent réapprendre à penser par eux-mêmes, à se mouvoir sans entraves. Le premier spectacle, *Barraca conta Tiradentes*, en 1977, fait référence au passé du Portugal et est ainsi présenté par Augusto Boal, qui signe seul la mise en scène et le texte avec Gianfrancesco Guarnieri :

Tiradentes est le premier roi de l'indépendance brésilienne. Il s'appelait en réalité Joaquim José de Chevaciere. Tiradentes, l'arracheur de dents, est un surnom : soldat et arracheur de dents, le premier héros de l'indépendance brésilienne, de la lutte contre le Portugal, et c'est cela que les Portugais m'ont demandé, que je leur parle en tant qu'ex colonisé. Les acteurs avec lesquels je travaille s'accordent à dire que le Portugal était un pays colonisateur. Ils découvrent également qu'il était colonisé. [...] Le Portugal a toujours été un pays colonisateur colonisé.²¹

Barraca conta Tiradentes lance la trilogie des spectacles créés en collaboration entre la troupe portugaise et A. Boal. Remarquons que ce premier spectacle lie encore le metteur en scène brésilien avec G. Guarnieri et fait référence de façon marquée à son expérience avec le théâtre *Arena*, la musique du spectacle émane elle aussi du Brésil²². Le succès fut énorme : le spectacle resta huit mois en scène, avec 150 représentations et un total de seize mil spectateurs. Le deuxième spectacle *Ao qu'isto chegou* (*Voilà où on en est !*) s'oriente vers la recherche d'une écriture nationale, avec un montage de textes de nombreux auteurs portugais issus du théâtre, de la prose, de la musique. Helder Costa y figure lui aussi comme

23 Luiz Francisco Rebello, *O passado na minha frente*, op. cit., p. 271.

24 « *A Barraca* : a experiência de um grupo independente », in *Vértice, Teatro português 10 anos*, n°458/59, janv./mars 1984, p.121.

25 « Dez. anos de *A Barraca* », op. cit.

26 Carlos Porto, Salvato Teles de Menezes, *10 anos de teatro e de cinema em Portugal 1974-1984*, Editorial Caminho, Lisbonne, 1985, p. 63.

auteur ainsi que LF Rebello qui évoque ainsi le projet :

Vers la fin de l'année (1977) [...] A Barraca créa *Ao qu'isto chegou* [...]. Il y avait tellement d'auteurs, de compositeurs et d'acteurs, que l'estrade où s'était joué la pièce et où nous nous sommes rassemblés finit par céder.²³ La compagnie définit cette création comme un collage de textes d'intervention [...] sur la situation du Portugal et ses perspectives, par un groupe de poètes et de dramaturges²⁴.

Il en fut joué 84 spectacles qui rassemblèrent 16 501 spectateurs.

Zé do Telhado, « histoire musicale du bandit social le plus représentatif du désir de vengeance du peuple opprimé » est écrit par Helder Costa dans une mise en scène de Boal. Ce spectacle (neuf mois en scène en 1978, 149 représentations, 17 434 spectateurs) qui évoque un Robin des bois à la portugaise est aussi celui où va se faire le passage de témoin entre A. Boal et H. Costa. « Avec Augusto Boal, A Barraca a acquis une profonde connaissance des formes de théâtre populaire »²⁵ dit le collectif qui constitue la compagnie. Boal part à l'étranger en 1979 ; la compagnie lisboète reprend *Ao qu'isto chegou* et en mai 1979 donne la première *D. João VI* (texte et mise en scène de Helder Costa). L'auteur et metteur en scène qui est encore aujourd'hui avec Maria do Céu Guerra la cheville ouvrière de *A Barraca* fut profondément marqué par le travail avec Boal qui a été le catalyseur d'un projet qui sans lui n'aurait pas atteint d'emblée la maturité des années 1977-1978.

Boal a su transformer une pratique théâtrale insuffisamment définie en un style mûri, dont la grande potentialité d'expression et de communication était fondée sur des exigences techniques indispensables. [...] son travail a été très important pour la carrière de la troupe dans le contexte du théâtre portugais de l'époque. *A Barraca* a maintenu, avec Helder Costa, la même ligne de recherche d'un théâtre pauvre, à la racine populaire, au grand sens critique et à forte expression scénique.²⁶

«Que ma vie en soit le prix» :
l'organisation de l'espace
dans le film *Terra Estrangeira*

Cristina DUARTE
Université de Toulouse le Mirail

Terra Estrangeira est le deuxième des quatre films que Walter Salles et Daniela Thomas ont tourné ensemble. En 1995, année de sa réalisation, le futur metteur en scène de *Central do Brasil* avait déjà effectué plusieurs documentaires ; quant à Daniela Thomas, femme de théâtre, elle était connue pour l'originalité de ses décors.¹

Grand prix du public au Forum International du Film à Paris et prix du film étranger au Festival de Belfort, *Terra Estrangeira* réunit une actrice brésilienne consacrée (Fernanda Torres) et un débutant (Fernando Alves Pinto) pour raconter deux histoires qui, au départ, se déroulent parallèlement au Brésil et au Portugal. Après quelques allers-retours entre les deux continents, les narratives convergent et se fondent pour n'en former plus qu'une, celle de la fuite d'Alex et de Paco à travers le Portugal, en direction de l'Espagne et, plus précisément, du pays basque.

L'action du film est située en mars 1990, au moment des mesures économiques du gouvernement Fernando Collor qui ont bloqué tous les

¹ Collaboration féconde qui a donnée naissance au long-métrage *A Grande Arte*, réunissant des acteurs américains et brésiliens dans un projet ambitieux de réaliser un film bilingue ; au moyen-métrage *Minuit* ('Meia-Noite'), tourné à Rio pour la télévision française, dans la série "L'an 2000 vu par..." ; et à *Emboladores*, réalisé en 2002.

dépôts bancaires ainsi que les prix et les salaires pendant dix-huit mois. Ces décisions, dont l'objectif était de combattre l'inflation, ont aggravé la crise sociale et baissé de façon significative le niveau de vie de la population brésilienne².

À São Paulo, en face du *Minhocão* — cette longue voie suspendue qui double les avenues en plein centre ville³ — vivent Francisco Eizaguirre (Paco) et sa mère d'origine basque qui vit de sa couture et dont le rêve est de retourner à Saint-Sébastien. Après avoir abandonné ses études de Physique, le jeune homme s'entraîne pour passer un concours d'art dramatique. Les mesures économiques du gouvernement Collor vont provoquer le décès de la mère, la ruine du fils et son départ pour l'Europe, dans un voyage organisé par le brocanteur et trafiquant Igor. Contrebandier de diamants à son insu, Paco ne réussira jamais à arriver au pays basque. Son sort sera tissé à Lisbonne, en compagnie d'Alex, une jeune Brésilienne qui partage la vie de Miguel, musicien en situation d'échec et drogué. Avec les organisateurs du trafic de pierres précieuses à ses trousses, le nouveau couple fuira vers le Nord, avec l'aide logistique du libraire Pedro. Cette course finira tragiquement après le franchissement de la frontière espagnole.

Deux espaces géographiques, un brésilien et un portugais se dessinent, donc, dans ce film grave, tourné en noir et blanc. Le premier est celui de la ville de São Paulo et principalement celui du *Minhocão*, avec

son flot continu de véhicules, de bruit et de pollution, ce qui fait d'ailleurs ironiser Paco, lorsque dans le texte qu'il prépare il est question "d'atmosphère auréolée" Espace aussi des rues sous cette voie élevée où erre le jeune homme après le décès de sa mère et l'échec de son audition ; en effet, au théâtre, il n'a pas été capable d'assumer son personnage et de réciter le texte prévu. Sous l'asphalte du *Minhocão* se dévoile ainsi, à l'instar de l'état d'esprit de Paco, un territoire de désolation et de détresse, avec des misérables qui ramassent des cartons et dorment à même le sol... Enfin, dernier espace ouvert, surgit le cimetière où a lieu l'enterrement de la mère, dans les tombes les moins chères, situation économique oblige.

L'espace extérieur *paulista* est complété par quelques intérieurs. D'abord celui de l'appartement où vivent mère et fils, territoire bien défini avec son entrée, son séjour spacieux, la chambre de Paco et celle de la vieille dame. Quelques images montrent également les escaliers délabrés de l'immeuble, avec l'ascenseur toujours en panne. Cela permet aussi de souligner les difficultés cardiaques de la mère qui monte les marches, essoufflée, avec les courses. Cette petite famille vit dans l'un de ces appartements bon marché mais amples qui étaient luxueux et chers avant la construction du *Minhocão*.

À cet espace domestique s'oppose l'espace du théâtre auquel Paco se dirige deux fois. Effectivement, si le territoire familial est montré comme clair, entier, connu et rassurant, le théâtral apparaît comme obscur, morcelé, inconnu et donc inquiétant. Un panneau à l'entrée des coulisses avertit, brandissant l'exclusion : "entrée interdite aux personnes étrangères au service" (*proibida a entrada de estranhos*). Après le décès de sa mère et son échec au théâtre, Paco va noyer son chagrin dans un verre et dans un bar où il fera la connaissance d'Igor, personnage trouble et ambigu.

2 Le président Fernando Collor a gouverné le Brésil de 1990 à 1992. Il a été destitué pour corruption par le Congrès et a donné sa démission en décembre 1992.

3 Son nom officiel est Elevado Presidente Costa e Silva et sa construction dans les années soixante-dix visait à résoudre les problèmes d'embouteillage de la ville. Comme il s'agit d'une voie surélevée, elle arrive au niveau des premiers, deuxièmes et parfois troisièmes étages des immeubles qui, par conséquent, ont subi une dévalorisation plus que significative.

Celui-ci l'emmènera vers un autre espace fermé, son magasin d'antiquités. Ivre, déchu, désespéré et en totale détresse, le jeune homme est ébloui par ce personnage attachant qui lui propose de travailler pour lui. Le dernier espace brésilien montré dans le film est celui de l'aéroport international de São Paulo d'où part Paco, le naïf, emmenant dans sa valise, à son insu, un violon Stradivarius rempli de diamants.

Auparavant et en alternance avec la partie brésilienne du film, le spectateur est mis au courant de la vie d'Alex et de Miguel, des Brésiliens vivant à Lisbonne. Les espaces où ils évoluent n'ont rien de charmant : la jeune fille travaille dans un restaurant où sévit un patron désagréable et raciste ; le jeune homme joue de la trompette dans un lieu de troisième catégorie fréquenté par des immigrés originaires des anciens territoires portugais. Très justement d'ailleurs, on l'appelle "Cabaret des Colonies". Après le travail, le couple brésilien se retrouve dans sa petite chambre, endroit tout aussi minable que les précédents.

L'espace fermé le plus intéressant de la partie portugaise du film est le magasin *A Musicóloga* où le brave Pedro vend aussi bien des livres que des partitions et des instruments de musique. L'endroit ne va pas sans rappeler le magasin d'Igor, par son aspect de brocante : livres empilés, couloir couvert de tableaux, objets entassés. Mais, contrairement au trafiquant, le libraire portugais est un vrai ami qui aide, soutient, prête argent et logement. Il paiera d'ailleurs de sa propre vie cette solidarité envers les jeunes dépayés.

Les espaces cinématographiques brésilien et portugais confluent à l'arrivée du jeune Paco à Lisbonne. Montré d'abord à l'aéroport, il se dirige ensuite à l'*Hotel dos Viajantes*, lieu de rendez-vous pour la livraison de la 'marchandise'. Lorsqu'il apprend que son contact était le musi-

cien Miguel, assassiné par des trafiquants, le jeune homme se dirige à d'autres espaces fermés, avec l'objectif de quitter Lisbonne : l'agence de voyages d'abord ; puis le magasin de Pedro pour chercher Alex, qu'il croit être un garçon. Les deux histoires vont se fondre à ce moment précis du film où le regard de Paco croise celui de la jeune fille à l'entrée de la librairie.

Cependant, le naïf Brésilien ne réussit pas à éviter la confrontation avec Igor et les chefs du réseau de trafic de diamants, au restaurant *Machado*, au son d'un beau fado poignant. Dans l'impossibilité de rendre la 'marchandise', prise par Pedro à son insu, le jeune homme comprend qu'il est perdu et prend la fuite.

La liaison entre ces divers espaces intérieurs est faite au moyen de nombreux plans des rues de Lisbonne avec leurs bus et tramway, ainsi que des plans du port, du pont et de la gare de chemin de fer. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la ville de São Paulo et la capitale portugaise ont un traitement cinématographique bien différent : la première est toujours montrée de façon partielle, il n'y a jamais de cadrages amples permettant une vision d'ensemble ; en revanche, les vues de la deuxième, peuvent permettre une généralisation, par exemple lorsqu'Alex, assise dans un lieu en hauteur, regarde Lisbonne en bas et dit à Miguel :

J'aime cette ville à cette heure-ci.

La ville blanche... C'est beau, non ?

À aucun moment dans le film cela ne peut être dit par rapport à São Paulo, lieu de la destruction de l'environnement et par conséquent, de celle de l'individu, qui finit par se perdre. Cet anéantissement est symbolisé par les nombreuses images du *Minhocão*, cette aberration urbanistique qui a envahi de façon définitive la vie privée des gens.

Par ailleurs, l'espace portugais dans le film ne se limite pas à celui de la capitale. Alex va entraîner Paco jusqu'au Cabo da Roca pour une pseudo-rencontre avec les bandits. Assis face à la mer, la jeune Brésilienne rappelle à son compagnon :

On est au bout de l'Europe. Ici, c'est la fin. Il fallait du courage pour traverser cette mer il y a 500 ans... Ils pensaient que le paradis était là-bas. Pauvres Portugais, c'est le Brésil qu'ils ont découvert !

Lorsque la débâcle finale commence, c'est à travers les routes portugaises qui mènent vers le Nord que roule le jeune couple. L'espace devient sombre, inconnu, inquiétant. Une halte près de la plage permettra de composer l'une des plus belles images du film, celle reprise par l'affiche au moment de sa sortie : dans la mer, l'épave d'un vieux bateau ; sur la plage, Alex et Paco s'embrassant, deux épaves échouées ici, loin de leur pays, dans cette terre étrangère.

Une dernière confrontation avec les trafiquants aura lieu à nouveau dans un restaurant, cette fois-ci au petit village de Boa Vista, près de l'Espagne. Les truands, après avoir torturé Pedro, rattrapent les deux fugitifs qui réussissent cependant à franchir la frontière en enfonçant les barrières⁴. Sur les routes espagnoles, Paco, blessé, agonise dans la voiture conduite par Alex, sans avoir atteint l'espace idéal, rêvé par sa mère et représenté par Saint-Sébastien.

Ces divers espaces géographiques de *Terra Estrangeira* s'organisent également de façon à délimiter des territoires psychiques. En effet, le film peut aussi être vu comme la lutte de Paco pour quitter le giron maternel et entrer dans l'espace adulte. Le jeune homme est sous l'influence et

l'ingérence totale de sa mère, situation difficile et inconfortable pour lui. D'autant plus qu'elle l'appelle à une place qui n'est pas la sienne, par exemple, en lui disant très gentiment ces mots si maladroits :

Ça fait une éternité que tu es plus grand que moi, mais je ne m'y ferai jamais. Encore moins maintenant que tu ressembles tellement à ton grand-père. Si je commence à t'appeler 'papa', tu ne fais pas attention, hein ?

De toute évidence, la question qui se pose ici est 'où se trouve le père ?' Pourquoi aucune figure paternelle ne vient-elle pas s'introduire dans l'univers mère/fils et délivrer Paco de cet attachement si encombrant ? L'amour maternel est à l'image de la voie surélevée : démesuré, envahissant...

Par ailleurs, la vieille dame craint que Paco ne l'abandonne : « Tu ne penses pas quitter la maison ? », demande-t-elle avec anxiété, voulant se rassurer de la fidélité éternelle de son rejeton. Il représente tout pour elle, il se trouve au centre de son monde petit, médiocre et solitaire. « C'est ton seul souci, hein ? », ose constater le fils. L'anxiété maternelle rend très difficile pour le jeune homme la préservation de sa vie privée, toute distance entre eux étant interprétée immédiatement par la mère comme rupture. Par conséquent, Paco est privé de toute intimité. Son étude du texte à présenter au concours est interrompue quatre fois par la mère : lorsqu'elle arrive, chargée avec les courses ; quand elle lui demande de passer la robe de la cliente ; lorsqu'elle fait irruption dans sa chambre pour l'interroger sur ses études ; et enfin, au moment où elle vient l'interrompre dans le séjour pour lui annoncer qu'elle a trouvé des billets pour l'Espagne à des prix intéressants. Le voyant avec le livre, elle insiste pour savoir sur quoi il travaille, et lorsque Paco lui donne une réponse négative, il s'attire les foudres maternelles :

Je n'aime pas du tout ça. Je n'aime pas que tu t'enfermes toute la journée avec tes projets comme si je n'existais pas. Et nos projets ? Et Saint-Sébas-

⁴ La Convention Schengen, bien que signée en 1990, entrera en vigueur seulement en 1995. Les douanes étaient donc, pour le moment, maintenues.

tien? T'as déjà oublié?

Le fils reste sans paroles, mais la mère s'obstine :

Tu ne comprends vraiment pas! Tu dis "oublies Saint-Sébastien" comme si c'était un caprice. C'est Saint-Sébastien qui ne m'oublie pas, Paco! Tu sais, parfois je tourne en rond. Je sens une odeur, une odeur ancienne. Je sais que c'est impossible, mais je la sens. Il faut que j'y retourne pour en finir avec ça. Tu peux comprendre?

Bien sûr, le fils peut comprendre, mais il ne se sent pas concerné par ce règlement de comptes avec un passé qui n'est pas le sien mais qui hante cependant son présent. Paco est pris en otage dans cet appartement par cette vie imposée par sa mère, par ce tête-à-tête permanent avec elle, qu'aucun personnage masculin ne vient interrompre. La seule personne qui rentre dans l'appartement est l'une des clientes de la mère. La scène est d'ailleurs pathétique : le jeune homme passe la robe de la dame pour que sa mère puisse faire les reprises nécessaires et, fatigué, il explose : «Je n'en peux plus!». Le voyant là, debout, bras ouverts, ridicule, la cliente rajoute maladroitement :

Oh la la, Paco! On dirait le Christ de Rio!"

En effet, le jeune homme ne supporte plus cette situation étouffante. Sa mère est une immigrée qui ne s'est jamais adaptée au Brésil, et qui reste partagée entre son pays d'accueil et sa terre natale. Et elle impose cela à son fils, l'empêchant de se situer entièrement en tant que Brésilien. Paco est offert en sacrifice à l'inconstance maternelle. Au lieu de fréquenter les gens de son âge, les jeunes filles charmantes, il est retenu par cette dame déracinée trop attachée à lui. Au début du film, une image résume bien cet état des choses : au centre du cadre, le *Minhocão*, symbole à la fois du capitalisme sauvage qui détruit l'individu et de cet amour maternel encombrant et tout aussi destructeur ; toujours au milieu, fait irruption de façon agres-

sive un autobus urbain, symbole phallique et masculin par excellence ; à droite, un panneau publicitaire pour lingerie féminine affiche sa sensualité ; à gauche, surgit la mère avec ses courses, en contrepoint à l'image de la féminité. Ce plan résume la situation de Paco, tiraillé par le choix qu'il doit faire entre ces deux extrêmes : la femme ou la mère ? D'ailleurs, le texte théâtral étudié par le jeune homme décrit bien son état d'esprit et son désir de grandir, de quitter l'univers enfantin dans lequel il est retenu :

Je sens mes forces croître. Je m'échauffe déjà comme d'un vin nouveau, je me sens le courage de me risquer dans le monde, de porter les maux, le bonheur de la Terre, de m'empoigner avec les tempêtes, d'affronter la foudre. Le courroux de la foudre... Des nuées se forment au-dessus de moi... la lune voile sa lumière... la lampe s'éteint. Je dois me lever. Je n'étais rien et cela me suffisait. Maintenant, je ne me contente plus de peu. Je veux toute la vie. Je veux toute la vie. Les esprits planent, proches. Ils m'écoutent. Descendez, descendez de cette atmosphère auréolée. Emme-
nez-moi vers une vie nouvelle et pleine d'aventures! Qu'ils me transpor-
tent vers des terres étrangères.⁵

À cet espace domestique complètement dominée par la mère, qui peut faire irruption dans l'univers du fils à tout moment, répond l'espace du théâtre, dont le premier plan nous annonce que l'entrée est interdite à toute personne étrangère, panneau qui semble fonctionner comme une protection pour Paco qui sera, pendant un certain temps soustrait à l'influence et à l'ingérence maternelles. L'univers du théâtre est un milieu masculin, bien représenté par les employés qui, en coulisse, manipulent les cintres et règlent l'éclairage. Sur scène une comédienne, jouant un

⁵ L'essentiel de ce texte est extrait de *Faust* de Goethe, mais il contient également d'autres éléments rajoutés par les auteurs du film. Pour la traduction française, voir : *Folio Théâtre*, n° 26, 1995, p. 44.

personnage masculin, récite un texte qui semble adressé à Paco :

N'est-ce pas monstrueux que ce comédien, ici, dans une pure fiction, dans le rêve d'une passion, puisse si bien soumettre son âme à sa propre pensée, que tout son visage s'enflamme sous cette influence, qu'il a les larmes dans les yeux, l'air de la folie, la voix brisée, et toute sa personne en harmonie de formes avec son idée? Et tout cela, pour rien! pour Hécube! Que lui est Hécube et qu'est-il à Hécube, pour qu'il pleure ainsi sur elle? ⁶.

Dès que le nom d'Hécube est mentionné, surgit le visage de la mère en gros plan. Cette référence au personnage classique accentue le caractère sacrificiel du fils car l'épouse de Priam a vu périr tous ses enfants pendant le siège de Troie.

Par la suite, la mère de Paco prend connaissance des mesures gouvernementales drastiques et comprend que toutes ses économies sont bloquées et que le voyage en Europe ne pourra donc plus se faire. Elle meurt, assise devant la télévision. Le rapport duel mère/fils est ainsi interrompu et Paco va devoir tricher pour pouvoir enterrer sa mère : il imite sa signature pour retirer de l'argent à la banque. L'univers exclusivement féminin de la mère se confirme à son enterrement : seulement deux femmes sont là, des clientes, probablement. Par ailleurs, les deux employés du cimetière annoncent l'univers masculin qui s'en suivra.

Une fois à la maison, Paco prend une longue douche, laissant déborder l'eau qui, dans une purification renaissante lave tout : meubles, tapis, photos, cartes postales, et surtout lui-même. Sa voix retentit sous l'eau, dans une ultime répétition du texte théâtral, annonçant la rupture qui

viendra, mais anticipant également l'issue fatale de sa quête :

Je sens mes forces croître... Je me sens le courage de me risquer dans le monde, de porter les maux, le bonheur de la Terre, de m'empoigner avec les tempêtes, d'affronter la foudre... Moi, rien. Maintenant, toute la vie... Des raies rouges palpitent autour de ma tête... un frisson glacé tombe de la voûte et me saisit. La vie... Que ma vie en soit le prix. Que ma vie en soit le prix. ⁷

Paco est à la recherche de sa propre identité et dans son parcours il est confronté à deux rituels de passage : un premier au Brésil, au théâtre, auquel il échoue, n'ayant pas été capable de rentrer dans la peau du personnage attendu. En fait, comment pouvait-il le réussir si ce qu'il était - l'héritier du désir de la mère - ne lui convenait pas? Un deuxième, ensuite, au Portugal, lorsqu'il cherche à s'assumer en tant qu'homme aimant une femme et aimé par elle. L'univers portugais est d'ailleurs montré comme typiquement masculin avec des truands, des receleurs, des immigrés de toute la lusophonie, des musiciens, des policiers, des propriétaires d'hôtel, bar, restaurant et cabaret. Paco y est plongé, avec toute son innocence. D'ailleurs, prophétiquement, le dissimulé Igor l'avait appelé 'ex-Aguirre', dans un jeu de mot avec son nom de famille. A l'instar de l'aventurier espagnol, il ne trouvera jamais l'Eldorado et sa vie en sera le prix...

Le film présente ainsi un contraste saisissant entre l'espace feutré, protégé, féminin de sa première partie, espace brésilien ; et l'espace portugais, violent, sans pitié, masculin, où chacun doit lutter pour avoir sa place. Paco ne réussit pas son passage du premier au second et il ne peut donc

⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, Acte II, Scène II, Le Livre de Poche, Paris, 1984, p. 57.

⁷ Voir note n° 5.

pas accéder définitivement au troisième, espace idéal, rêvé, dans lequel il voulait entrer en compagnie de la femme aimée. Il y pénètre, mais par effraction et en agonisant. Sa destination finale n'est plus Saint-Sébastien, mais la mort. Les mots prononcés par Pedro à leur première rencontre prennent ici une valeur de prédiction :

C'est votre premier séjour au Portugal? Un conseil : ce n'est pas un endroit pour trouver qui que ce soit. C'est l'endroit idéal pour perdre quelqu'un ou se perdre soi-même.

Paco ne réussit donc pas son passage au monde adulte et sa quête finit par se solder par la mort. Cela s'accomplit dans le très beau et long plan en plongée qui suit la voiture traquée, alors que la voix de Gal Costa chante, rappelant l'abandon de l'attachement à la mère ainsi que la métaphore de l'épave :

Je suis si fatigué
Mais pas pour te dire
Que je ne crois plus en toi (...)
Je descends toutes les rues
Pour aller prendre ce vieux navire...⁸

L'image qui conclut ce film est toute aussi désespérante que le destin du jeune homme : dans le métro de Lisbonne, un vieux musicien misérable et aveugle joue du violon. L'un des passants renverse la boîte de l'instrument et des diamants tombent par terre et sont écrasés par la foule... Comme Paco, joyau sans identité, en errance d'un territoire à un autre, trop aimé de sa mère et piétiné par le monde.

⁸ Il s'agit de la chanson *Vápor Barato* (Waly Salomão-Macalé) : « Oh, sim, eu estou tão cansado/mas não pra dizer que eu não acredito mais em você... (...) Vou descendo por todas as ruas/E vou tomar aquele velho navio ».

Un dialogue inattendu entre Almeida Faria et Raduan Nassar ou deux façons de relire une parabole

Anne-Marie Quint

CREPAL, Paris III – Sorbonne Nouvelle

Avant de commencer cette communication, je tiens à dire qu'elle n'aurait pu exister sans la thèse de Maria José Cardoso Lemos intitulée *Une poétique de l'intertextualité : Raduan Nassar*, soutenue à Paris III le 30 octobre 2004¹. M^{me} Cardoso Lemos reproduit et commente dans sa thèse une « Note de l'auteur » qui figurait dans la première édition de *Lavoura arcaica*², et qui a disparu dans les suivantes. Raduan Nassar y énumérait un certain nombre d'emprunts faits à divers auteurs, dont une phrase tirée de *A Paixão*³ d'Almeida Faria. Cela a éveillé ma curiosité, et un regard plus attentif sur ces deux romans d'auteurs, à première vue bien

¹ Maria José Cardoso Lemos, *Une poétique de l'intertextualité : Raduan Nassar, ou la littérature comme écriture infinie*, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Ex. dactylographié, 2004. Voir p. 136 la « Nota do Autor » : « Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem [distorcida] de *O livro das mil e uma noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto — na íntegra ou modificados — os versos que seguem : “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o uso sacramental da carne e do sangue”, pág. 22, de Thomas Mann ; “para onde estamos indo ?” “sempre para casa”, págs. 31 e 32, de Novalis ; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, pág. 84 de Walt Whitman ; “o instante que passa, passa definitivamente”, pág. 97, de André Gide ; “que culpa temos nós dessa planta de infância, de sua sedução, de seu viço e confiança ?”, pág. 124, de Jorge de Lima ; “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, p. 138, de Almeida Faria. Embora cometendo omissões, o A. quer ainda registrar o seu reconhecimento ao criador de Macoré, Antônio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou a este texto. »

éloignés l'un de l'autre m'a amenée à penser que les liens que l'on peut trouver entre eux vont au-delà des deux lignes empruntées par le brésilien Raduan Nassar à son cadet et prédécesseur le portugais Almeida Faria. Les deux écrivains sont des personnalités marquantes du roman du ^{xx}^e siècle en langue portugaise. L'impact de leurs premiers romans, publiés l'un en 1965 à Lisbonne, l'autre en 1975 à São Paulo, a été considérable, aussi bien dans le public que chez les romanciers de leur génération. Il est tout à fait intéressant de constater que le livre d'Almeida Faria a vivement frappé Raduan Nassar, qui a eu tout le temps de le lire avant de s'essayer lui-même à la fiction romanesque. Ces observations visent à justifier mon propos d'aujourd'hui. Je vais d'abord rappeler le contexte historique dans lequel ces romans ont été écrits, pour résumer ensuite le sujet de chacun d'eux et sa portée symbolique. Après quoi, j'en analyserai sommairement l'écriture, de façon à voir jusqu'à quel point on peut parler de dialogue entre les deux œuvres.

Contexte

En ce qui concerne *A Paixão*, le contexte est celui des années soixante au Portugal. La dictature salazariste, en dépit d'efforts pour développer quelques complexes industriels, domine un pays encore largement rural sur lequel pèse le poids de traditions archaïques. L'autorité du père de famille n'est pas plus remise en question que celle de l'Église catholique ou du chef de l'État. La femme est confinée dans son rôle traditionnel d'épouse et mère, et n'a guère de possibilités d'émancipation. Les étu-

dants n'ont pas le droit d'exprimer une opinion politique. D'ailleurs, toute opposition au régime est impitoyablement réprimée et la police politique contrôle sévèrement tous les faits et gestes des citoyens. Dans cette atmosphère oppressante, la révolte couve. Mais les guerres coloniales n'ont pas encore vraiment ébranlé le régime qui impose un très long service militaire aux jeunes gens. Pour ceux qui aspirent à plus de liberté, qui fuient les obligations militaires, qui n'ont guère d'espoir d'améliorer dans les villes leur situation économique, l'exil apparaît souvent comme la seule issue. La décennie des années soixante voit l'émigration portugaise augmenter de façon considérable, surtout dans la période 1965-66⁴. Le mouvement va se ralentir après 1974.

Si le Portugal est un pays d'émigration, le Brésil est une terre d'immigration⁵. À la fin du ^{xix}^e et au début du ^{xx}^e siècle en particulier, des communautés d'émigrants venus d'Europe ou de l'Est de la Méditerranée se sont installées surtout dans les régions rurales. Dans un premier temps, ces immigrés souvent misérables ont remplacé dans les plantations la main-d'œuvre servile libérée par la loi d'abolition de l'esclavage en 1888. Les immigrés se sont intégrés à la communauté nationale avec plus ou moins de facilité selon leur origine, leur culture et leur religion. L'immigration syro-libanaise, importante dans l'État de São Paulo, se compose en majorité d'agriculteurs chrétiens qui ont fui l'oppression ottomane, mais qui ont partagé la vie des musulmans. Dans les campagnes, plusieurs communautés ont longtemps vécu repliées sur elles-

2 Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, São Paulo, José Olympio, 1975. Notre édition de travail est la 3^e édition revue par l'auteur (São Paulo, Companhia das Letras, 2003).

3 Almeida Faria, *A Paixão*, Lisbonne, Portugália, 1965. Notre édition de travail est la 6^{me}, préfacée par Óscar Lopes (Lisbonne, Caminho, 1986).

4 Sur ce sujet, voir entre autres Nayade Anido et Rubens Freire, *L'émigration portugaise, présent et avenir*, Paris, PUF, 1978.

5 Voir Oswaldo Truzzi, *De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo*, São Paulo, IDESP-Editora Sumaré, 1992. Cité par M-J Cardoso Lemos, *Une poétique...*, op. cit., p. 27 et suiv.

mêmes, refusant de s'ouvrir à la vie moderne et conservant des modes de vie archaïques. Cette situation a pu perdurer car bien que l'industrialisation ait progressé à pas de géant dans certains états, surtout celui de São Paulo, les zones agricoles sont encore très importantes au Brésil dans les années soixante-dix. Le pays subit un régime politique autoritaire installé depuis 1964 par les forces armées. Les généraux se succèdent à la présidence, et l'on pourchasse sans répit dans le pays tout ce qui ressemble de près ou de loin au communisme. C'est une époque où les Brésiliens compromis politiquement essaient, lorsqu'ils le peuvent, de fuir en Europe.

On voit qu'il existe de grandes différences entre le Portugal des années 60 et le Brésil des années soixante-dix. Mais les points communs ne manquent pas, en particulier les régimes politiques autoritaires, et même totalitaires, qui se sont imposés et le poids des traditions conservatrices dans des sociétés où la vie rurale joue encore un grand rôle. Dans les deux pays, il est devenu impossible d'exprimer librement une pensée non conformiste, on vit dans la crainte de la répression, et une partie de la société, les jeunes surtout, ont la pénible impression d'étouffer. Les deux romans qui nous intéressent ici mettent justement l'accent sur les problèmes des jeunes.

Sujet

À première vue, les sujets de *A Paixão* et de *Lavoura arcaica* se ressemblent peu. Sans doute, tous les personnages sont issus d'un milieu rural, ils appartiennent à une famille traditionnelle et même traditionaliste. Mais si les conflits larvés du roman portugais débouchent sur une rupture des liens familiaux, dans le roman brésilien, c'est la tentative de ramener l'enfant perdu au sein d'un clan uni qui aboutit à un meurtre.

L'intrigue de *A Paixão* s'inscrit dans un espace précis, une bourgade de

l'Alentejo. Elle occupe le temps d'une journée : un Vendredi saint (le vendredi de la Passion), jour où le Christ a offert sa vie en sacrifice pour le salut de l'humanité. Les cinq enfants sont présents dans la demeure familiale parce qu'ils sont en vacances. Il y a aussi les parents et les serviteurs. La famille est donc réunie, dans une unité plus apparente que profonde. La journée s'écoule en trois phases : matin, après-midi, soirée. Les personnages sont présentés un à un, et occupent successivement une position centrale dans le récit. C'est ainsi que le lecteur prend conscience peu à peu des personnalités de chacun d'eux, de leurs préoccupations, des conflits et des tensions entre eux. Cependant, les rites du jour, rites immuables, domestiques et religieux, s'accomplissent au fil du temps. Ils expriment un conformisme social plutôt qu'un attachement réel aux traditions et une foi sincère. Ils sont à peine interrompus par la nouvelle de l'incendie qui ravage une partie des propriétés familiales. On ne saura pas qui a allumé cet incendie, qui au juste a poussé dans le feu l'incendiaire présumé, mais la valeur symbolique du feu prend une extraordinaire intensité. Les conséquences de l'incendie débordent le roman et n'apparaîtront pleinement que dans les suivants. La tension qu'il provoque va donner l'occasion au second fils, le jeune João Carlos, de prendre la décision de quitter sa famille, comme l'enfant prodigue de la parabole évangélique, mais pour des raisons bien différentes : tout laisse penser, en effet, que João Carlos est décidé à s'engager politiquement au service d'un idéal révolutionnaire. Le narrateur a beau affirmer à la fin de son roman : « De facto, este é o livro dos mortos, dos mais mortos que os mortos »⁶, la fuite loin des siens du personnage le plus lucide pose une touche d'espoir sur le sombre tableau qui a été tracé.

Le titre du roman de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, donne déjà une

⁶ *A Paixão*, cap. 48, p. 185.

idée de son contenu. En fait il met en place deux cadres spatiaux : d'un côté, une chambre sordide dans « uma velha pensão interiorana »⁷, où a trouvé refuge le personnage principal, André, après sa fuite ; de l'autre, la ferme isolée en pleine campagne, où vit et travaille la famille, d'origine libanaise, étroitement unie, dans une atmosphère patriarcale imposée par le père, vrai chef de clan, gardien de traditions domestiques et religieuses que tous semblent accepter de bon gré, y compris le protagoniste pendant son enfance. Le cadre temporel n'est pas aussi étroitement circonscrit que dans le roman portugais : il comporte deux phases, le départ, et le retour. Au cours de la première, le lecteur apprend que le frère aîné d'André, Pedro, vient le chercher pour le ramener à la maison. C'est l'occasion pour André de rappeler, dans une série d'analepses, les motifs et les circonstances de sa fuite, à l'issue d'une longue et sourde révolte contre les préceptes paternels et à la suite d'une transgression décisive, l'inceste commis avec sa sœur. Le retour du fils va être l'occasion d'une grande fête de famille, comme autrefois. Mais au cours de celle-ci, le père, informé de l'acte abominable d'André, n'hésite pas une seconde à tuer sa fille, au nom d'une règle archaïque qui, loin de préserver l'unité de la famille, va la détruire irrémédiablement.

Ce rapide résumé fait apparaître, en dépit des différences, des rapprochements possibles entre les deux œuvres. On peut percevoir une portée symbolique dans l'une et l'autre. Il n'a pas échappé à la critique que l'atmosphère étouffante de *A Paixão* ne fait que représenter celle du Portugal opprimé de l'époque de Salazar. Le feu qui dévore la propriété familiale annonce à coup sûr un cataclysme purificateur. Le symbolisme de *Lavoura arcaica* est peut-être moins évident. Le père qui tue sa fille obéit à une loi ancestrale dérisoire, certes, mais surtout, ce faisant, il perd défi-

⁷ *Lavoura arcaica*, cap. 1, p. 9.

nitivement sa stature d'autorité morale incontestable. Et c'est là, me semble-t-il, qu'on peut saisir le sens de la métaphore : celle d'une société désarmée où la violence de la répression a fait voler en éclats tous les repères.

Mais le point qui me semble établir un lien plus étroit entre les deux romans, c'est l'intention plus ou moins voilée de dévoyer la parabole de l'enfant prodigue⁸ : soit en donnant un caractère positif à son départ (dans *A Paixão*), soit en présentant son retour comme catastrophique (dans *Lavoura arcaica*). Raduan Nassar est très clair sur ce point dans sa « Note de l'auteur » : « Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a »⁹. Almeida Faria est moins explicite. Mais l'analogie entre l'attitude de João Carlos et celle du fils prodigue est soulignée par Marta dans *Lusitânia*¹⁰, lorsqu'elle reproche à son ami J. C. d'être retourné parmi les siens, comme l'enfant prodigue, annulant ainsi la noblesse de sa fuite. Notons que dans chaque cas c'est le fils cadet qui se rebelle contre l'autorité paternelle, alors que le frère aîné s'y conforme. Il est vraisemblable que l'analogie présente dans le roman d'Almeida Faria a suggéré à Raduan Nassar, peut-être inconsciemment, un sujet qu'il a d'ailleurs traité de manière tout à fait personnelle.

Écriture

⁸ Luc, 15, 11-32. Dans l'évangile, le fils ingrat qui va gaspiller son héritage avec des filles, loin des siens, finit par rentrer chez son père qui lui pardonne et lui fait fête, non sans devoir calmer le frère aîné, indigné d'une telle indulgence.

⁹ R. Nassar, *Lavoura arcaica*, 1975. Cité par M. J. Cardoso Lemos, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰ Almeida Faria, *Lusitânia*, [1^{ère} éd. 1980] Lisbonne, Caminho, 5^{ème} éd. 1987, p. 240 : « O mais lamentável no filho pródigo me parece o seu regresso ».

Dans l'écriture des deux romans, une différence fondamentale saute aux yeux quant au statut du narrateur. Almeida Faria confie en principe la responsabilité du récit à un narrateur omniscient et extradiégétique. Il est vrai que, dans toute la première partie, ce narrateur s'efface en général derrière ses personnages, qui s'expriment dans des monologues intérieurs (Piedade, chap. I), des rêves (Arminda, chap. 3), des lettres (Estela chap. 10), des souvenirs (Mãe, chap. 4 ; Francisco, chap. 6 ; Moïse, chap. 9), de très rares dialogues. Il revient au premier plan dans les deuxième et troisième partie, lors de l'évocation de l'incendie, des rites du Vendredi saint, de la fuite de João Carlos, de l'allégorie de l'arbre. Mais il utilise souvent le style indirect libre qui donne encore à entendre la voix des personnages. En revanche, le narrateur de *Lavoura arcaica* est le personnage principal du récit. Il assume pleinement ce rôle, parlant à la première personne du début à la fin. Cela ne l'empêche pas de laisser parfois la parole à d'autres : son frère Pedro (chap. 7), ses sœurs (chap. 23), son petit frère Lula (chap. 27), et surtout son père (chap. 9, 13, 22, 30).

Cela dit, le récit est découpé dans les deux romans en chapitres courts¹¹, inégalement distribués entre les parties¹². Le rythme est plus lent dans le roman d'Almeida Faria, où très peu d'échanges ont lieu entre les personnages, et où la violence contenue n'éclate que lors de l'incendie, alors qu'elle est une constante dans le flot de paroles d'André, le protagoniste épileptique du roman de Nassar. Pourtant, les deux romans com-

portent des passages que rapproche un lyrisme intense : ainsi les discours sur le temps¹³, le feu et la passion¹⁴, etc. Benedito Nunes a justement qualifié de baroque l'écriture d'Almeida Faria¹⁵, en raison de son inventivité, de la prolifération d'images qui la caractérise ; son livre est un « roman poème ». Que dire alors du discours délirant et magnifique du narrateur de Raduan Nassar !

Cette écriture est imprégnée de références bibliques, qui révèlent l'empreinte profonde de la religion ancestrale dans la vie quotidienne des familles patriarcales que l'on met en scène. Les noms des personnages ne sont pas choisis au hasard. Dans *A Paixão*, André, le frère aîné, porte le nom du premier disciple à avoir suivi Jésus¹⁶ ; João Carlos, le cadet silencieux et rebelle, verra symboliquement son nom transformé en J. C. dans la suite de la tétralogie ; le vieux Moïse et son ami Simon, ou Siméon, portent des noms de prophètes. Dans *Lavoura arcaica*, le frère aîné s'appelle Pedro, comme le chef des apôtres, et c'est lui qui va ramener son frère égaré à la maison, alors que dans la parabole le frère aîné est fort mécontent de ce retour ; le second, le transgresseur, est André, frère de Simon Pierre dans l'évangile ; et la sœur incestueuse se nomme Ana, comme la mère de Marie, comme la prophétesse du Temple ou la mère du prophète Samuel¹⁷. Les repas familiaux, soigneusement réglés, où chacun a sa place à table autour des parents, ne sont pas sans suggérer l'iconographie traditionnelle de la Cène, comme on peut s'en rendre

11 50 dans *A Paixão*, 30 dans *Lavoura arcaica*.

12 Respectivement 24, 20 et 6 dans les trois parties de *A Paixão*, et 21 et 9 dans les deux parties de *Lavoura arcaica*.

13 *A Paixão*, chap. 25, p. 100 et *Lavoura arcaica*, chap. 17, p. 95.

14 *A Paixão*, chap. 27, p. 107 et *Lavoura arcaica*, chap. 18, p. 18.

15 Benedito Nunes, quatrième de couverture de *A Paixão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

16 D'après l'évangile de Jean, 1, 40-41.

17 En raison des origines libanaises de la famille, ce n'est pas seulement la *Bible* mais aussi le *Coran* qui est une des références religieuses du roman de Nassar, comme on le voit dans l'épigraphe de la deuxième partie (p. 145), ou dans le portrait de l'aïeul (pp. 45-46 ; p. 60).

compte au chap. 39 de *A Paixão* et plus encore au chap. 24 de *Lavoura arcaica*.

Autre référence essentielle dans les deux romans : le sacrifice de l'agneau. Dans *A Paixão*, dès l'aube du Vendredi saint, João Carlos songe à l'agneau qu'il va immoler pour le repas pascal. Les réminiscences de l'Exode¹⁸, se mêlant à l'évocation d'un rite pastoral sanglant, ont vivement impressionné Raduan Nassar. C'est la dernière phrase de ce chapitre qu'il a insérée presque mot pour mot à la fin de sa première partie : « Eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade »¹⁹. Mais alors que dans la rêverie exaltée de João Carlos, cette phrase indique qu'une fois l'agneau immolé selon les rites, le sacrificateur va regagner la sécurité des murs, dans le discours d'André, les « choses de droit divin » sont les terres du domaine paternel, qu'il se sent contraint d'abandonner après son crime.

En fait, Raduan Nassar emprunte d'autres phrases à ce deuxième chapitre de *A Paixão*. Elles se situent dans le chapitre 18, lorsque André, aussitôt l'inceste accompli, en perçoit le caractère irréparable et implore de Dieu le miracle qui lui permettrait de vivre sa passion : dans une invocation hallucinée, il propose d'offrir en sacrifice une brebis du troupeau de son père. Un parallèle entre le texte d'Almeida Faria et celui de Nassar montre clairement comment ce dernier a utilisé le texte du roman portugais :

Está já muito calor e hoje é o dia; na vila haverá vozes, altas e lamentosas, dos animais que morrem; *imolarei também; ele é, o nosso cordeiro*, como as palavras mandam; *sem mancha, macho, dum ano*; agora vou matá-lo, dentro da madrugada; *num golpe brusco, grave, lhe abrirei a garganta, com a faca* que gargantas abriu já antes desta, que a sóis outros brilhou iguais ao de hoje, que outrora se cobriu do mesmo sangue; depois caminharei para os canaviais que se vergam ao vento e com a faca tinta do sangue cortarei um tubo na própria cana verde *e nele aplicarei os lábios e sentindo o aroma fresco e leve insuflarei a pele do carneiro* e ela se encherá e eu o esfolarei e o *tomarei pela cauda e cornos tenros e de uma árvore o hei-de pendurar pelos dedos* e ele dará às folhas o último arpejo e *lhe descerrarei o ventre desde a base do queixo até ao escroto e amoravelmente meterei as mãos no interior das vísceras* e um calor antigo me subirá dos braços para a boca e a boca saberá o cheiro do sangue e as tripas rolarão para a terra em que o sangue começa a empapar

(*A Paixão*, cap. 2, p. 21)

um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome *sacrificarei uma ovelha* do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, *uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste*; arregaçarei os braços, reúno facas e cordas, amarro, duas a duas, suas tenras patas, imobilizando a rês assustada debaixo dos meus pés; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área pura do pescoço, e *com a direita, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta*, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso; *tomarei a ovelha ainda fremente nos meus braços, faço-a pendente de borco de uma verga*, deixando ao chão a seiva substanciosa que corre dos tubos decepados; *entrarei na sua pele um caniço resolutivo que comporte, duro e resistente, um sopro forte, aplicando nele meus lábios e soprando* como meu velho tio soprava a flauta, enchendo-a de uma antiga canção desesperada, estufando seu tamanho como só a morte de três dias estufa os animais; e esfolada, *e rasgado o seu ventre de cima até embaixo, haverá uma intimidade de mãos e vísceras*, de sangues e virtudes, visgos e preceitos, de velas exasperadas carpindo óleos sacros e outras águas, para que a Tua fome obscena seja também revitalizada;

(*Lavoura arcaica*, cap. 18, pp. 106-107)

18 Exode, 12, 1-14.

19 *Lavoura arcaica*, p. 144. Dans *A Paixão*: « São coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade » (p. 22).

La scène est apparemment la même dans les deux cas, et Raduan Nassar se sert à l'évidence pour la décrire de mots et d'expressions qui viennent de *A Paixão*, comme l'indiquent les caractères gras. Mais ses citations sont ici approximatives, et l'ordre des phases du sacrifice est modifié. Par ailleurs, si João Carlos se prépare à sacrifier un agneau « sans défaut, mâle, âgé d'un an », c'est une brebis qu'André se propose de choisir dans le troupeau de son père. Le sexe de l'animal est loin d'être anodin. L'agneau immolé, dans *A Paixão*, s'inscrit dans la tradition de la Pâque juive et de la Pâque chrétienne. João Carlos, en se chargeant du sacrifice, suggère presque inévitablement, avec ses initiales J. C., la figure du Christ, agneau divin immolé par amour des hommes. Dès le début du roman, ce révolté est ainsi affecté d'une image de sauveur, et à la fin, cette image contribue à donner l'impression qu'il quitte la maison paternelle pour se consacrer à une noble cause. En revanche, dans *Lavoura arcaica*, la brebis dont André imagine le sacrifice sanglant apparaît dès ce moment comme une représentation de sa sœur séduite. Au chapitre précédent, il l'a déjà comparée à la colombe qu'il piégeait en répandant des graines sur le chemin, et les colombes dans la bible étaient les animaux que les pauvres offraient en sacrifice. Or Ana, victime d'une loi archaïque et impitoyable, aura finalement la gorge tranchée par son propre père. L'hallucination d'André prend après coup un caractère prophétique.

Cet exemple montre bien, me semble-t-il, comment procède Raduan Nassar pour s'approprier ce qui l'a marqué dans les œuvres d'écrivains qu'il admire. Almeida Faria est en bonne compagnie : Nassar signale qu'il fait des emprunts aux *Mille et une nuits*, à Thomas Mann, Novalis, Walt Whitman, Jorge de Lima, etc. La liste n'est pas exhaustive. Encore ne s'agit-il que de *Lavoura arcaica*. Dans *Um copo de cólera*, il reconnaît une dette à l'égard de Fernando Pessoa. Mais peut-on parler de dette ? En ce qui concerne Almeida Faria et Raduan Nassar, il s'agit plutôt d'une

heureuse rencontre, celle de deux sensibilités d'artistes, de deux intelligences, dans des circonstances historiques données. En dépit des différences d'âge, d'origine, il ne manque pas de points communs entre eux : la langue portugaise qu'ils manient avec une égale virtuosité, la culture religieuse, le goût de la métaphore, l'acuité du regard, l'angoisse existentielle et la réflexion philosophique. Si *A Paixão* a inspiré des idées à l'auteur de *Lavoura arcaica*, on peut estimer que ce dernier a rendu un bel hommage à son prédécesseur en s'appropriant certaines de ses trouvailles, instaurant ainsi un fructueux dialogue entre les deux œuvres. C'est là un exemple, entre autres, de ces contacts qui s'établissent de part et d'autre de l'Océan, et dont se nourrit la littérature.

**Les jeux de la transtextualité dans
Pedro e Paula, de Helder Macedo,
à partir d'*Esaú e Jacó*, de Machado de Assis**

Flávia Nascimento

Université Rennes 2 - Haute Bretagne

Pedro e Paula, le deuxième roman de Helder Macedo, fut publié à Lisbonne en 1998, presque un siècle après la parution d'*Esaú e Jacó*, de Machado de Assis (1904), à Rio de Janeiro. Les contextes historiques dans lesquels ces deux ouvrages ont vu le jour sont ainsi très divers, de même que le moment historique dans lequel se passe l'action de chacun d'eux. L'action du plus ancien commence dans la capitale du Brésil Impérial, en 1870, et se poursuit presque jusqu'à la fin du XIX^e siècle; elle couvre par conséquent une période très importante de transition politique, durant laquelle se produisent deux événements majeurs de l'histoire brésilienne: l'abolition de l'esclavage, en 1888, et la proclamation de la République, en 1889. Quant à l'action du récit de Macedo, elle commence dans la Lisbonne ville ouverte de 1945, se poursuit dans les années des guerres coloniales, dépasse la Révolution de 1974 et s'arrête en 1997, figurant aussi une longue période de transition de l'histoire portugaise, pendant laquelle ce pays est passé du salazarisme à la démocratie, pour intégrer définitivement l'Europe. Malgré la coïncidence, dans la structure temporelle de chacun de ces ouvrages, de l'importance accordée aux périodes de transition politique, les contextes historiques brésilien et portugais demeurent manifestement trop dissemblables, si bien que pour comprendre les jeux transtextuels entre ces deux romans il semble plus intéressant de chercher d'autres pistes.

Le titre choisi par Macedo en est naturellement la première, même si elle ne devient évidente qu'à posteriori, car le remplacement de la référence machadienne à l'Ancien Testament par le renvoi aux deux apôtres du Nouveau, doublé de plus du changement de genre d'un des prénoms des personnages bibliques, brouille quelque peu les pistes. En ouvrant le livre, le lecteur trouvera tout de même, aussitôt, une deuxième piste qui le conduira à nouveau à l'écrivain brésilien. Il s'agit là d'une épigraphe extraite d'*Esau e Jacó*. Mais cette piste pourrait à son tour être brouillée, puisque la citation de Machado n'apparaît pas seule: elle fait partie d'une série de six épigraphes d'écrivains célèbres, donc d'un ensemble de citations que Macedo a tenu à mettre en exergue dès l'ouverture de cette histoire que son auteur-narrateur qualifiera, plus tard, d'un "bosquet/bois de fictions" (*bosque de ficções*)¹. Quelques détails, cependant, deviennent dès lors révélateurs de l'importance majeure de Machado dans les multiples jeux transtextuels sur lesquels se construit *Pedro e Paula*. Tout d'abord, il est le seul Brésilien à figurer dans la série, tous les autres étant des auteurs portugais; d'autre part, les citations s'organisent par ordre chronologique ascendant de naissance des auteurs cités: Bernardim Ribeiro (1482-1552), Luís de Camões (1524?-1580?), Almeida Garrett (1799-1854), Eça de Queirós (1845-1900) e Cesário Verde (1855-1886). Machado, né en 1839, date qui le placerait, selon l'ordre établi pour les autres, entre Garrett et Eça, n'arrive qu'à la fin de la liste: il est ainsi ôté de la séquence, pour occuper une place hors série dans la collection de citations proposées par Macedo.

Enfin, certains éléments de l'intrigue du roman de Macedo confirment l'importance de Machado dans les jeux transtextuels de *Pedro e*

Paula. Un résumé concis de chacun des ouvrages le montre. Dans *Esau e Jacó* un narrateur raconte l'histoire de Pierre et Paul dès leur naissance (1870). Ce sont deux jumeaux identiques physiquement mais antagoniques dans la vie, et leur rivalité est suggérée d'emblée par l'allégorie du titre renvoyant aux jumeaux bibliques ennemis. Pierre, qui porte d'ailleurs le même prénom que l'Empereur, est monarchiste, Paul est républicain et abolitionniste². Les deux garçons aiment la même jeune-fille, Flora, qui, à son tour, les aime tous les deux et, incapable de choisir entre les deux jeunes-hommes, finira par périr épuisée par sa propre indécision amoureuse.

Le roman de Helder Macedo raconte également une histoire de jumeaux dès leur naissance (1945), un frère et une sœur en quelque sorte aussi antagoniques, ne serait-ce que par l'opposition masculin-féminin, mais pas seulement. Ils sont les enfants de José et Ana, tous les deux amis très proches de Gabriel, qui sera le parrain des jumeaux. Adulte, Paula deviendra une artiste-peintre qui, après avoir fait la première partie de ses études universitaires à Lisbonne, en compagnie de son frère, pendant la période salazariste, quitte le Portugal en 68 pour Paris, et se dirige ensuite à Londres, afin d'y retrouver son parrain Gabriel. Quant à Pedro, étudiant en médecine qui ne réussit pas et qui n'aura jamais de diplôme, il exercera quand même comme médecin, d'abord à Lourenço Marques, pendant la guerre coloniale, ensuite, après 74, à Lisbonne. Les relations de Paula et Pedro au régime salazariste sont ainsi antagoniques, ce qui s'exprime par la situation de ces deux personnages dans l'espace: elle, s'éloignant du Portugal de Salazar, lui, s'y enracinant pourrait-on dire,

1 Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Lisbonne, Editorial Presença, 1998, p. 151. Je ne citerai désormais que les pages de cette édition.

2 Pedro est aussi abolitionniste, mais pour cela il a des raisons différentes de celles de son frère. V. Machado de Assis, Joaquim Maria, *Esau e Jacó*, São Paulo, Ática, p. 55. Je ne citerai désormais que les pages de cette édition.

puisqu'il est devenu médecin (faux médecin, on l'a dit), dans l'une des colonies en pleine guerre, grâce à une tractation avec un membre de la police politique et pour les besoins de sa carrière. Les deux ouvrages ont ainsi en commun l'impérissable thème biblique de l'opposition spéculaire entre deux êtres identiques. D'ailleurs, la phrase de Machado choisie par Macedo pour sa collection d'épigraphes l'indique:

Esau e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito...³

Dans un entretien accordé au journal *Público* lors du lancement de *Pedro e Paula*, Helder Macedo affirmait que pour écrire ce roman, il était parti de "l'idée de deux personnalités, de faux jumeaux, de pseudo-jumeaux ou jumeaux antagoniques", et qu'il avait souhaité "explorer ces deux personnalités, simultanément, en termes d'opposition et de complémentarité". Et à Macedo d'ajouter qu'il avait utilisé *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, "comme une référence littéraire très lointaine", car son livre n'avait rien à voir avec cela⁴. Le geste mimétique de Macedo est ainsi certifié par lui-même. Néanmoins, il le minimise, en précisant que les deux histoires "n'ont rien à voir". Il est vrai que malgré le thème très ancien du double humain projeté dans des jumeaux, que Macedo retrouve chez Machado et qui lui sert de point de départ, l'intrigue de *Pedro e Paula* diffère considérablement de celle d'*Esau e Jacó*. Macedo la transforme amplement, il la complexifie par des jeux sophistiqués et multiples de déplacements, suppressions et ajout d'éléments, en biaisant,

3 *Op. cit.*, p. 9.

4 Publié le 21 mars 1998, cet entretien peut être consulté dans : www.instituto.camoes.pt/arquivos/literatura/livhmacedo.htm

très souvent, les situations⁵. Quelques exemples: la mère de Pedro et Paula, Ana, avant de se marier avec José, leur père, avait hésité entre celui-ci et leur ami Gabriel. Pour José, Gabriel deviendra ainsi "le rival, l'homme qu'Ana aurait préféré, l'incorporation de tous ses ressentiments, l'ennemi"⁶. Quant à Gabriel, il dira plus tard, dans un dialogue avec Paula, qu'Ana aurait voulu que lui et son père fussent des jumeaux, "afin de les garder tous les deux"⁷. En ce sens Ana renvoie obliquement à la malheureuse et hésitante Flora d'*Esau e Jacó*. Les choses vont se compliquer davantage: Gabriel, le parrain des jumeaux, deviendra plus tard l'amoureux de Paula, avec qui il vivra. Paula ressemble physiquement à son parrain et amoureux – elle a ses yeux, plus précisément⁸ – et cela introduit dans le roman, comme par une nouvelle redistribution des cartes du jeu, une autre situation machadienne, celle de *Dom Casmurro*. Car le triangle formé par José, Ana et Gabriel rappelle celui de Bento, Capitolina et Escobar. Et la "dangereuse fascination" des yeux de Paula est une allusion aux yeux de Capitu. Ainsi, dans *Pedro e Paula*, le thème de l'adultère apparaît associé à celui de l'inceste. Et tout cela sera renforcé à la fin du roman par la naissance de la fille de Gabriel et Paula, qui a lieu après le viol de celle-ci par son propre frère. Cette enfant, dont la pater-

5 Nous ne pouvons pas énumérer ici toutes ces "coïncidences" porteuses de sens; à titre d'exemple, toutefois, rappelons que Gabriel, narrateur de Macedo, est un diplomate, ainsi que le conseiller Aires de Machado, etc.

6 V. Macedo : «Gabriel era o rival, o homem que Ana teria preferido, a incorporação de todos os seus ressentimentos, o inimigo.», p. 29.

7 *Idem* : «Estás a ver, havia o teu pai e eu, ela teria preferido não ter de escolher entre nós.» Et un peu plus loin: «Querida que o teu pai e eu fôssemos gémeos, para poder ter os dois.», p. 33.

8 *Idem* : «Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho.», p. 27. Plus loin, il sera question à nouveau des yeux de Paula: «o perigoso fascínio daqueles olhos nunca os mesmos.», p. 35.

nité reste ambiguë⁹, sera appelée Filipa, nom chargé de sens s'il en est, car en portugais, en tant que nom commun, il désigne les graines jumelles d'une plante, le coton¹⁰.

L'on voit en effet que les intrigues sont très différentes. Pourtant, l'on peut se demander si les deux romans ne sont pas intimement liés, en tout cas davantage que ne le prétendait Helder Macedo dans l'entretien ci-dessus cité. C'est que les jeux de la transtextualité semblent ici bien plus complexes, et ne se réduisent pas aux éléments les plus évidents recueillis dans *Esau e Jacó*, tels que le titre, la citation initiale et le squelette de l'intrigue. En effet, deux autres aspects de la transtextualité dans *Pedro e Paula* devront permettre de mieux jauger l'astucieuse performance mimétique de son auteur à l'égard du modèle machadien: ils concernent l'attitude du narrateur et le maniement de l'ironie, ces deux aspects étant par ailleurs reliés.

Afin de s'en rendre compte, il faut confronter, une fois de plus, les deux romans. *Esau e Jacó* commence par un bref avertissement non signé qui informe le lecteur sur l'origine de l'histoire qui suivra: il s'agit du septième cahier manuscrit retrouvé avec les six volumes du journal intime du conseiller Aires, diplomate retraité, après son décès. Le lecteur apprend toutefois que ce dernier volume ne contient pas un journal intime, mais bien un récit, qu'il découvrira aussitôt, raconté par un narrateur de 3^e personne qui s'approprie du témoignage du conseiller, de sa vision de la réalité, bref, de son point de vue pour narrer l'histoire des jumeaux. Par cet artifice formel de mise en abîme, le 'il' qui raconte correspond en fait au 'je' de Aires, sans pour autant concorder totalement

avec lui. Aires devient ainsi le personnage d'un personnage, et ce narrateur rusé va même jusqu'à utiliser, dans son récit, des extraits du journal intime du conseiller, comme des documents originaux qui ratifieraient sa vision du monde. Une confusion est ainsi délibérément créée qui confond les instances de l'auteur, du narrateur et du personnage Aires.

Un effet similaire est obtenu dans *Pedro e Paula*, même si les procédés pour y arriver ne sont pas tout à fait identiques. Ici l'histoire est racontée par une 1^{re} personne qui s'assume à la fois en tant que narrateur, auteur et personnage du roman. Le lecteur n'en est pas averti par un prélude quelconque comme dans *Esau e Jacó*, mais cette même confusion s'installe très tôt, dès que le narrateur, dans le premier chapitre, précise avoir tout fait «pour que ce livre de maintenant, moderne et européen, puisse commencer ainsi, à la manière réaliste. C'est-à-dire: basé sur ce que j'ai vu moi-même, et non sur ce que l'on dit.»¹¹. Les choses s'emmêleront davantage chez Macedo, d'autant que quelques caractéristiques du personnage-narrateur-auteur du roman, qui dit connaître les gens dont il parle, renvoient à des données biographiques de l'écrivain Helder Macedo: comme lui, ce narrateur a vécu «un exil esthétique à Londres»¹² et est professeur au *King's College*, où il enseigne les littératures brésilienne et portugaise.

Il y a donc, dans les deux textes, une confusion savamment entretenue par des narrateurs dissimulés, qui utilisent en permanence des artifices formels similaires, visant à créer un trouble qui résulte du mélange des perspectives narratives. Le narrateur de *Pedro e Paula* ressemble de plus à celui d'*Esau e Jacó* en raison de sa loquacité: il dialogue sans cesse avec le lecteur, tantôt en lui parlant des problèmes posés par

9 Ce thème, à son tour, renvoie à la citation de Eça, extraite de *Les Maia*.

10 Cela n'a pas échappé non plus à Maria Lúcia Dal Farra, qui l'a remarqué dans son article «De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo», publié dans la revue *Veredas* n° 3, et reproduit dans : www.pucrs.br/fale/pos/ail/farra01.htm

11 Macedo, *op. cit.* : «Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero dizer-se.», p. 17.

12 V. p. 45.

ses personnages, tantôt en discutant des questions de vraisemblance ou des procédés fictionnels à adopter¹³, comme le montre cet extrait:

Já o disse: problemas do chamado livre-arbítrio, ou seja, das aparências do que foi no que poderia ter sido. E se não disse digo agora para talvez dizer outra coisa: nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até ao fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. (...) Paro o aqui e agora deste livro, direi portanto apenas que foi agora e aqui que as minhas personagens me confrontaram como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar. Que é também um modo de dizer que eu também lá estive, sou testemunha¹⁴.

Il y aussi dans *Esau e Jacó* (et par ailleurs dans plusieurs autres romans de Machado) de nombreux exemples de ce procédé qui amplifie significativement l'effet de dissimulation ci-dessus décrit. J'en cite deux:

Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demora a ação e acabam por enfadar.¹⁵

13 V. à ce propos les observations de Maria Lúcia Dal Farra, *op. cit.*, s/p.

14 Macedo, *op. cit.*, pp. 122-123.

15 Machado, *op. cit.*, p. 17.

Ou alors, plus loin, quand le narrateur se fâche avec sa lectrice qui voudrait, dit-il, lui dicter les chemins de sa fiction :

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa: não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita de que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator dessas aventuras¹⁶.

Par ces exemples, l'on voit bien que dans les deux romans les interventions du narrateur, chargées d'ironie, dévoilent les difficultés de la création littéraire, en discutant l'acte même de narrer, ainsi que le mode de narration, si bien que dans les deux textes la fonction métalinguistique occupe souvent le devant de la scène. La confrontation de ces extraits illustre ainsi un autre type de jeu transtextuel présent dans *Pedro e Paula*, dont la performance mimétique consiste à se focaliser sur un certain style¹⁷ propre au narrateur de Machado, sur sa façon de raconter en dissimulant les choses. Ce geste mimétique vient se superposer aux autres, précédemment évoqués, exprimés par le titre, la citation et la mise à profit de quelques maigres éléments de l'intrigue machadienne.

16 Machado, *id.*, p. 46.

17 Il ne s'agit pas, ici, de traits stylistiques, repérables par un choix de vocabulaire, de syntaxe, de figures et de rythme. Le mot 'style' est ici utilisé dans un sens plus large, qui dépasse sa définition purement formelle, pour se référer plutôt à une certaine façon de concevoir la narration, que Macedo manifestement puise, entre autres, dans l'œuvre de Machado de Assis.

Dans son livre *Palimpsestes*, Gérard Genette a élaboré une théorie qui fournit des clés pour comprendre tous ces mécanismes mis à l'œuvre par Helder Macedo dans cette récupération de l'univers machadien. Par l'appellation générale de transtextualité, le théoricien désigne « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes (...) », le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Il y d'après lui cinq types de relations transtextuelles, dont deux intéressent plus particulièrement cette étude, car elles se combinent dans *Pedro e Paula*. Le premier type est l'intertextualité, manifeste dans la citation d'*Esau e Jacó* au début du livre, qui invoque nommément ce texte de Machado de Assis. Le deuxième est l'hypertextualité, que Genette définit comme « toute relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte antérieur A (l'hypotexte), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Et au théoricien de montrer aussi que l'hypertextualité, à son tour, peut se décliner en deux modes: celui de la transformation directe ou bien celui de l'imitation, deux modes qui peuvent par ailleurs coexister¹⁸. Or c'est également le cas ici. Pour ce qui concerne le mode de la transformation directe, l'on a vu comment l'hypertexte *Pedro e Paula* dérive de quelques éléments de l'hypotexte *Esau e Jacó*, en reprenant le thème des jumeaux antagoniques, et comment, par le concours de plusieurs opérations de complexification, entre autres la transposition de l'action du Brésil du XIX^e siècle au Portugal du XX^e, Helder Macedo aboutit à un résultat assez éloigné de l'intrigue de départ.

Pour ce qui est du mode de l'imitation¹⁹, plus complexe car exigeant la maîtrise des usages que l'on entend imiter, il s'accomplit, dans *Pedro e Paula*, par l'exercice de reproduction de la posture dissimulée du narrateur

machadien, par son inquiétude partagée avec le lecteur quant aux questions métalinguistiques, de vraisemblance, etc. Il y a là quelques-uns des traits les plus épurés de la tradition de la modernité (littéraire) – pour utiliser cette oxymore incontournable – dans laquelle Machado de Assis a une place reconnue, malgré sa condition d'écrivain d'un pays périphérique. Le caractère rusé et si singulier du narrateur machadien résulte de sa maestria dans le maniement de l'ironie, qui est même l'un de ses attributs constitutifs. Et c'est grâce à sa propre maîtrise de la verve ironique que Macedo rendra parfaitement, par sa performance mimétique, cet attribut machadien.

Le mot d'ironie n'est pas à prendre ici au sens que lui a attribué pendant des siècles la tradition rhétorique, à savoir, celui d'une figure du langage par laquelle l'on exprime le contraire de ce que l'on veut dire. Il s'agit, plutôt, de considérer ce vocable tel qu'il fut perçu à partir de la fin du XVIII^e siècle (modernité oblige). Dans son essai sur l'ironie et la modernité, Ernst Behler montre que c'est à partir de cette période que l'ironie apparaît comme un concept tout à fait nouveau, dans lequel le seul point en commun avec la définition traditionnelle est le discours à double fond. À partir de cette nouvelle acception, l'on s'est aperçu de l'efficacité dissimulatrice de l'ironie dans la configuration littéraire, comme le montrent le changement du rapport de l'auteur à son œuvre et aux structures poétiques de la fiction, son mouvement qui lui fait désormais transpercer et transcender la création littéraire. Ces aspects sont devenus alors « les véritables traits de l'ironie », qui a donc quitté le « cercle bien défini de la rhétorique et s'empara de la littérature » – et non seulement de celle de cette époque-là – pour constituer « en général une caractéristique de la littérature moderne »²⁰. Or ces traits, qui s'expriment dans le narrateur machadien, meneur de tous les jeux possibles de la dis-

18 V. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 8-16.

19 Il va de soi que dans cet article le mot d'« imitation » n'a aucune connotation péjorative.

20 Je dois ce paragraphe aux réflexions d'Ernst Behler, dans *Ironie et modernité*, Paris, P.U.F., 1996, pp. VII-XXIII.

simulation, apparaîtront chez le narrateur de Macedo, qui s'en sert pour ses jeux transtextuels.

La quintessence de la dissimulation chez Macedo, on l'a trouvera vers la fin du roman. À un moment donné, l'auteur-personnage-narrateur se met à cogiter sur le destin qu'aurait eu un personnage de Eça de Queirós, Maria Eduarda, des *Maia*, après la révélation de sa relation incestueuse à son frère Carlos da Maia. Le narrateur de Macedo imagine qu'un développement alternatif du récit de Eça aurait produit des effets tout à fait différents sur "l'avenir du Portugal". Puis, sans clarifier cette affirmation, il conclut que c'est cela «le problème du réalisme dix-neuvième: trop de détails, trop de paysages, trop d'intérieurs, trop de meubles, et puis l'on délaisse les informations fondamentales»²¹. La transtextualité avec le romancier portugais, qui fait partie de la petite bibliothèque de Macedo mise en exergue au début de *Pedro e Paula*, est évidente. Mais il y a là une grande efficacité dissimulatrice, car derrière l'exercice de métalangage basé sur Eça se cache en fait, encore une fois, Machado de Assis.

Pour s'en rendre compte, il faut faire un détour et se souvenir qu'en 1878, sous le pseudonyme biblique d'Eléazar, Machado de Assis publiait dans le journal carioca *O Cruzeiro* l'une des innombrables critiques négatives qui se sont abattues contre *O Primo Basílio*, des deux côtés de l'Atlantique, après sa parution, la même année. Dans cet article, Machado

blâmait, chez Eça, son 'réalisme zolien' (il utilise ces termes), c'est-à-dire, ce que l'on identifierait aujourd'hui plutôt au Naturalisme. Il y exposait les aspects par lui perçus comme des défauts esthétiques dans la réalisation des personnages. Machado s'arrêtait en particulier sur ce qu'il jugeait comme le "défaut capital de conception chez Eça de Queirós", c'est-à-dire, la préoccupation constante du romancier portugais avec l'accessoire, comme les dialogues inutiles et abondants et les descriptions minutieuses d'intérieurs²². Afin de montrer les problèmes esthétiques d'*O Primo Basílio*, Machado se posait des questions sur ses développements alternatifs²³, en imaginant d'autres possibilités pour l'intrigue. Or cela ressemble tout de même un peu à ce que fait le narrateur de Macedo dans ses commentaires sur *Les Maia*. Certaines critiques de Machado à Eça pourraient fort bien être exprimées par la dernière phrase de l'extrait de *Pedro e Paula* que l'on vient de citer : son "réalisme dix-neuvième, trop de détails, trop de paysages, trop d'intérieurs, trop de meubles, et puis l'on délaisse les informations fondamentales". Cet extrait de *Pedro e Paula* était un dernier exemple de ce que l'on peut de toute évidence appeler de transtextualité biaisée, c'est-à-dire toujours fondée sur cette aptitude du narrateur à se dérober, en produisant un discours à double fond: Machado a critiqué Eça de Queirós à partir d'*O Primo Basílio*, le narrateur de Macedo reprendra ses critiques en remplaçant ce roman par un autre, *Les Maia*. Par cette substitution,

21 V. Macedo, *op. cit.* : « (...) se Maria Eduarda tivesse engravidado e tido uma criança de Carlos lá se lixava a metáfora do Eça e todo o futuro de Portugal teria sido diferente. E se, por outro lado, Carlos tivesse tomado as borrachudas precauções, era a própria natureza do incesto que teria sido diferente, mais, como dizer? Mediática, com ela e o irmão talvez a poderem pensar mais tarde, com algum alívio, "do mal o menos". É o problema do realismo oitocentista: muitos pormenores, muitas paisagens, muitos interiores de casas, muitas mobílias, e depois omitem estas informações fundamentais.», pp. 191-192. Bien entendu, la citation d'Eça renvoie à la collection d'épigraphes proposées par Macedo au début de son roman ; en ce sens elle fait preuve de transtextualité avec le romancier portugais ; cet aspect de *Pedro e Paula* ne pourra pas être traité dans le cadre de cette étude.

22 V. l'article de Paulo Franchetti, «Eça e Machado: críticas de ultramar», paru in *Cult* n° 38, Ano IV, septembre 2000, p. 53. Cet article est aussi intéressant parce qu'il montre comment la critique de Machado à Eça a influencé dans la durée la lecture que l'on a faite de l'œuvre de cet écrivain portugais au Brésil. J'y ai repris les extraits de l'article de Machado, que cite Franchetti copieusement.

23 Machado se demande que se serait-il passé si Juliana, la bonne de Luísa, ne s'était pas emparé des lettres adultérines échangées par celle-ci avec Basílio, ce qui lui a permis de soumettre Luísa au chantage (détail important dans le roman de Eça). D'après le romancier brésilien, dans ce cas-là le roman de Eça n'existerait pas, car l'époux trahi (Jorge) n'aurait rien appris et le couple aurait forcément repris sa vie calme d'avant l'adultère de Luísa.

Macedo fait fusionner par ailleurs les thèmes de l'inceste et de l'adultère, qui, à côté de celui du double, sont aussi importants dans *Pedro e Paula*.

Ces jeux de dissimulation renvoient parfois aux préoccupations du critique littéraire Helder Macedo, telles qu'il les a formulées dans certains de ses articles. Dans une étude sur *Dom Casmurro*²⁴, par exemple, Helder Macedo s'est penché sur la dialectique du réel et du vraisemblable dans l'œuvre de Machado. Ce problème est central dans *Pedro e Paula*, et le narrateur l'exprime à plusieurs reprises (on a vu qu'il souhaite faire un livre basé sur ce qu'il a vu lui-même, et qu'il dit connaître ses personnages). Dans cet article sur *Dom Casmurro*, Macedo cite la fameuse critique de Machado à Eça, et affirme la considérer "sévère et quelque peu injuste"²⁵. Cela ne l'empêche pas pour autant de reconnaître que Machado a accompli²⁶, avec brio, une œuvre dans laquelle "l'accessoire ne remplace pas le principal"²⁷, et où "l'action sert principalement à signifier les caractères et les sentiments"²⁸. Il semble ainsi approuver, au fond, la critique de Machado, résumée dans cette formule caustique du romancier brésilien à l'égard de Eça et cité par Macedo dans son article: "La réalité est bonne, c'est le réalisme qui ne sert à rien."²⁹.

24 Helder Macedo, «Machado de Assis: entre o lusco e o fusco», in *Colóquio/Letras* n° 121-122, juillet-déc. 1991, pp. 7-26.

25 *Op. cit.*, p. 21.

26 Quand Machado a publié l'article sur Eça, il était en train de rédiger *Iaiá Garcia*, qui paraissait en feuilleton. *Dom Casmurro* date de 1899.

27 Macedo, *op. cit.*, p. 21.

28 *Idem, ibidem*.

29 *Idem*, p. 9.

Pour finir cette étude, je dirais qu'il y a dans *Pedro e Paula* une sorte de prolifération des sens. Cela ressemble aux reflets obtenus par l'interposition biaisée de plusieurs miroirs. Comme les images nombreuses qui se créent ainsi d'un unique objet vu sous des facettes diverses, ici la perception des énoncés va toujours en s'amplifiant par le dédoublement du sens. Un objet donne à voir une de ses faces en même temps qu'il en cache une autre. Un narrateur en cache un autre. Une citation en cache toujours une autre. Esaú et Jacó cachent Pierre et Paul qui cachent Pedro et Paula; Paula cache Capitu qui cache Filipa. Maria Eduarda cache Luísa et ces deux personnages de Eça cachent Machado de Assis.

Mais que veulent dire, enfin, tous ces jeux transtextuels? Quel sens voir dans cette récupération de l'univers d'un écrivain brésilien du XIX^e siècle par un écrivain portugais contemporain? La tentation est grande d'y voir, en osant une interprétation plus audacieuse, une métamorphose possible du thème du double pour dire ce qui unit et sépare Brésil et Portugal, ce qui fait de ces deux pays des frères semblables et antagoniques, enfants de la même mère-patrie à en croire, comme l'hétéronyme de Pessoa, que la langue portugaise est leur seule patrie ("Ma patrie est la langue portugaise"/*Minha pátria é a língua portuguesa*.)³⁰. *Pedro e Paula* est le double possible d'*Esaú e Jacó*. Et le Brésil? Serait-il le double de Portugal?

Dans les pages du roman de Helder Macedo, l'ancienne colonie apparaît à quelques reprises, toujours comme une contrée lointaine (ce qu'elle est en effet, du point de vue de la *Finisterra* d'Europe), mais sur-

30 Dans l'ouvrage de son hétéronyme Bernardo Soares, *O Livro do desassossego*, São Paulo, Companhia das Letras, tome 1, 1999.

tout comme un lieu de déportation et exil (*degredo*)³¹, vers lequel se dirige par exemple l'abominable inspecteur Ricardo Vale, de la police politique (PIDE), dès lors que les changements de la Révolution d'avril rendent sa vie difficile au Portugal et dans les colonies d'Afrique. Voici un savoureux extrait dans lequel le narrateur rapporte les pensées de ce personnage sur son séjour brésilien :

E começou por gostar, achou que o Brasil era assim uma espécie de Portugal e colónias num só país, até se foi logo oferecer para ajudar os colegas locais a manterem debaixo do olho alguns portugueses de índole mais duvidosa. Mas depois sentiu-se incompreendido, inapreciado, desaprovava aqueles métodos, uma barbaridade, assim à vista de todos, para isso nem valia a pena haver polícia. Lá estavam os militares a estragar tudo também ali. E então de repente percebeu no que se tinha metido quando o Brasil emparceirou com a Rússia e Cuba para reconhecer os terroristas do MPLA como governo legítimo de Angola. Comunistas disfarçados, esses militares também, todos eles a quererem agora as nossas colónias, brasileiros, russos e cubanos, tudo a mesma cambada de gonçalvistas.³²

C'est avec cette citation qui dévoile les pensées de l'inspecteur – surnommé, d'ailleurs, “Vaut pour Deux” (*Vale por dois*) – et pour ne pas conclure –, que se clôt cet article.

31 V. p. 28: un lieu qui équivaut par ailleurs aussi à l'Afrique. V. aussi pp. 105-106.

32 *Idem*, p. 107.

« Você espicou minha imaginação » : cartas de Lygia Fagundes Telles a Maria Judite de Carvalho

José Manuel Esteves

Chaire Lindley Cintra
Université de Paris X - Nanterre

1

Em 1999, um ano após a morte de Maria Judite de Carvalho (1921-1998), a Câmara Municipal de Aveiro, sob o alto patrocínio do Presidente da República, organizou um colóquio e uma exposição em homenagem à escritora portuguesa do desamparo, do silêncio e da solidão da qual resultou o livro *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho, 1921-1998*¹. Nessa exposição mostravam-se não só os seus livros, balizados entre 1959 (*Tanta Gente, Mariana*) e 1995 (*Seta Despedida*)², mas também outra faceta da escritora, secreta e discreta como tão bem convinha ao seu carácter reservado: a de desenhadora, caricaturista e pintora.

1 *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. 1921-1998, Aveiro, Câmara Municipal, (consul-tor científico e comissário da exposição: Pedro Calheiros), 1999.

2 Depois do seu livro de estreia *Tanta Gente, Mariana*, Lisboa, Arcádia, 1959, Maria Judite de Carvalho publicou: *As Palavras Poupadas*, Lisboa, Arcádia, 1961 [Esta obra recebeu o prêmio Camilo Castelo Branco atribuído pela Sociedade Portuguesa de Autores]; *Paisagem Sem Barcos*, Lisboa, Arcádia, 1963 [A novela homónima foi adaptada ao teatro por Anne Petit, em colaboração com Simone Biberfeld e José Manuel Esteves, com o título *Paisagem Sem Barcos - Segundo o romance de Maria Judite de Carvalho*, Fundão, Ed. Jornal do Fundão, 1996]; *Os Armários Vazios*, Lisboa, Portugalá, 1966; *O Seu Amor Por Etel*, Lisboa, Ed. Movimento, 1967; *Flores ao Telefone*, Lisboa, Portugalá, 1968; *Os Idólatras. Contos*, Lisboa, Prelo, 1969; *Tempo de Mercês*, Lisboa: Seara Nova, 1973; *A Janela Fingida (Textos publi-*

Esta vertente, provavelmente desconhecida do grande público, mais familiarizado com a sua faceta de cronista, praticada regularmente entre 1968 e 1984³, não constitui, no entanto, um corte com a sua obra literária, antes se cruzam, dialogam, revelando-nos uma particular atenção aos retratos de mulheres, ora tristes e nostálgicas, ora mostrando um « olhar de mata-borrão », penetrante a agudo capaz de absorver a realidade exterior da condição humana de modo a transpô-la para zonas guardadas em vulcões subterrâneos sem nunca terem visto a luz. Os quadros, propriedade dos herdeiros da escritora, nunca tinham sido mostrados publicamente (conheciam-se, sim, as suas caricaturas feitas quase sempre para livros de fim de curso, que evidenciam e sublinham a finíssima ironia que

cados em 1968 e 1969 no *Diário de Lisboa e outras publicações*), Lisboa, Seara Nova, 1975; *O Homem no Arame* (*Textos publicados no Diário de Lisboa, entre 1970 e 1975*), Amadora, Liv. Bertrand, 1979; *Além do Quadro*, Lisboa, Ed. O Jornal, 1983; *Este Tempo-Crónicas*. Antologia organizada por Ruth Navas e José Manuel Esteves, Lisboa, Ed. Caminho, 1991 [Esta obra recebeu o Grande Prémio da Crónica atribuído, pela primeira vez, pela Associação Portuguesa de Escritores]; *Seta Despedida*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1995 [Prémio da AICL, da APE, Vergílio Ferreira das Universidades Portuguesas e da Revista *Máxima-Literatura*].

Postumamente, embora preparadas pela escritora, foram publicadas as obras *A Flor que Havia na Água Parada*. Poesia, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1998 e *Havemos de Rir? Teatro*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1998. Ruth Navas, com o consentimento dos herdeiros, publicou *Diários de Emília Bravo*, Lisboa, Ed. Caminho, 2002, aí reunindo os « Diários » publicados sob o pseudónimo Emília Bravo no suplemento « Mulheres » do *Diário de Lisboa*, entre 1971 e 1974.

O leitor de língua francesa encontra no mercado os seguintes títulos traduzidos: *Tous Ces Gens, Mariana... Récit*, Paris, Ed. La Différence, 1987; Paris, Ed. Gallimard, 2000; *Ces Mots Que L'Ont Retient*. Récit, Paris, Ed. La Différence, 1987; *Paysage Sans Bateaux*. Récit, Paris, Ed. La Différence, 1988; *Anica au Temps Jadis*. Nouvelles, Paris, Ed. La Différence, 1988; *Les Armoires Vides*. Roman, Paris, Ed. La Différence, 1989; *Chérie? Nouvelles*, Paris, Ed. La Différence, 1994; *Le Temps de Grâce*. Roman, Paris, Ed. La Différence, 1994.

3 Em *O Século*, *A República*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa*, *O Jornal*, *Eva*, *O Escritório*, *Come e Cala e Mulher*. Veja-se a este propósito o *Mémoire de D.E.A.* de Ruth Navas, *Le Document Vécu chez Maria Judite de Carvalho*, apresentado na Universidade da Sorbonne/Paris IV, 1989, sob a orientação do Prof. Doutor José da Silva Terra, onde a autora compulsa toda a obra juditiana publicada na imprensa e não recolhida em livro pela escritora.

perpassa, aliás, em todo o universo literário de Maria Judite) como se tudo o que a autora fizesse, tivesse de ficar relegado para o plano da interioridade mais íntima e privada, onde se movem muitas vezes as próprias personagens da sua paisagem literária, muradas e retiradas da esfera social.

A mesma exposição mostrava fotografias da autora, da família (o escritor Urbano Tavares Rodrigues com quem casou em 1949) ou em momentos de convívio com outros escritores ou amigos do casal. Números testemunhos enviados a Urbano Tavares Rodrigues após o falecimento de Maria Judite, documentos de identificação e um conjunto de cartas, postais ilustrados ou breves missivas de escritores, críticos ou amigos (Baptista Bastos, Alberto Ferreira, Bernardo Santareno, Jacinto do Prado Coelho, Ferreira de Castro, Mário Dionísio, Maria Lamas, Eugénio Lisboa, Eduardo Lourenço, Isabel da Nóbrega, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Lygia Fagundes Telles, entre outros) completavam a mostra, reproduzida em *O Imaginário*⁴. De evidenciar ainda um conjunto, de grande valor humano, de cartas de Urbano Tavares Rodrigues, quando esteve preso, por motivos políticos, na cadeia do Aljube, nomeadamente em 1963 e 1968⁵, do saudoso irmão, Armando, morto aos sete anos de idade, ou do pai, dado como desaparecido quando Maria Judite tinha apenas quinze anos. Refira-se ainda, a título de curiosidade, uma carta (não datada, mas posterior à atribuição do Prémio *Máxima-Literatura*, 1995) enviada do Brasil pelo cunhado, o escritor e jornalista Miguel Urbano Tavares Rodrigues, no qual este se interroga sobre o que diria a Zita (assim era familiarmente designada) se vivesse no Brasil e assistisse à telenovela *O fim do mundo*, a qual descreve em por-

4 *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit.

5 V. para mais informações o catálogo, *Urbano Tavares Rodrigues 50 anos de Vida Literária* (coord. de José da Cruz Santos), Lisboa, Asa, 2003 e José Manuel Esteves, « Entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues », in *Crisol*, n° 9, CRIIA, Publidix, 2005, pp. 79-103.

menor, o estado de loucura que se abate sobre os habitantes de uma pequena cidade, afirmando « o Brasil real é muito mais irreal do que o das telenovelas »⁶ para depois concluir « Eu consegui readaptar-me com facilidade a esta terra estranha. Não creio que isso fosse possível consigo. O futuro e o passado formam aqui um todo inextricável »⁷.

Do conjunto de cartas acima referido e no âmbito deste colóquio que pretende estabelecer pontes entre escritores portugueses e brasileiros, interessa-nos particularmente a correspondência de Lygia Fagundes Telles, constituída por três cartas e um postal, remetida à escritora portuguesa (além de dois cartões enviados a Urbano Tavares Rodrigues). Nela se evidencia a grande admiração e afecto que a autora de *Ciranda de Pedra* nutre pela obra do casal. A importância destes testemunhos não é da mesma ordem. O postal, por exemplo, escrito em S. Paulo (20/02/96) é apenas um agradecimento pela recepção das obras *Seta Despedida* e *A Hora da Incerteza*, esta de Urbano, ambas publicadas no ano anterior. Em brevíssimas palavras, Lygia F. Telles refere-se às duas obras, onde não está alheia uma profunda sensibilidade através da qual tenta definir o que há em comum na obra do casal português e à qual não falta mesmo uma saborosa nota de humor sobre os ‘casais-escretores’ :

Querida Maria Judite, mas que belo livro você escreveu! Antes, li o romance do Urbano e que também é belíssimo, mas que casal! Que casal! É raro, sim, muito raro assim, por aqui, não existe não : sempre um é muito ruim. Ou os dois, o que é pior ainda. *A Hora da Incerteza* me comoveu muito. E depois, essa sua *Seta Despedida*. Ambos tão diferentes. E tão próximos nessa busca da palavra exacta, enfim, na simples busca da beleza⁸.

6 O Imaginário de Maria Judite de Carvalho, op. cit., p. 122.

7 Idem, pp. 122-123.

8 Idem, p. 115 (sublinhado no original).

No mesmo postal, Lygia F. Telles anuncia o envio recente do seu livro *A Noite escura e mais eu*⁹, o que nos leva a pensar ser esta uma prática habitual entre os dois escritores portugueses e a sua colega brasileira, como aliás fazem tantos escritores entre si, traduzindo assim, amizades, afectos, cumplicidades, influências, trocas, diálogos e até, nalguns casos, discordâncias ou polémicas.

2

Os universos textuais dos contos e novelas de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles foram já analisados num trabalho de carácter universitário de Elza Carrozza que deu origem a uma publicação intitulada *Esse Incrível Jogo do Amor*¹⁰. Adoptando uma perspectiva comparatista, a autora coteja as duas obras publicadas até então, com o intuito de estudar a representação do confronto ‘homem-mulher’. Para o efeito a estudiosa procede, a partir deste núcleo temático, a um levantamento minucioso, nos

9 Lygia Fagundes Telles, *A noite escura e mais eu*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995. A escritora paulista, nascida em 1923, membro da Academia Paulista das Letras desde 1982, publicou, entre outras as seguintes obras : *Porão e Sobrado*, São Paulo, Brasil Ed, 1938 ; *Praia Viva*, São Paulo, Martins, 1944 ; *O cacto vermelho*, São Paulo, Mérito, 1949 ; *Ciranda de Pedra*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1954 ; *Histórias do desencontro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1958 ; *Verão no aquário*, São Paulo, Martins, 1963 ; *Histórias Escolhidas*, São Paulo, Martins, 1964 ; *O Jardim Selvagem*, São Paulo, Martins, 1965 ; *Antes do baile verde*, Rio de Janeiro, Bloch, 1970 ; *As meninas*, Rio de Janeiro, 1973 ; *Seminário dos ratos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977 ; *Filhos pródigos*, São Paulo, Cultura, 1978 ; *A disciplina do amor*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980 ; *As horas nuas*, Rio de Janeiro, 1989 ; *Mistérios*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

O leitor de língua francesa encontra traduzidos os seguintes títulos : *La structure de la bouille de savon*, Paris, Alinea, 1986 ; *Un thé bien fort et trois tasses*, Paris, Alinea, 1889 e Paris, Serpent à Plumes, 1995 ; *L'heure nue*, Paris, Alinea, 1996.

V. para uma bio-biografia mais competente, o número, dedicado à escritora, de *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 5, Março de 1998, Instituto Moreira Salles, São Paulo.

10 Elza Carrozza, *Esse Incrível Jogo do Amor. A Configuração do Relacionamento 'Homem-Mulher' na Obra de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, São Paulo, Hucitec, 1992.

vários modos de elaboração ficcional, que vai agrupar por temas ou motivos. Assim contrapõe os núcleos temáticos «Masculino x Feminino: o eterno contraponto», «Resignação e renúncia» e «Pontos de convergência» juditianos a «Masculino x Feminino: um encontro efêmero», «Mulheres entre si: cumplicidade e conflito» e «O eterno feminino: novos caminhos» de Lygia Fagundes Telles.

Este estudo pormenorizado põe, não só em evidência as semelhanças e diferenças no tratamento temático, como realça, segundo a autora, a «técnica narrativa» de ambas de modo a criarem uma paisagem humana. Simultaneamente e em paralelo, apresenta uma componente de carácter sociológico, sobre a situação e estatuto das mulheres em Portugal e no Brasil na segunda metade do século XX. Elza Carrozza conclui o estudo com um capítulo no qual apresenta indícios retirados das obras de ambas para a definição de uma 'estética feminina', considerando a importância que aí têm a voz e a actuação das mulheres nas respectivas sociedades. De forma lapidar, este estudo contrapõe duas cosmovisões que se definiriam na obra juditiana como uma cristalização e impossibilidade de relacionamento entre o eu e o outro, tendo como consequência a aceitação resignada da solidão, enquanto no universo de Lygia Fagundes Telles as personagens desafiam constantemente a individualidade, com a recusa da solidão e vivenciando de forma assumida o confronto com o sexo oposto.

A pertinência desta abordagem impõe-se de forma irrefutável, considerada do ponto de vista das visões do mundo representadas ficcionalmente pelas duas escritoras que vivem também em sociedades diferentes, uma mais aberta à alteridade e novidade como a sociedade brasileira, outra de matriz mais fechada e conservadora, como é o caso da sociedade portuguesa nos anos tumultuados das décadas de 50 e 60. E se é indiscutível que, no cotejo destes dois universos, na obra de Lygia Fagundes Telles há uma tentativa de revolta das personagens, na obra de Maria Judite de Carvalho é mais evidente o desencanto e a minguagem de viver das personagens. Estas

vivem num quotidiano marcado pela trivialidade, onde nada acontece, a não ser o próprio correr do tempo, que às vezes parece cristalizar-se, são banidas do mundo social, do mundo dos afectos, vivem suspensas, no sentido do aprisionamento, em casa, na rua, no emprego, em cárceres despojados, de onde tudo lhes foi retirado, com a excepção do próprio corpo, último reduto ao qual o tempo se encarrega de trazer progressivamente as suas marcas. Numa contenção minimalista onde os pequenos nada se vão condensando de modo a esvaziar as vidas que se contam, Maria Judite de Carvalho apresenta-nos neste inventário de vidas sem saída, uma visão trágica da existência humana que, no nosso ponto de vista, ultrapassa a oposição entre um pólo masculino e um pólo feminino. As suas personagens mesmo nas situações de maior desespero, quando dão de caras com a morte, como na novela *Tanta Gente, Mariana*, têm ainda um querer viver, traçando os contornos de uma grande humanidade apesar da grande falência da esperança. No momento derradeiro e solitário da morte, fica o resquício de que mais vale um querer viver uma não-vida do que cessar de o dizer porque se morreu¹¹. Maria Judite de Carvalho nos seus contos ou novelas, sempre marcados pela brevidade temporal e pela forma escolhida, deixa-nos nos seus livros um pulsar, uma inquietação, uma consciência crítica indagadora e profundamente moderna, de vidas feitas de escrita, de vidas desenganadas sem qualquer possibilidade de redenção, condenadas no fundo à morte mas com pena suspensa. A oposição entre 'homem-mulher' é assim superada pela minguagem de viver que une a maior parte dos protagonistas, tornando-se esta na sua própria condição existencial¹².

11 Cf. José Manuel Esteves, «Tanta Gente Mariana... de Maria Judite de Carvalho : solidão, temporalidade e morte », in *Les Langues Néo-Latines. Journée de réflexion sur les auteurs des programmes des Concours d'Agrégation et du CAPES de Portugais*, Paris, Supplément au n.º 315, 2001, pp. 197-217.

12 Cf. Helena Carvalhão Buescu, «Somos todos *homines sacri*: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho », in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 293-316.

3

Numa das três cartas de Lygia Fagundes Telles dirigida a Maria Judite de Carvalho, (aqui apresentadas sem respeitar a cronologia) datada de 8 de Setembro de 1962 e escrita em São Paulo, cidade onde a escritora fixara residência desde 1952, embora sem anunciar explicitamente o título da segunda obra juditiana, *As Palavras Poupadas* (1961), reconhecemo-lo pela datação e, sobretudo, pelo título do conto, «A Viagem» com o qual termina este livro. Logo no início da carta a escritora paulista refere-se também ao fim da escrita do seu romance *Verão no Aquário* (que será publicado em 1963). Todas estas indicações levam-nos a crer que as duas escritoras se liam mutuamente desde a estreia literária de Judite de Carvalho, em 1959. É muito provável que este diálogo tenha sido proporcionado por Urbano T. Rodrigues que nessa data já tinha publicado nove títulos, após a sua estreia literária em 1952 com a publicação de *A Porta dos Limites*.

Em abono da verdade há vários paralelos possíveis a estabelecer entre os dois percursos: se Lygia F. Telles vive uma infância feliz e cheia de cumplidões com o pai, divorciado, que ela acompanha muitas vezes nas salas de jogo, onde gostava de apostar na cor verde no jogo da roleta (cor omnipresente na sua obra), Maria Judite afastada dos pais, que residem na Bélgica, vive em Lisboa com as tias paternas num ambiente soturno, pouco propício a alegrias e manifestações efusivas de sentimentos. Várias mortes vão pontuar a sua vida de criança ou adolescente como já referimos (a de uma tia, depois a da mãe que conheceu sobretudo através de redomas de hospitais, a do único irmão, a da outra tia, culminando com o desaparecimento do pai em condições trágicas). Natural, portanto, que esse universo a tenha tatuado e se manifeste numa obra cheia de silêncios e murmúrios. A autora de *As Meninas* estreia-se mais cedo na vida literária, em 1938, com a publicação de *Porão e Sobrado*, estuda Direito seguindo as pegadas do pai, enquanto Maria Judite faz estudos

superiores em Filologia Germânica que lhe permitem conhecer o seu futuro marido. Lygia F. Telles escreve e convive desde muito nova com escritores como Mário Oswald de Andrade, após o primeiro casamento em 1950 muda-se para o Rio de Janeiro, tendo nessa data já dado à estampa três livros. Em 1949 a escritora portuguesa parte com Urbano Tavares Rodrigues para França, indo viver primeiro para Montpellier e seguidamente para Paris onde permanece até 1955. Após o regresso a Portugal, e impulsionada pela admiração do marido, decidiu publicar o seu primeiro livro.

Na carta escrita em 1962 a que nos temos vindo a referir, Lygia F. Telles transmite a Maria Judite as suas impressões de leitura:

Devorei-o [*As Palavras Poupadas*] numa só noite.

E quando fechei-o tinha os olhos úmidos de lágrimas. Maria Judite, é que a beleza me emociona tanto e seus contos – principalmente o primeiro, aliás, uma novela – são de uma beleza total. Você escreve com tamanha paixão, com tamanho fervor. É um livro esbraseado, sabe ?¹³

Este livro saudado e aplaudido unanimemente pela crítica da época revelou e confirmou uma escritora com capacidades invulgares, tendo por isso recebido o prestigiado Prémio Camilo Castelo Branco da SPA. O discurso então proferido por Jacinto do Prado Coelho, legítima a obra da autora perante o público e os homens de letras, referindo-se-lhe elogiosamente : «nunca o Prémio Camilo valorizou tanto a qualidade, abstraindo da quantidade¹⁴». Do seu estilo dirá o prestigiado crítico :

13 *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit., p. 122.

14 « A Autora de *Palavras Poupadas* vista por Jacinto Prado Coelho », *Jornal de Letras e Artes*, Ano 1, N° 43, 25 de Julho de 1966.

(...) não apresenta um sinal de rebusca ou uma palavra a mais. Pelo contrário: sugere, penetra, define, magoa, pela estrita economia das palavras, por uma admirável contenção (...). Assim ajustado à própria alma da protagonista, tenso, inquieto, e magoado como ela, é um estilo original na sua autenticidade, na sua própria música¹⁵.

A partir desta novela, Maria Judite de Carvalho passa a ser reconhecida como uma autora que escreve, sobre a realidade feminina, segundo os padrões da época, etiqueta que de certa forma a acompanhará ao longo da sua vida literária. A psicologia feminina que neste livro se erige aproxima as personagens das mulheres reais do seu tempo. O ano de 62 representa, assim, uma viragem no qual se reconhece à escritora o papel de traçar retratos de mulheres, a partir de histórias banais, quase sempre passadas no espaço urbano lisboeta, de vivências de mulheres abandonadas esquecidas ou já banidas da esfera pública e privada.

João Gaspar Simões, o grande crítico da época desde a geração da revista *Presença*, após ter confirmado a sua « estreia excepcional » com *Tanta Gente, Mariana*, evidencia neste segundo livro a grande densidade humana só comparável à de Virginia Woolf, Katherine Mansfield ou mesmo Tchekov e não especialmente o malogro que atinge as protagonistas femininas :

(...) a novela que Maria Judite de Carvalho acaba de publicar, não tem rival na nossa língua. É das páginas mais belas da nossa literatura novelística ». (...) E, de facto, não serão todos os humanos vítimas da mesma doença ?¹⁶

15 Jacinto do Prado Coelho, « Maria Judite : *As Palavras Pougadas* », in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand, 1976, p. 278.

16 João Gaspar Simões, in *Crítica IV. Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos. 1942, 1979*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, pp. 281-282.

A referência à « doença », arranca a obra da crítica que vê apenas nas narrativas juditianas um universo próprio das mulheres portuguesas para lhe dar um carácter universal. Óscar Lopes vê, aliás, a sua obra como uma manifestação de arte schopenhaueriana que apreende os ritmos mais sinceros e discretos da angústia, às vezes sem nome ainda¹⁷. Quando Lygia Fagundes Telles se refere à escrita de autora portuguesa com os termos « paixão », « fervor » e « livro esbraseado » não nos estará a dar conta à sua maneira dessa profunda densidade humana, das feridas que queimam e dilaceram deixando, pela sua lucidez, o leitor à beira da ruína, neste universo marcado por « uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e de palavras poupadas »¹⁸ ?

A carta a que nos temos vindo a referir termina felicitando a escritora portuguesa pela atribuição do prémio literário e Lygia F. Telles propõe-lhe que o último conto, « Viagem » seja publicado por Décio A. Prado num suplemento literário. Neste conto, um dos mais breves do livro, relata-se a viagem de avião de um casal unido por interesses e não pelos laços do amor, segundo o ponto de vista da personagem masculina. Doente e sentindo a morte próxima, vai avaliando a sua vida e a relação com a mulher, como num balanço, ao mesmo tempo que imagina que o avião se vai incendiar e cair, num ambiente em que o plano do sonho se (con)funde com o da realidade, antecipando a queda do sonho, a queda final de uma vida marcada pelo vazio e as aparências, uma não vida, uma chama que se extingue e que deixa atrás de si apenas uma brasa apagada.

17 Óscar Lopes, in *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária 2*, Porto, Inova, 1969, pp.129-131.

18 Maria Judite de Carvalho, *Palavras Pougadas*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1988, pp. 27-28 (sublinhado meu).

A 4 de Março de 1960 a escritora paulista acusa a recepção de *Tanta Gente, Mariana*, livro de estreia, como já dissemos, de Maria Judite de Carvalho. A carta manifesta a imensa surpresa da sua autora face à revelação e descoberta de uma nova colega, cheia de talento, emergente no panorama literário português. Lygia Fagundes Telles entrega-se ao jogo de relacionar a obra com o retrato da sua autora e apresenta um conceito de recepção literária, na sua qualidade de leitora-escritora, que vai designar por ‘colaboração’.

É do domínio público que Maria Judite, sempre afastada das luzes da ribalta, não dava grande importância ao que escrevia. A este propósito declarou Urbano Tavares Rodrigues: «Insisti imenso para ela publicar, quando a li desfiz-me em lágrimas. Ela mostrava-me as coisas só quando estavam prontas, tinha pudor de mostrar uma coisa em construção»¹⁹. Numa das suas cartas escrita da prisão do Aljube (15 de Dezembro de 1963), o ilustre escritor dirige algumas linhas a sua filha Isabel²⁰, então com 13 anos, hoje também escritora, aconselhando-a a ler alguns livros nas horas vagas: «Começa pelos livros da tua mãe, que ainda praticamente não leste»²¹.

Não é, assim, de admirar a surpresa de Lygia F. Telles :

Vou reto ao assunto : gostei demais, demais do seu livro, sabe ? Foi para mim uma surpresa agradabilíssima constatar que estava diante de uma autêntica escritora, sim senhora, sim senhora...Suas histórias são tão den-

sas, tão marcantes, tão pungentes e tão desamparadas ! Difícil encontrar maior desespero e maior desamparo dentro de uma forma sem pieguices, enxuta, digna²².

Estas palavras certeiras revelam de imediato uma apreciação global do livro e são ainda hoje válidas relativamente ao conjunto da obra da escritora do desamparo humano, de uma arte ‘enxuta’, sem concessões, de uma escrita de grande rigor e contenção. A novela epónima que abre o livro, obra-prima da novelística portuguesa, é a que mais a comove na sua leitura (recordemos as lágrimas de Urbano). Trata-se de uma história que condensa, num grau quase insuportável, situações de falência e malogro de uma condenada à morte, num *crescendo* tal que dificilmente o leitor pode ficar indiferente sem sentir o mundo desabar: «Todos estamos sòzinhos, Mariana. Sòzinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana ! E ninguém vai fazer nada por nós»²³. Lygia F. Telles convoca versos de Carlos Drummond de Andrade que entram em diálogo com a passagem anteriormente citada da novela para ilustrar essa solidão :

Nesta cidade do Rio / de dois milhões de habitantes / Estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América (...) / de dois milhões de habitantes ! / E nem precisava tanto... / Precisava de um amigo, / Desses calados, distantes, / que lêem verso de Horácio / mas secretamente influem / na vida, no amor, na carne. / Estou só, não tenho amigo, / e a essa hora tardia / como procurar amigo ? .../ E nem precisava tanto. (...) / Mas se tente comunicar-me, / o que há é apenas a noite / e uma espantosa solidão²⁴.

¹⁹ *Expresso*, 6 de Junho de 1998.

²⁰ Trata-se de Isabel Fraga, filha do casal, nascida em 1950. Depois de abandonar a actividade profissional no ramo da publicidade, tem-se dedicado à tradução. Publicou *Face* (poemas), Porto, Gota de Água, 1984 ; *Seres Sentidos (contos)*, Porto, Campo das Letras, 2000; *Apreço de Ocasão (romance)*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001 ; *Pátio Interior (poemas)*, Porto, Campo das Letras, 2002.

²¹ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op.cit, p. 128.

²² *Idem*, p. 113.

²³ Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Lisboa, Arcádia, 1960, p. 12.

²⁴ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op.cit, p. 113 [de « A Bruxa », José, 1942].

Prosseguindo a sua carta, Lygia Fagundes Telles revela ainda o seu espanto, ao constatar o facto que, apesar de se terem visto em « rápidas ocasiões », e tal como a revê, diz-lhe em nada se parecer com as suas personagens. E para lhe contrapor essa observação, fala-lhe dos casos de Natália Correia e do próprio Urbano :

O seu Urbano é igual, igual aos romances e novelas a até os ensaios que escreve, cada linha o denuncia, é ele de corpo inteiro saltando de cada página. Revejo-a : quieta, silenciosa, um pouco esquiva, entre irônica e meio fria... Contudo, Maria Judite, a sua prosa queima ! Não, não fique zangada comigo. (...) a verdade é que as pessoas me fascinam e quando vou ler então o que escreveram, entrego-me ao jogo elementar, embora, embora ! – descobrí-las nas entrelinhas, quando a carne se faz verbo²⁵.

A autora de *Antes de o baile verde*, coloca aqui em oposição a figura do criador e as criaturas por si engendradas, contrariando assim as posições que pretendem ver apenas nas obras o reflexo puro e simples da figura autoral. É de lembrar que a obra juditiana tem tendência para ser lida como uma projecção autobiográfica, embora nós prefiramos antes ver nela uma convergência de elementos de carácter autobiográfico²⁶. Este primeiro nível de leitura designado aqui como um ‘jogo-elementar’, ao qual se opõe aliás, pela repetição da conjunção concessiva « embora », um outro conceito de leitura que desperta a imaginação do leitor, ao lançá-lo para a aliciante tarefa de pensar entrever elementos do autor na sua escrita e, sobretudo, para uma leitura dinâmica que transcende o caminho traçado para se tornar antes trilho a desbravar, caminho a erigir, cavado e escavado, e que aponta já para a leitura-criação. Lygia Fagundes Telles vai designá-la como

25 *Id.*, *Ibid.*

26 Ver a este propósito o nosso estudo «Tanta Gente Mariana...’de Maria Judite de Carvalho: solidão, temporalidade e morte », *op. cit.*, nota 27, p. 13.

«tentação de colaborar também». Nesta carta e relativamente a este livro a ‘colaboração’ limita-se, por agora, a algumas constatações de uma escritora mais experimentada nas lidas da escrita ficcional (à data de publicação de *Tanta Gente*, Mariana, Fagundes Telles já tinha publicado três obras) sobre alguns dos contos que completam o volume inaugural da escritora portuguesa. Embora os considere ao mesmo nível da novela epónimo, faz-lhe pequenos reparos, modalizados com precaução. Assim, por exemplo, considera :

« A Avó Cândida » também é um conto excelente, pena que ao fêcho, parece-me, foi prejudicado por uma pequena frase que você deixou entrever antes, na página 81, nas linhas finais, ‘E como ela não acordou porque já não podia acordar’, etc.,etc. Ora, aí a gente vê que a velha morreu, e com isso, fica completamente desfalcado o efeito magnífico que seria o fim intacto, entende? A morte assim inesperada, de chofre. Você avisou o leitor. E quando a jovem se assusta, o leitor já não se assusta com ela, o que é uma pena – quero dizer, isso no meu ponto de vista, meu Deus, é uma questão de gosto, é que achei a história tão boa que não resisti a essa tentação de colaborar também...²⁷

Questão de gosto, pois, mas sublinhemos aqui este desejo de ‘colaboração’ a partir do interesse despertado na leitora-escritora que nos aponta já para uma leitura mais dinâmica que reelabora e recria, embora considerada como um objectivo comum. A carta termina com um pedido de colaboração mais comum e de outro tipo, o da publicação, de um dos seus contos no « Suplemento Literário » do *Estado de São Paulo*, dirigido por Décio A. Prado, pois « eu gostaria que os nossos escritores tivessem uma pequena amostra do seu talento »²⁸. Tudo nos leva a crer que Maria Judite não terá enviado nenhum

27 O *Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, *op.cit.*, p. 113 (sublinhado no original).

28 *Id.*, *Ibid.*

conto, pois na carta já citada de Setembro de 1962, Lygia Fagundes Telles insiste, mas tomando agora a dianteira : « Que vontade tenho que te conheçam aqui ! Vou mandar bater a máquina uma das suas histórias - a última, suponho (...) e vou dá-la ao Décio A. Prado para o suplemento literário. Tenho ainda outras ideias maiores, digo-as depois. »²⁹

Numa carta posterior, datada de 15 de Fevereiro, sem a indicação de ano, mas datável entre 1969-1970, pois nela se refere a obra *Os Idólatras*, publicado em 1969³⁰, nove ou dez anos após a carta onde surge a proposta de 'colaboração', volta a mesma vontade. Desta vez, porém, o desejo de escrever 'a duas mãos' vai mais longe, entregando-se explicitamente ao jogo e prazer da reescrita de alguns dos contos do volume e para um deles apresenta mesmo duas versões.

Os Idólatras constituem um caso à parte na obra de Maria Judite de Carvalho. Trata-se da única obra de contos da autora que não radica no quotidiano nem em vivências a que já tinha habituado os seus leitores mais fiéis. A crítica, aliás, acolhe com alguma surpresa um mundo ficcional fantástico que aparentemente não continua histórias de amor, morte, sofrimento, desespero de personagens tecidas de pedaços de vida. João Gaspar Simões, sempre tão atento e elogioso, fala de uma « mutação de técnica literária », opondo « os livros onde põe à mostra a carne viva de seu ser vibrátil » aos « contarellos deste livro [que] nos desvenda uma visão do mundo de amanhã que quase nos faz apeteecer a morte para muito antes do dia em que nos vejamos condenados a sobreviver num universo tão desencantado »³¹.

29 *Id.*, *Ibid.*

30 Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras*. Contos, Lisboa, Prelo, 1969. Esta edição completamente esgotada (como, aliás, grande parte da obra, tal é o caso de *O Seu Amor por Etel*, *Flores ao Telefone*, *Tempo de Mercês*) surgiu reeditada na colecção « Os Grandes Escritores Portugueses Actuais », da Editora Planeta DeAgostini, Lisboa, 2001.

31 João Gaspar Simões, *op. cit.*, pp. 297-301.

Gaspar Simões não foi sensível a esta vertente da obra, embora uma leitura atenta das crónicas da autora, prática regular a que se dedicava como jornalista desde 1969, revela a presença desta temática da desumanização do mundo face às tecnologias e desenvolvimento científico. Por outro lado, podemos afirmar que toda a obra juditiana é percorrida por uma dimensão universal de tomada de consciência do mundo através de uma pluralidade de abordagens de vidas desumanizadas³². Maria Alzira Seixo chamava já, em 1970, a atenção para o facto de o argumento narrativo do « aperfeiçoamento tecnológico e de prosperidade material » destes contos evidenciarem um espaço (in)temporalizado símbolo do próprio tempo que a personagem fixa para se não perder³³. Mais tarde e noutro estudo³⁴, no comentário que acrescenta no final do IV capítulo da segunda edição, reafirma a mesma estudiosa considerar *Os Idólatras* dentro das preocupações da autora, sempre radicadas em problemáticas actuais assentes em situações sócio-económicas precisas e concretas. Os contos marcados pelo fantástico denunciam por um lado a ficção científica e através das imagens que trabalha, revelam uma preocupação maior com o devir, não só das coisas e dos seres, mas também de um tempo social em profunda mutação.

Três dos contos, que não vai nomear, por não ter a edição de *Os Idólatras* junto de si, vão interpelar Lygia Fagundes Telles para um trabalho de 'colaboração' Assim descreve a escritora como começou a penetrar nesse universo :

32 Veja-se a este propósito, Ruth Navas, *Leituras Hipertextuais das Crónicas de Maria Judite de Carvalho*, Lisboa, Colibri, 2004, pp. 56-58.

33 Maria Alzira Seixo, «Recensão a Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras*», in *Colóquio/Revista de Artes e Letras*, n° 57, Fevereiro, 1970, pp. 81-82.

34 Maria Alzira Seixo, «Maria Judite de Carvalho. Um Tempo de integração », in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2a ed ;1987, pp. 175-202.

Saí do meu mundo e fui penetrando com sapatos de lã num mundo vago, estranho e ao mesmo tempo poderosamente nítido, preciso, onde as pessoas e objetos obedecem a um outro código de total loucura e total lucidez, ah, Maria Judite, que livro sedutor você escreveu !³⁵

O primeiro conto da colectânea, « A Floresta em sua Casa » é considerado pela escritora paulista como um dos mais belos de Maria Judite. Parece ser a atmosfera de mistério e de magia que os envolvem que despertam nela o desejo de os reescrever, de forma a ‘colaborar’ na obra, como um acto de amor, no qual se oferece ao outro o simples gesto de dar :

Quando gosto muito de um conto – ou romance – o sinal mais evidente desse amor é o desejo de re-escrevê-lo à minha maneira, entende ? começo a colaborar mentalmente na história, não resisto e fico inventando uma outra palavra, outro enredo. Passei uma tarde inteira (...) girando em torno do seu conto como num sortilégio. Então dei-lhe um outro fim (...).³⁶

Neste conto, magistralmente analisado por Cleonice Berardinelli³⁷, Maria Judite narra-nos, num tempo que se projecta no futuro, a história de um pintor e de uma família. Este, inspirado pelos quadros de Henri Rousseau Douanier, representava feras perigosas e engraçadas, mas não agressivas e devoradoras como as do mestre. A floresta é recriada em toda a sua profusão de lianas, folhas, arbustos, árvores de troncos gigantes. Os visitantes recebidos pelo pintor no seu atelier, perguntavam-

35 *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op.cit, p. 112. Todas as outras citações desta carta, que a partir de agora se omitem, são reproduzidas da mesma página.

36 Sublinhados nossos.

37 Cleonice Berardinelli, « Um conto fantástico », in *Colóquio / Letras*, n° 27, Setembro, 1975, pp. 40-49.

lhe, com admiração, se as florestas eram, realmente assim, ao que respondia que tendo elas desaparecido há séculos, juntamente com os oceanos, dando lugar a cidades de vidro construídas na Amazónia e por todos os continentes, era assim que ele as imaginava e recriava. Os seus quadros muito « decorativos » eram vendidos às pessoas que gostavam de ter um pedaço dessa floresta refrescante em casa : « ‘Tenha a floresta em casa’ era o seu slogan publicitário »³⁸. Uma família compra um dessas telas, leva-a para casa e as duas crianças entretêm-se a espreitar, com interesse e curiosidade, o leão e os bichos que a grande floresta esconde, perscrutando e indagando o mistério dos bichos semi-escondidos, « prestes a devorar ou prestes a ser devorados. Era um jogo apaixonante »³⁹, ao ponto de se interrogarem se a floresta representada com a sua fauna seria verdadeira, num verdadeiro conflito entre o real e a sua representação. Eis que se dão conta que os outros bichos vão desaparecendo do quadro, progressivamente devorados pelo leão esfomeado. Um dia desaparece o corpo de Alex, uma das crianças, depois é a vez da mãe. Preso o pai, Gilles, o outro filho, é levado por familiares para longe daquela casa. Um dia, já adulto, volta à casa da infância e de imediato depara com o quadro do leão, rodeado pelas corças e macaco, rendendo-se à evidência que nada tinha acontecido como tinha imaginado no seu espírito de criança. Decepcionado, Gilles arrepende-se de ter voltado àquele lugar.

Trata-se de um conto crepuscular no qual Maria Judite de Carvalho coloca o fim do tempo nas crenças e no poder da imaginação e da recriação. É a partir desta história de decepção que Lygia Fagundes Telles, ao reescrever mentalmente o conto propõe na sua carta duas versões, uma de contornos dramáticos, e por ter ficado insatisfeita com a ‘sua’ histó-

38 Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras*, op. cit., p. 11.

39 *Id.*, p. 12.

ria, propõe outra com um fim cómico. Na primeira versão, Gilles quando volta a ver o quadro encontra uma paisagem ressequida, só com vestígios: a própria paisagem que antes se alimentava da presença das pessoas da casa, acaba também por morrer. Na segunda versão, o rapaz encontra o leão na tela, mas quase esvaído de fome, despertando nele sentimentos de compaixão pelo pobre animal desvalido, estende-lhe a mão sobre a juba num gesto de afecto e este « nhoque », arrebatada-lha.

Num grande espírito de cumplicidade, auto-ironia e, como num jogo, Lygia F. Telles rende-se à solução ‘proposta’ pela criadora do texto, reforçando ainda mais, assim, a sua admiração : « honestamente reconheci que a sua solução não podia ser outra e aceitei-a sem a menor resistência ». Após o ‘fracasso’ desta reelaboração, Lygia passa a contar outra ‘colaboração activa’, desta vez a partir do conto, inserido no mesmo livro, « O Meu Pai Era Milionário ». Nele se narra a história de uma jovem, nascida numa família muito rica, que morre aos 18 anos. O pai contrata uma empresa para congelar o corpo dentro de uma cápsula de modo a que possa ressuscitar anos mais tarde. Regressada à vida, cinquenta anos depois, vive completamente marginalizada num mundo que ignora aquela criatura estranha e com ar antiquado. Vejamos como a escritora brasileira ‘colabora’ neste conto:

Imagine que para ele idealizei também outro tratamento : e que trabalho me deu essa reforma, minha querida Maria Judite ! Bem. Ela volta e ao invés de ser relegada às traças, fica sendo uma pessoa da maior importância mesmo com os marcianos passeando em volta (...) ela fica riquíssima, popularíssima (...) mas na hora em que – exausta da representação em dose de elefante, quase morrendo de novo de cansaço e atormentação – na hora em que ela resolve parar para viver a vida normal dos normais, o próprio amado, seu maior empresário, lhe diz tranquilamente que ela só pode interessar como morta-viva que é. Fora desse esquema é um lixo (...). tem que continuar sendo exibida, examinada, apalpada, cheirada (...) ; no

auge do desespero (...°) - atira-se no mar - (...) rapidamente procuram e encontram uma substituta para ocupar-lhe o lugar de vedeta, o espetáculo tem que continuar.

Esta nova versão anuncia um mundo que nos é bem familiar e que invade o nosso quotidiano, o da sociedade que erige e exhibe o corpo e a vida privada em espectáculo largamente difundido pelos *media*, como já anteriormente o tinha feito, de forma premonitória, Max Ophüls, no seu filme *Lola Montès*, de 1955.

Na mesma carta e numa nota manuscrita, Lygia F. Telles refere-se ao conto « em que o tipo destrói a televisão » [« *Estão Todos lá Fora* »] : « Nesse, não consegui mesmo interferir. Só num detalhe (...). Substituí a gravata por outra peça (...) Ainda estou resolvendo que peça seria essa, digó depois. »

Antes de falar muito brevemente de si (« mas por que estou falando em mim se o assunto é você e essa sua excelente coleção de contos ? Oh, esse casal. Esse casal. »), a autora de *Porão e Sobrado* confessa uma vez mais, como que para assegurar à sua interlocutora, a sua imensa admiração pela obra:

Veja, Maria Judite : tudo isso [único sintagma sublinhado no original] é puro fruto do interesse o mais profundo e participante que o seu belo livro me despertou. Re-escrevi outras histórias, é claro, você espicou minha imaginação da forma mais aguda. Mas a verdade me ordena que lhe diga: por mais caminhos e descaminhos que percorri, no fim, acabava reconhecendo que o seu tratamento era mesmo o adequado. Insubstituível. Viu ? Assim se ama um livro.

Encontramo-nos perante um caso de afinidade de sensibilidades literárias, de afecto, de cumplicidade e partilha entre duas mulheres escritoras, uma brasileira e uma portuguesa. Uma delas, movida pelo interesse que lhe desperta a qualidade dos livros da outra, entrega-se ao prazer de ‘cola-

**«Você espicou minha imaginação» :
cartas de Lygia Fagundes Telles a Maria Judite de Carvalho**

borar', 'reescrever', 'reformatar', 'interferir', não como caminho de revolta ou traição, fuga ou censura, mas como criação nova. « você espicou minha imaginação » – que melhor elogio poderá receber um escritor ? Escreve-se para se ser lido, escreve-se para se ser amado. Estas cartas de Lygia Fagundes Telles a Maria Judite de Carvalho, suscitadas pelas relações pessoais e literárias entretidas entre ambas, deixam transparecer uma visão da escrita literária como puro acto de amor, perpétuo jogo de começo que vai da escrita para a leitura e desta para a escrita. Acto de amor que se diz e rediz, abolindo fronteiras, distâncias e oceanos, « caminhos e descaminhos », porque importa não só amar, mas dizer porque se ama, se é único e 'insubstituível', na escrita como na vida ; quanto ao texto, esse, é devir, num jogo imprevisível e sem fim, chama inextinguível, que é preciso alimentar sempre: « digo depois ».

**A Virgem Guaraciaba de M. Pinheiro Chagas:
o Brasil quinhentista sob olhares europeus**

Bernardette Capelo-Pereira
Investigadora - Lisboa

1

Publicado em 1866, este romance histórico de Manuel Pinheiro Chagas trata matéria brasileira, incidindo sobre os primeiros tempos do povoamento e colonização, situando a acção entre 1550 e 1560.

Construindo-se como visão crítica dessa colonização, ocupação da terra e domínio dos espíritos, em particular da actuação dos Jesuítas submetida no romance a impiedosa análise, o romance configura várias visões dessa época relativamente ao Novo Mundo e também uma visão própria, romântica, pela sua componente nacionalista indianista e pelo tratamento trágico da paixão, mas também "realista" na redução que opera, nomeadamente através da ironia e do sarcasmo, relativamente ao destino das personagens, determinado por um tirânico plano gisado pelos jesuítas, que subjuga e anula vontade e sentimentos individuais.

É no quadro oitocentista do movimento literário e crítico europeu para valorização das literaturas nacionais e dos aspectos originais das diversas culturas, onde o Brasil e o Mundo Novo americano exerciam particular fascínio, que este romance de Pinheiro Chagas deve ser lido, considerando ainda a importância do romance histórico na recuperação das origens e na escrita do romance da fundação.

Nesta linha se situam os romances europeus e americanos de Chateaubriand *Atala* ou *Les Natchez*, a lenda de F. A. Varnhagen *Sumé, O Último dos Moicanos* de Fenimore Cooper, *Iracema* de José de Alencar, ou o romance *Calabar* de Mendes Leal, textos que constituem referência para o A., convocados no paratexto do romance ou objecto de análise nos seus textos críticos publicados na mesma época, *Ensaio Crítico* no mesmo ano e *Novos Ensaio Crítico* no ano seguinte¹, a par de textos de natureza não ficcional, de viajantes e estudiosos seus contemporâneos - Ferdinand Denis, *Le Brésil Pittoresque*, Emile Carrey *Huit Jours sous l'Équateur*, Lery, Eschwege e Saint-Hilaire - que Pinheiro Chagas também refere ou cita nas «Notas» finais de *A Virgem Guaraciaba*².

É a partir deste amplo lugar, imaginário e epistemológico, que o romancista labora na representação da matéria brasileira, seguindo, naturalmente, modelos europeus, quer ao nível da concepção do romance histórico, quer ao nível das concepções do romance romântico, quer ainda a um nível textual explícito, nas comparações, nas referências intertextuais (convocando múltiplos textos da cultura europeia), e no investimento de concepções estéticas vigentes, nomeadamente pela utilização de modelos artísticos como símiles descritivos.

1 *Ensaio Crítico*, Porto, Viúva Moré, 1866 e *Novos Ensaio Crítico*, Porto, Viúva Moré, 1867, que passarão a ser referidos, respectivamente, por *E.C.* e *N.E.C.*. Todas as citações são feitas a partir destas edições, tendo sido actualizada a ortografia.

2 A edição utilizada é da responsabilidade da Empresa Lusitana Editora, Lisboa, s.d., com depositário no Rio de Janeiro, a Livraria Editora Jacintho Silva, que faz parte da “Coleção Selecta – Obras Primas da Literatura Mundial”, e deve ser anterior a 1913, sendo que segue a 1ª edição, publicada em 1866, em Lisboa, por Afra & Comp^a, Coleção “Crónicas Brasileiras”, ao contrário da edição de 1943, da Empresa Literária Universal, Lisboa, “Coleção de Autores Célebres” que apresenta várias lacunas, quer a alteração do título para *A Virgem de Guaraciaba*, doravante referidas por *A.V.G.*, toponimizando-o, quer suprimindo as “Notas”, parte integrante do romance. Todas as citações são feitas a partir da edição indicada, com actualização da ortografia.

Verdadeiramente exemplares como modelos nacionais americanos são para Pinheiro Chagas os romances de Fenimore Cooper, sendo certo que é aos escritores brasileiros que endossa a responsabilidade de construir a sua emancipação literária, afastando-se dos modelos europeus e colhendo no seu solo, “terra de poesia”, uma genuína inspiração nacional, seguindo o exemplo de Cooper na América do Norte. Em múltiplas referências a Chateaubriand, por exemplo, em vários textos dos seus *E.C.* e *N.E.C.*, considera *Atala* e mesmo *Les Natchez* como contributos valiosos e eloquentes, não alcançando, porém, a verdade humana dos tipos do romancista americano³.

As nações americanas, se quiserem verdadeiramente fazer acto de independência, e entrar no mundo com os foros de países que têm nobreza sua, devem, como Nathaniel Bempo, esquecer-se um pouco da metrópole europeia, impregnar-se nos aromas do seu solo, proclamar-se filhas adoptivas, mas filhas ternas e amantes das florestas do Novo-Mundo, e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que os seus antepassados barbara e impoliticamente expulsaram da pátria, por onde vagueavam em pleno gozo da liberdade selvagem. Na poesia esplêndida desses povos primitivos está a inspiração verdadeira, que deve dar originalidade e seiva à literatura americana.⁴

3 Diz, num certo passo, que «Gonçalves Dias foi para os selvagens da América do Sul o que Chateaubriand foi para os da América do Norte. Escreveu a respeito deles poesias admiráveis, assim como o autor do *Génio do Cristianismo* escreveu a respeito daqueles páginas admirabilíssimas da sua poética prosa. Mas tanto um como o outro involuntariamente deram trajos europeus às suas figuras. É certo que os costumes, os hábitos, os pensamentos dos indígenas são fielmente reproduzidos pelo poeta brasileiro e pelo prosador francês. /.../. Mas o que lhes falta? Não sei. Perguntem-no à sombra de Cooper» (*N.E.C.*, “A. Gonçalves Dias”, pp.171-172).

4 *N.E.C.*, José d'Alencar, *op. cit.*, p. 215.

Iracema de José de Alencar constitui para o A. apenas ‘uma tentativa’, «em que se revela, contudo, o estilista primoroso, o pintor entusiasta das paisagens natais, e o cronista simpático dos antigos povos brasileiros» e onde a «musa nacional solta-se enfim dos laços europeus»⁵, e em todos estes aspectos bem se pode dizer que o romancista brasileiro serviu de modelo e fonte ao romancista de *A Virgem Guaraciaba*, citando-o várias vezes nas «Notas» finais.

Referindo estes modelos e explicitando através deles o seu entendimento de literatura nacional, não poderia, contudo, o Autor ultrapassar a sede europeia da sua escrita. Trata-se, pois, de um ‘romance histórico romântico indianista europeu’ que procura colocar-se na linha da contribuição europeia e portuguesa para a construção de uma nacionalidade literária brasileira, tomando como objecto várias componentes de formação da identidade nacional, a disputa do território, a valorização da natureza tropical, o exotismo e a cor local, os costumes, a cultura e a linguagem dos índios, seus habitantes primitivos, e a sua progressiva aculturação europeia.

Analisaremos o romance tendo em conta estas diversas vertentes e os processos da sua construção.

2

Como romance histórico, realiza-se procurando dar corpo ao que por essa época eram ‘as concepções’ do autor, fundamentando-se nas concepções e práticas suas contemporâneas.

M. Pinheiro Chagas afirma ser o romance histórico um género «muito da índole do nosso século, porque lhe satisfaz a um tempo os ins-

⁵ *Ibidem*, pp. 219-220.

tintos dramáticos e as tendências estudiosas», considerando-o como «a única epopeia possível no século XIX» pois:

É o poema d’um povo, é o ressurgir duma geração. O seu múltiplo herói não precisa que o exaltem, porque é gigante por si; não precisa que o envolvam no mistério sagrado, porque não há mistério maior e mais augusto do que os vagos pensamentos que refervem na mente das multidões, e nos quais se encerra o segredo do futuro⁶.

Sendo o poema de um povo e o ressurgir duma geração, o romance histórico aparece aos olhos do romancista de *A Virgem Guaraciaba* como uma das formas mais propícias à constituição e afirmação da nacionalidade, porquanto permite recriar a história, dar vida, sentimento e paixão ao passado, mover, pela eloquência e pelo estilo, os leitores contemporâneos e, assim, estabelecer raízes no tempo.

Quanto aos seus processos, P. Chagas usa a metáfora da escultura, e também, por vezes, a da pintura, para os apresentar e distinguir classes dentro do género: o processo da estatuação, em que o romancista «reproduz a época pelos seus vultos dominantes, e deixa agitar-se em torno deles, mas no segundo plano, a multidão confusa, como as figuras acessórias que o capricho do artista dispersou pelas faces do pedestal»; o processo do baixo-relevo, no qual, «Em vez de se reunir a época num vulto principal, estuda-se-lhe a sua múltipla fisionomia, e reproduz-se integralmente com a agitação dos personagens, com os seus variados aspectos; desce-se ao fundo da sociedade; adivinham-se as feições do vulgo ignorado /.../»; ou a reunião de ambos os processos:

também junto da estátua se pode aninhar o baixo relevo, também, se nos permitem que alteremos a comparação e apelemos para a pintura a fim de

⁶ *N.E.C.*, *op. cit.*, pp.12-13.

não abandonarmos o campo metafórico, também na tela vastíssima pode o pincel do artista derramar as grandes massas de luz e sombra, dispersar os personagens grandes e pequenos, reis e mendigos, sábios e ignorantes, também pode fazer ressurgir uma geração com as suas sumidades intelectuais e políticas e os seus humildes e pobres, o general e o aventureiro, o pontífice e o cura, mas então a floresta misteriosa revive no quadro expondo a intensa luz o roble e a planta rasteira; /.../ mas então o pincel do pintor, o escopro do estatuário são guiados pelo génio, mas então o romancista chama-se Walter Scott, o romance chama-se *Quintino Durward*⁷.

Se citei longamente esta formulação de Pinheiro Chagas é porque ela me parece muito reveladora do seu ideal de romance histórico: o que combina os dois processos, o que procura fazer ressurgir um povo mas dando relevo a figuras que o representam, nas suas várias componentes. Este é o processo ensaiado em *A Virgem Guaraciaba*: desenham-se os contornos de comunidades como a dos colonos, a da Companhia de Jesus, a dos índios, a dos guerreiros portugueses, a dos guerreiros calvinistas franceses, mas pondo em destaque figuras que ganham relevo de caracteres em cada um dos campos.

Quanto à matéria histórica, o romance procura reconstituir, sob um olhar crítico e irónico, o processo histórico do povoamento e colonização do Brasil, a política portuguesa para instalação das primeiras colónias, as suas razões económico-político-religiosas, por parte dos portugueses como dos calvinistas franceses, as lutas por essa ocupação, as lutas entre colonizadores e autóctones, as divisões e lutas internas entre tribos indígenas e, mais largamente, pretende submeter a minuciosa análise, como o A. releva em *Notícias Preliminares*, a política de expansão da Companhia de Jesus

e seus processos (quase se poderia dizer um julgamento, tal a exposição e a pluralização dos olhares e das vozes críticas)⁸.

Curioso será notar que, de toda esta matéria histórica, as «Notas» finais do romance, subsumidas pelo Autor textual, apenas pretendem escorar bibliograficamente, em sete longas notas, o que respeita aos episódios de actuação dos Jesuítas (além de um pequeno episódio relativo ao corsário francês Anjo), citando largamente a *Crónica* precedida do estudo *Notícias das Cousas do Brasil* do padre Simão de Vasconcelos, o cronista da Companhia de Jesus nos Estados do Brasil, e ainda as *Cartas* do P. Manuel da Nóbrega, as Constituições da Companhia de Jesus e o *Directorium*. Tal estratégia de ancoragem no discurso histórico funciona como modo de autenticação e credibilização da sua crítica feroz aos procedimentos da Companhia, que ocorre, por vezes de modo irónico e até sarcástico, ao longo de todo o romance. Desdobrando a voz do narrador numa voz de autor textual que a confirma, o texto opera uma aproximação entre a ficção e a história, como era caro ao romantismo, e correlatamente constrói e presentifica a figura do leitor, implicando-o na constituição de uma visão crítica. Analisemos este procedimento em alguns dos episódios:

– Na cena do baptismo artificioso e forçado do prisioneiro pitigoar à beira do sacrifício antropofágico pelos tupinambás, conseguido ‘hipocritamente’ como denuncia o narrador, o autor esclarece na Nota vigésima-nona:

Não julguem os leitores que esta extravagância do baptismo por surpresa é invenção do romancista. Vamos citar as palavras textuais, empregadas por Simão de Vasconcelos, quando narra com toda a ufanía de um fiel cristão admirador destas religiosas manhas, o caso de que fizemos um dos episódios do nosso romance.

⁷ N.E.C., *id.*, pp.16-17.

⁸ A perspectiva anti-jesuítica enquadra-se no mito romântico da perversão, da hipocrisia e do fanatismo jesuítico, formado por toda uma literatura anti-jesuítica pombalina.

Segue-se a citação que descreve «essa santa invenção dos embustes, com que o inimigo infernal enganava esta pobre gente»; opera-se, assim, pela ostentação das semelhanças, uma historicização do discurso ficcional.

– Na cena da reunião da congregação jesuítica (cap. VI, 1ª parte), a autenticação processa-se através de um realismo enunciativo, dando a ver/ouvir o próprio discurso do chefe da missão, o padre Manuel da Nóbrega, que comunica aos seus membros orientações e princípios de actuação: fala da «obediência cega, silenciosa e imediata, a obediência que transforme cada um dos membros da sociedade de Jesus na mola inerte da máquina» (p. 85, sublinhado meu) critica «a cobiça, a avareza, a crueldade, a devassidão» dos colonos, que os leva a «escravizarem barbara e nefandamente os pobres Índios» dificultando a sua tarefa, sendo, pois, necessário mentalizá-los na «ideia de que estes índios, cuja salvação nos foi confiada, a nós pertencem e só de nós dependem, e que assim se devem interpretar as instruções d’El-rei Nosso Senhor» (p. 86, sublinhado meu) fala da ambição de fundar um vastíssimo império da Companhia, «nos séculos vindouros, e governando, com as armas da fé, um inúmero rebanho de povos convertidos» para o que os neófitos «devem, logo que convertidos, viver em isoladas aldeias, onde estejam confiados ao nosso zelo e caridade» para que «não sofram o contágio da corrupção do velho mundo» (p. 87) e ainda apela à necessidade de conquistar para a companhia «todos os espíritos inteligentes, enérgicos, e decididos que houver na colónia /.../. Todos os meios vos são permitidos para chegardes a esse glorioso fim. A alteza do trabalho santifica os instrumentos.» (p. 88, sublinhado meu). Note-se que este capítulo, que constitui um painel de retrato ao vivo da congregação jesuítica, abre com um convite aos leitores para, através dos poderes do romancista, assistirem com ele directamente à cena «Queiram agora os nossos leitores subir connosco /.../ insinuemo-nos misteriosamente pela porta (que lhes entreabrirei com a minha varinha mágica de romancista) /.../ e entremos afoita-

mente, sem receio que nos vejam» (p. 83). A encenação coloca no centro a teatralidade do discurso jesuítico, várias vezes tratada no texto como processo de persuasão, a par da hipocrisia, utilizando mesmo, no texto, o advérbio ‘jesuiticamente’ para referir as astúcias dos membros da companhia.

- A mesma teatralidade comparece no episódio da sujeição humilhante de um elemento da Companhia, que ousara altivamente ter opinião própria, à sua venda como escravo em praça pública, para imposição do princípio da obediência cega. Teatral pela solução adoptada, que pretende dar a ver ao público que assiste o rigor da actuação, e teatral também pela pluralização de vozes e opiniões críticas dos espectadores. Sobre este episódio diz na «Nota quinquagésima primeira»:

Sempre que narramos aos leitores algumas destas extravagâncias jesuíticas, que revoltam o sentimento do bom, do justo, e do moral, receamos que nos acusem do romancear, e citamos logo as fontes. Seguindo este sistema, transcreveremos aqui o período que na Crónica de Simão de Vasconcelos a este caso se refere.

A transcrição serve também aqui a historicidade e a credibilização da crítica.

Naturalmente que a acção romanesca, na qual os Jesuítas têm uma intervenção decisiva, pela manipulação e cruel interferência no destino dos amores de Beatriz e Jaime de Mendonça, não pode ser escorada em discurso histórico. Porém, a acção dos padres no entrecho romanesco aparece enquadrada na lógica dos seus objectivos e métodos, o que constitui, como antes se relevou, objecto de uma diligência textual veridictória, que por interacção vem credibilizar o ficcional. É ao padre Manuel da Nóbrega que o narrador atribui a maquinação do diabólico plano: «– Padre, disse-lhe o vice-provincial com voz breve, é necessário que dentro de dois meses D. Beatriz converta esse índio rebelde, que den-

tro de três meses Jaime de Mendonça seja noviço da Companhia» (p. 93). Ora, a cena da reunião da congregação, já permitira ouvir da mesma fonte uma formulação geral de objectivos e instrumentos, que aqui encontra concretização. «Todos os meios vos são permitidos para chegardes a esse glorioso fim», dissera o chefe da missão.

E a voz autoral vem, em nota («Nota quinquagésima»), defender a verosimilhança do drama. Se considera «grande a audácia» de «meter assim em tão pobre cena» (reunião da congregação e discurso proferido pelo provincial) os dois vultos mais notáveis entre os jesuítas brasileiros» afirma que os desenhou «sem paixão partidária, tal como eles me aparecem na história», e ainda adverte: «Se nos princípios proclamados por ele nesta congregação a que o faço presidir, entre alguns verdadeiramente santos e puros, encontrarem os leitores outros completamente repugnantes e ofensivos de toda a moralidade não suponham que estou desfigurando o carácter do vulto que meto em cena». Argumenta, então, que é nas fontes jesuíticas, já atrás mencionadas, que estão «exarados bem claramente [e] nos discursos que Simão de Vasconcelos lhe põe na boca». Conclui assim que: «O plano jesuítico de sacrificarem às exigências da Ordem a felicidade e a vida dos dois heróis do meu livro não é, nem por sombras, fantasiado», acrescentando ainda o argumento do presente, em que, apesar de ‘trabalhar na sombra’, tal atitude do jesuitismo continua a verificar-se, e «poderia, repito, citar famílias em cujo seio, e em virtude de planos infernalmente concebidos, essa hidra se tem introduzido /.../. Como os corvos, cuja negra plumagem as suas roupas imitam, sustentam-se de cadáveres».

Poder-se-á dizer que um objectivo “realista” de crítica do fanatismo religioso e ambição de poder dos Jesuítas, servido pelo tratamento do drama como condicionado pelo meio – o domínio dos Jesuítas, é realizado através de um projecto romanesco romântico.

3

Com efeito, é o entrecho romanesco que cria a unidade textual, realizando um dos princípios composicionais expresso por M. Pinheiro Chagas em texto crítico sobre Arnaldo Gama: a narrativa romântica deve sobrelevar a narrativa histórica, a parte dramática não pode subjugar-se à parte narrativa⁹.

Na estrutura composicional do romance, dividido em duas partes, cronologicamente separadas por uma década, são as peripécias vividas pela heroína que criam o fio que liga todos os episódios, mesmo se, em primeira e última instância, o drama e o seu desfecho são determinados pela actuação dos Jesuítas e o romance abre e fecha sobre o seu protagonismo, que constitui, afinal, como se disse, o primeiro objecto de representação crítica deste romance histórico. O destino trágico das personagens, com o assassinio por Jaime do índio Caetéguara, induzido por ciúmes gerados pelos equívocos intencionalmente provocados pelos jesuítas, que provoca o afastamento dos amantes, o posterior assassinio do rival, Mr. de Villancey, que os envolve com o ‘selo da maldição’, e o suicídio final de Beatriz, perante a frieza jesuítica em relação ao seu amor reencontrado, bem como a condenação final de Jaime à mortalha jesuítica, como fora planeado pela Companhia, é vivido pelos protagonistas em total consciência dos causadores da sua desgraça, expressando-o abertamente, mas ainda assim pateticamente formulado como fatalidade.

O romance configura-se românticamente através dos vários *topoi* do drama trágico (os pressentimentos, os crimes e o sangue, as cenas do salvamento e do reconhecimento, a maldição, o desafio do destino, a *hybris*, a condenação final), mas também por uma retórica que cria o *pathos* e que Pinheiro Chagas considera ‘indispensável na literatura’, como estratégia de

⁹ E.C., *op. cit.*, p.64

envolvimento do leitor. Analisando o papel da eloquência nas várias artes, interroga: «O que é uma obra de arte literária despida de estilo?» e mais adiante responde: «Embora se compliquem as peripécias, embora se analise com perspicácia o panorama da sociedade, nada se consegue se não houver lágrimas na frase, se a linguagem se não incendiar no fogo da paixão, se o estilo se não elevar à altura do patético!¹⁰».

A heroína é desde a sua aparição desenhada com um típico perfil romântico, «formosa como branca visão de noite de estio, [...] o seu rosto alvo de neve tomava /.../ uns reflexos angélicos», mesmo se com ironia auto-referencial o A. ensaia, por vezes, uma figuração clássica: «Ou antes, para adoptarmos a linguagem da época, mais propensa às comparações mitológicas do que às metáforas cristãs, dir-se-ia a cândida Thetis acompanhada por um cortejo de Tritões» (p. 69); desde o início, Beatriz e Jaime, para falarem dos seus amores, encontram como modelo literário Petrarca e Laura, prenunciando a perda e a morte, e no auge do drama equiparam-se a Francisca de Rimini e Paulo, de Dante, que quando felizes liam juntos; os pressentimentos, a ideia de morte, no momento da separação que pareceu a Jaime como “uns sponsais de morte” e a Beatriz que os jesuítas celebravam “as exéquias do seu amor”, assaltam a relação de ambos antes da ocorrência do drama. Na sequência dos vários infortúnios, a personagem transforma-se em «pálida mulher, macerada pelos desgostos» (p. 185), entregando-se à tristeza ou a um «melancólico cismar», melancolia reiteradamente enunciada, até ao horror, ao júbilo e ao desespero finais, num crescendo de paixões, que ambos os protagonistas vivem e enunciam como fatalidade e maldição.

Se o destino trágico das personagens do drama amoroso não é ditado pelos deuses, nem por conflitos familiares e sociais, mas sim pelas paixões religiosa e política dos Jesuítas, o suicídio final de Beatriz, lançando-se no

rio Tietê, é construído como um climax dramático e também como uma espécie de climax da perversão dos Jesuítas. Não só o seu acto desesperado é motivado pelo sem-sentido da religião imposta pelos Jesuítas, que pela voz de Anchieta ordena a Beatriz a definitiva renúncia a Jaime: «Ficai em Piratininga, consagrai a vossa existência à educação destas pobres índias, e tereis ganho o céu, e tereis conquistado a tranquilidade da vossa consciência. Jaime partirá para missões distantes. Duvidais? Partirá porque vós mesma lho aconselhareis. [Beatriz] saiu, como louca, da igreja (pp276-277)» como Jaime, no auge do desespero, depois de assistir ao suicídio da sua amada, e retido no seu impulso de a seguir por Anchieta, formula a sua terrível condenação: «/.../ainda aqui me vindes perseguir, instituto odioso, companhia maldita, que me roubaste coração e vida, e que também a morte me quereis roubar?»

Forte componente romântica é também o relevo, a vários níveis, da subjectividade: seja ao nível da comunicação narrativa, pela convocação e implicação do narratário/leitor e inscrição do presente da narração, seja pela narração em 1ª pessoa e inscrição da voz e da perspectiva das personagens, seja pelo endossamento à percepção das personagens da descrição da paisagem e do universo índio, seja pelo investimento de modelos artísticos na configuração dos espaços e das situações.

A heroína tem um papel central na estrutura composicional do romance. É ela que na segunda parte assume a voz narrativa e em *flash-back* recupera narrativamente quase uma década decorrida, reconduzindo a uma experiência e a um olhar subjectivos a trama dos acontecimentos históricos. A assumpção da voz narrativa faz-se segundo um processo caro aos românticos que o recuperam da literatura clássica antiga: é o governador Mem de Sá que, após a libertação da prisioneira do forte Villegagnon dominado pelos franceses, lhe pede a identificação e a narração das suas “desgraças”. Em registo auto-reflexivo, o narrador-autor explicita a referência intertextual da solução narrativa: «*Conticuere*

10 E.C., *id.*, pp.46-47.

omnes como os Cartagineses tinham feito para ouvirem a narração de Eneias, e Beatriz principiou com voz triste».

Estamos, de facto, em presença de um característico romance romântico de perfil feminino, como indicia o próprio título do romance. Beatriz é uma digna representante da cultura europeia do seu tempo, «entusiasta, como era moda então, da poesia italiana», que cita várias vezes e «uma das primeiras em Portugal a conhecer, a compreender e a admirar as obras do grande músico Palestrina» (pp. 103-104), que interpretava para os índios fascinados. Através dela, o discurso ficcional estabelece a mais forte empatia entre a sensibilidade europeia e a sensibilidade indígena. À sua voz, ao seu olhar, ao seu percurso, à sua presença e consequências na acção (inclusive nos diversos episódios de lutas, seja nas lutas entre portugueses e franceses, seja nas lutas entre índios e europeus) é dado um papel decisivo, aglutinador de várias peripécias e fios narrativos.

4

O exotismo da paisagem, componente romântica de um nacionalismo literário, é por definição um efeito de percepção de um olhar estrangeiro perante o diferente. A descrição da natureza tropical e o elogio da terra brasileira fazem-se, pois, a partir de olhares europeus que procuram dar forma à admiração e ao arrebatamento, investindo as suas referências estéticas, sensoriais ou imaginárias.

O romance abre em «Notícias Preliminares», um enquadramento histórico da matéria ficcional, com o momento da descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral, apresentado como sujeito de um ver e de uma visão:

vira de súbito surgir-lhe no horizonte um país maravilhoso, como os viajantes, perdidos na selva emaranhada, encontravam repentinamente /.../

um palácio encantado /.../. Álvares Cabral vira realizada no mar alto uma dessas engenhosas ficções dos livros de cavalaria, e, contemplando a prestigiosa formosura da terra que lhe ia avultando ante os olhos, coberta com o denso manto verde das suas florestas /.../ (pp. 5-6).

É esta condição de descobridor que o romance vai, de certo modo, alargar a todos os europeus que conhecem o novo mundo, os quais, perante a beleza e a exuberância “indescritíveis” nunca dantes vistas, estabelecem semelhanças com o mundo conhecido, recorrendo nesse processo interpretativo a diversos modelos artísticos, literários, arquitectónicos, musicais, para configurar a paisagem. A experiência das artes e dos seus sistemas discursivos torna-se assim num dispositivo de criação de formas de visibilidade, quer para as personagens, quer para o narrador. A natureza selvagem ao ser percebida, ou dada a ler/ver, enquanto paisagem, é, pois, investida de um forte carácter estético e metafísico.

Devia de ser profunda e sublime a impressão produzida no espírito dos Europeus pelo primeiro aspecto das florestas virgens, onde se conservavam vestígios da mão de Deus, que arrojara a uma altura descomunal essas vastas cúpulas de verdura, que entrelaçara as ramarias nas cordas flexíveis e viçosas dos cipós, que entornara nessa urna imaculada ondas e ondas de perfumes, que a enchera de indescritíveis harmonias, que abrira esses pórticos gigantes, que assentara essas colunas vegetais cuja fibra ainda não estalara aos golpes do machado (p. 15).

Assim se inicia o 2º capítulo, primeiro da acção romanesca, que narra a travessia da floresta por dois jesuítas que se dirigem a uma aldeia selvagem. Além da emergência metafórica da arquitectura, concebida em consonância com a teoria hegeliana da sua origem, esta figuração inscreve o *topos* do sagrado, que dá à natureza uma dimensão metafísica e envolve as emoções de religiosidade, “comoções grandiosas”:

Era essa a impressão que sentiam por uma tarde do mês de Novembro de 1550 dois homens que se internavam audazmente numa das florestas, que então cobriam o solo do Brasil./.../ caminhavam com ousadia, parando apenas de vez em quando, para comunicarem um ao outro em voz baixa, como se estivessem num templo, os sentimentos que tantas maravilhas desconhecidas despertavam no seu espírito. (p. 16).

A deslocação das personagens desdobra sensações e sentimentos e vai revelando o “espectáculo portentoso” do “magnífico panorama” que “nada tinha de monótono”, produzindo-se “a cada passo /.../ como que mutação de cena”. As comparações e metáforas arquitectónicas desdobram-se convergindo com uma imagística do sagrado. Convocando referências literárias para o seu dizer, a “inexcedível magnificência dessa floresta” é para as duas personagens “eloquente sermão”, “santuário” e “Paraíso Terreal”. E o símile da música vem complementar a descrição arquitectural para dar conta dos sons que chegavam aos seus ouvidos: «uma orquestra imensa enchia com as suas músicas essa nave majestosa» (p. 18).

A “opulência da terra americana”, significada como excesso indescritível, será reiteradamente enfatizada ao longo de todo o romance, através de uma verbalização obsessiva da magnificência e do poder que a todos submerge, servindo a construção de uma cosmologia e de uma história¹¹. Diferentes paisagens brasileiras são descritas em função do impacto que elas provocam nos observadores: é a Baía de Todos os Santos a que vem

aportar um galeão onde se atulham na tolda os recém-chegados, “tal era o desejo que tinham de ver a terra de prodígios que buscavam”, que, quais novos descobridores, estabelecem comparação com outras paragens conhecidas; Pero Cristóvão, que se declara «ruim de contentar no que respeita a baías e enseadas» pois já conhecera das mais belas na Europa, afirma: «à fé senhores, que é este o mais formoso espectáculo que na minha vida hei visto», «nunca os meus olhos divisaram tão pitoresco panorama», ao que o capitão do navio responde anunciando beleza ainda maior, a da Baía de Niterói, a que se pode chamar “a oitava maravilha do mundo” e que o romance descreverá na segunda parte. É assim, pela hipérbole, pela reiteração da admiração e do enlevo, que o romance magnifica a terra tropical.

A descrição das paisagens, apresentada como processo perceptivo, serve também uma caracterização das personagens, mesmo negativamente¹². De modo mais desenvolvido e minucioso, por isso, a heroína é sujeito sensível de percepção da natureza, receptiva aos seus influxos, anunciadores e indiciadores da acção. Para Beatriz, espírito religioso e culto, a natureza virgem é também objecto de um investimento sacralizado e simbólico, servindo-lhe a sua experiência das artes, a arquitectura, a música e a poesia, como paradigma para observar e enaltecer a beleza superior ou interpretar indícios e situações. Colocada, pelas peripécias vividas, em contacto com diferentes espaços e momentos da natureza brasileira, é através da sua sensibilidade e dos seus sentimentos que o

¹¹ Algumas vezes o texto formula o contraste com a aridez da “velha Europa”, o ruído da “rumorosa Europa”, como sinaliza, frequentemente, as transformações operadas pela colonização e pela civilização e a diferença relativamente ao tempo presente da enunciação. Exemplo: «Hoje cidades opulentas, vilas graciosas, extensas fazendas substituem as vastas florestas. Então a natureza virginal ostentava-se em toda a sua magnificência, e a mão do homem não ousara tocar ainda nesses tabernáculos sublimes».

¹² A respeito de Pillard, personagem pícara e prosaica, que se rendera aos portugueses “convertendo-se”, mas que apenas adorava os diamantes, diz o narrador: «A pompa das florestas americanas, a magnitude dos rios, o esplendor dos céus não eram coisas que o maravilhassem. Pillard via numa árvore um conjunto de folhas e de cortiça, num rio uma grande massa de água, numa estrela um prego de cabeça doirada, e não podia perceber o motivo porque os poetas se extasiavam diante de coisas, que nem sequer valiam um olhar distraído. / Era Pillard um profano desta laia», *A.V.G., op. cit.*, p. 236.

texto investe a representação da paisagem de uma forte carga emocional. A sua experiência no meio dos Caetés, de que é prisioneira juntamente com seu pai, descreve-a ela própria como suavizada pela natureza “majestosa e tranquila”, “basílica sublime”, em confronto com a qual “pareceria mesquinha a basílica de S. Pedro, essa obra prima de Miguel Ângelo”:

Em vez das frias paredes de uma cela, tinha as altas muralhas verdejantes do bosque, tinha por claustro a praia, por templo a imensidade. /.../o vento nocturno, doidejando pelas vagas, como os dedos do artista pelo teclado do órgão, arrancavam-lhe sons melancólicos e velados, como nunca ressoam debaixo das abóbadas das catedrais. Os inúmeros psaltérios da floresta casavam com o órgão do Oceano as suas vaporosas melodias. (p. 199).

Também o “medonho e sublime” dessa natureza tropical, vivenciado na tempestade sofrida em alto mar ou na tempestade em terra, associada ao espectáculo terrível das carnificinas perpetradas pelos índios, é descrito por uma sensibilidade romântica ao terror da tempestade horrível, da chuva torrencial, do vento, “sopro de fogo desse demónio furibundo”, do raio que “sulcava as trevas”:

eu escutava fremente essas vozes sinistras, que sempre se descortinam por entre o concerto furioso dos vendavais, e parecia-me distinguir queixas lúgubres, gemidos, todas essas notas plangentes que ressoam nas cordas da harpa da natureza, vibradas pelo tufão.

Já não em discurso directo, mas atribuída à percepção dos viajantes atravessando florestas e ermos para conduzir Beatriz, libertada do forte dos franceses em Niterói, ao colégio jesuítico de S. Paulo, é objecto de particular atenção narrativa a excursão ao longo das margens do rio Tietê e o sublime das suas cachoeiras e da sua catarata (capítulo VI, 2ª parte). «Era um perpétuo êxtase, uma vaga contemplação em que todos iam

enleados, e em que olvidavam o perigo iminente, as paixões que lhes devoravam a existência, tudo enfim, tudo, porque se em alguma parte existe o Lethes é de certo esse o rio Tietê, como os campos que o orlam se poderiam julgar o fabuloso Elísio dos poetas» (p. 222). Mas é sobre a heroína que a narração-descrição é focalizada. A aproximação das cachoeiras e da catarata faz mover o espírito de Beatriz. «Aquele ignoto ruído, que aumentava a cada instante, e que se diria a voz do espírito das águas, erguendo o seu cântico sublime dentro dos sonoros muros do seu templo de pérolas e coral, fez cismar Beatriz». O posterior “espectáculo maravilhoso”, “grandioso”, “sublime” (assim reiteradamente nomeado) da catarata arrancou-lhe um grito de admiração, demorou-se (demorase o texto nela) em enlevada contemplação do “referver impetuoso” das águas, contemplou melancolicamente o cair da luz naquela hora crepuscular, a que “as tristezas davam maior sublimidade”. Adensa-se a melancolia. Beatriz, que se retirou, não pôde conciliar o sono, e cresce a inquietação. Ergueu-se. «A lua parecia despertar na espessura brancas visões que passavam diante dos olhos de Beatriz, que vinham, como as fadas do Reno, sentar-se à beira de água dedilhando não harpas de oiro mas as harpas frementes/.../». «E Beatriz cismava». E cismava, premonitoriamente, sobre o seu destino: Deus «soltara as grandes águas que a tinham levado envolta na sua mortalha de espuma». A natureza surge em profunda articulação com os sentimentos da personagem e serve de um ponto de vista estrutural a acção romanesca, como é característico do discurso ficcional romântico. Jaime aproxima-se nesse momento e o estado de espírito da personagem vai desencadear o drama: decide convocar o passado e perante a frieza de Jaime simular uma paixão por Villancey, o que motivará um duelo trágico e envolverá Beatriz e Jaime numa condenação infernal, após a revelação, sobre o crime, da sua louca e fatal paixão - “A irrupção da lava” (título do capítulo VII, 2ª parte) junto da catarata do Tietê. O texto explicita, aliás, essa correlação:

Mas os pensamentos, em que Beatriz se engolfara, mas as recordações do passado, a influência magnética dessa noite de luar tinham actuado fortemente sobre o espírito da pobre menina. Resolvera saber finalmente o que devia pensar acerca daquela frieza. (p. 229)

Também no final, quando Beatriz se suicida, correndo durante horas para chegar ao rio Tietê, «sítio que instintivamente escolhera para lá ir exalar o último suspiro», o narrador explica o dispositivo da relação personagem-paisagem:

Escolhera-o instintivamente, dizemos nós; talvez, se pudesse perscrutar a razão misteriosa que originara a escolha, achasse que um desejo secreto a impelia a lançar o seu corpo na corrente, que a pudesse levar a essa catarata longínqua, junto da qual ouvira a confissão inebriante do amor de Jaime. (p. 281)

5

Além do elogio da terra, procura o Autor construir uma identidade nacional através da representação dos costumes, da cultura e da língua dos índios. A lógica que preside a essa representação é, como para a terra, a dos descobridores e observadores europeus. Várias cenas dos costumes e práticas indígenas são construídas a partir de diferenciadas visões de personagens europeias: os jesuítas, que têm objectivos de evangelização; os militares, que procuram a dominação do território; os colonos, que pretendem explorá-los em função dos seus interesses económicos, diferenciando-se a visão e a atitude de algumas personagens como Beatriz e Pero Cristóvão de Sousa, seu pai, que procuram transmitir-lhes uma cultura.

Numa primeira aproximação somos guiados pelo jesuíta Aspilcueta Navarro, bom conhecedor dos índios, que inicia o seu companheiro, Sal-

vador Rodrigues (e os leitores), na civilização indígena. É, em primeiro lugar, a língua. A nomeação de um elemento da paisagem, enquanto atravessam a floresta, serve a introdução da língua tupi no diálogo entre os dois jesuítas, um deles desconhecendo-a e rejeitando-a, o outro dela conhecedor fazendo a sua defesa e procurando desfazer o preconceito do outro (e do leitor): «este idioma, que vos parece bárbaro, é tão rico e perfeito como qualquer europeu». Esta nomeação de elementos isolados em língua tupi e esclarecimento do seu significado ocorre, metalinguisticamente, ao longo de todo o romance, recorrendo o Autor a fontes brasileiras, nomeadamente Varnhagen, Alencar, citado a propósito quatro vezes nas “Notas” finais, e a fontes europeias, F. Denis ou Léry, também citados. Vários diálogos são aproveitados para sublinhar o “estilo fantástico”, “o tom imaginoso” e o carácter poético da sua linguagem, bem como a sua cortesia ou a sua impassibilidade, além de uma especial acuidade na perscrutação da natureza, uma “vista perspicaz”, um “ouvido finíssimo”, e uma “imensa fascinação pela música”.

Quanto aos costumes, a “bárbara cerimónia” da morte do prisioneiro potiguar, representando os ódios intertribais, surge emoldurada pela descrição, feita pelo jesuíta ao seu companheiro, dos trajos, das pinturas, dos mitos, das formas de hospitalidade. Numa outra sequência, na segunda parte do romance, é a sua ferocidade guerreira e o seu desejo de vingança sobre os que invadiam a sua terra que é narrada por Beatriz, refém da tribo dos Caetés durante seis anos.

A par desta visão do estado selvagem, e das lutas contra o colonizador, o texto faz uma particular incidência no “processo de aculturação”, sob vários ângulos: é o treino nos modos de combate europeu, destacando os chefes índios que se aliam aos militares portugueses ou franceses, ganhando particular relevo, pela fidelidade e pela astúcia, o índio goyanaz Martim Afonso Tibiriçá, responsável pela protecção de Beatriz na perigosa viagem desde a Baía de Niterói até S. Paulo; é a conversão

ao cristianismo e a poderosa influência dos padres jesuítas sobre os índios convertidos, “incultos mas poéticos”, que se deixavam fascinar pela música e pelo canto nas igrejas e pelo “tom grandiloquo dos profetas, que deslumbrava os índios pela magnitude e pela estranheza” (p. 36); é a absorção da cultura europeia, pela admiração que aos Caetés suscitava a beleza europeia de Beatriz que lhes parecia divina e o enlevo que neles provocava o ensino das artes europeias por Pero Cristóvão, seu pai, a par do encanto e “respeito inexecdível” pelos cânticos religiosos na voz de Beatriz¹³; é, em alto relevo no entrecho romanesco, o processo de conversão religiosa e civilizacional do chefe índio Caetéguara, por amor, traçando-lhe o romance um perfil de protagonista romântico de um drama romântico.

De facto, a história de Caetéguara é paradigmática dessa aculturação e, de certo modo, anunciadora de uma futura miscigenação, apenas abordada através de um episódio em que o autor faz entrar o truculento João Ramalho, “feroz Caramuru do sul” (p. 262), casado com uma índia e com cinco filhos “mamelucos”.

Caetéguara é o digno representante dos índios tupinambás que domina a 1ª parte do romance. A sua excepcionalidade, que o romance constrói segundo o processo da estatuária, vem acentuar e marcar positivamente o processo da aculturação, mesmo se nessa fase inicial o êxito se torna impossível pelo fim trágico do índio. O chefe tupinambá (que merece destaque na nomeação titular de um capítulo (cap. IV, 1ª parte) é desde a sua aparição, a proteger os dois jesuítas da fúria da sua tribo, apresentado como excepcional: “um índio de graciosa e levemente melancólica fisionomia, e de estatura elevada e elegante” (p. 47), “com

um gesto cheio de deferência”, “de melancólico e inteligente semblante”, que os seus respeitam sem reservas e que, perante os dois europeus revela os códigos da hospitalidade indígena. O que não lhe ofusca a lucidez e a frontalidade (mas também uma espécie de premonição) perante a ocupação e a colonização. À pergunta de Aspilcueta Navarro «- Porque se entristece a alma do meu irmão? /.../ se as palavras do pajé branco lhe mostram a aurora da verdade?», Caetéguara responde:

– Porque o meu irmão quer que os olhos de Caetéguara se cravam ofuscados no sol, que se levanta, coroado de penas de fogo, da rede espumosa das vagas, para que não vejam os guerreiros brancos a deceparem as árvores, a arrojarem as setas inflamadas às tabas dos guerreiros da floresta, a construírem o seu mair nas alvas praias, donde expulsaram a nação tupinamba, e a arrastarem a cativo os irmãos de Caetéguara. (p. 51)

“Vigor de raciocínio”, “olhos inteligentes”, “suave melancolia na voz”, “um tom de energia pouco vulgar nos Índios”, reconhecia o jesuíta e interrogava-se se «esse índio extraordinário a que a voz da solidão ensinara as sãs ideias da justiça e da verdade, [...] possuía uma destas inteligências incultas mas vigorosas, que se elevam acima dos preconceitos da sua raça e do seu tempo, que por misteriosa intuição adivinham o que não podem aprender, e que pertencem aos legisladores dos povos primitivos, aos Solons e aos Moisés?»

“Senhor do mato”, que na sombra das florestas “abre a sua alma à voz do espírito misterioso” e assim acede a uma espécie de universalismo cósmico, Caetéguara, tão lúcido em relação à devastação dos seus e da sua terra, é também sensível à beleza física e espiritual de Beatriz, que encontra a expressão máxima no seu canto. A sensibilidade poética dos índios, e sobretudo a “imensa fascinação que a música produzia” sobre eles, surge no romance como factor decisivo no processo de aculturação; o narrador afirma que «um órgão, que Nóbrega trouxera de Portugal fora o mais poderoso meio de

13 Porque eram «mais acessíveis ainda do que os outros selvagens aos encantos da música, porque são cantores afamados os Caetés, a cujas aldeias vão as outras tribos buscar os seus Tyrteus, como os Gregos a Atenas» (p.198).

conversação que empregara com os selvagens» e que «Hábil, como sempre em se servir de todas as tendências do espírito humano, o padre Nóbrega mandara pôr em música não só as orações mas também a doutrina cristã, e era cantando que os padres diziam aos Índios os mistérios da nossa religião» (p. 102). É neste quadro que o canto de Beatriz, a sua “voz pura e flexível”, vibrante, tem um poder mágico sobre os índios, que do “júbilo indizível” que a voz majestosa do órgão provocava acediam a um “prazer delirante”. O discurso ficcional privilegia, com efeito, a música como sistema artístico e comunicacional na aproximação de culturas diferentes, decisiva no entretecer de relações entre os indígenas e os europeus. Em várias sequências narrativas a música e o canto têm uma interferência diegética, quer no desenvolvimento da paixão de Caetéguara por Beatriz, quer na salvação de Beatriz e seu pai da morte pelos Caetés, que se renderam à sua voz.¹⁴

No primeiro encontro entre Beatriz e Caetéguara assiste-se a uma espécie de descoberta mútua: espanta-se Beatriz de encontrar «um dos mais belos espécimes desses selvagens, a respeito dos quais se faziam tão estranhos contos em Portugal [que] desmentia os que apresentavam os Índios do Brasil como animais ferozes [...] alto, bem feito, pouco mais moreno do que um Andaluz [...] com um corpo que podia servir de modelo a um estatuírio, [...] singular mas não desagradável na sua “majestade selvagem”»; Caetéguara queda-se «com os olhos cravados

naquela deslumbrante formosura, que ele nunca pudera devanear», segue-a «como se uma atracção invisível o arrastasse» e fala poeticamente da beleza da “virgem dos cabelos de sol”. Beatriz surpreende-se com a poeticidade da sua linguagem, traduzida pelo jesuíta que a acompanhava, comparando-a aos modelos europeus seus conhecidos: «Mas são poetas como Ariosto estes selvagens» (p. 80). Retira-se, porém, para a sua floresta. É o sublime canto de Beatriz que o traz à igreja e sobre ele e o fascínio que nele provoca, diz o guerreiro tupinambá:

- O espírito desconhecido murmura na voz da virgem guaraciaba; Caetéguara ouviu o seu canto, mais triste do que a voz das grandes águas, mais doce do que o gorgueio do colibri, e esse canto amoleceu o coração do guerreiro, como o orvalho matinal amolece a terra. Mas o guerreiro antes quer não ouvir mais a voz do colibri das longes praias, nem ver mais a luz que cintila, como as estrelas, no céu azul que se reflecte nos olhos da virgem guaraciaba, do que trair e abandonar seus irmãos.

Este conflito interior será vencido com o enganoso sinal de Beatriz que, a mando do padre Aspilcueta Navarro, dá um sinal de correspondência, através da flor de maracujá, que o índio interpretou na sua simbólica linguagem. Beatriz continuou a «representar constrangidamente o papel que os jesuítas lhe haviam distribuído na dolorosa comédia da conversão do Índio. Este cedera pouco a pouco à fascinação irresistível; primeiro viera todas as tardes ouvir o canto suave de Beatriz; aprendera depois rapidamente o português para conversar com ela sem intermediário, a final, movido pelas instâncias da gentil menina, consentira que esta lhe ensinasse a doutrina cristã». Mas também a europeia se vai “convertendo” ao indígena. De “afrita e desesperada” no início, Beatriz passa a um deleite com a sua obra: «a sua imaginação fora vivamente impressionada pela natureza vigorosa do Índio, e as suas ideias ingénuas mas nobres excitavam nela uma simpatia pronunciada». Esperava fazer-

¹⁴ O A. põe em prática uma concepção hegeliana da música: «é a arte de que a alma se serve para agir sobre as outras almas»; o seu modo de acção reside no «poder de agir principalmente sobre a alma, que em vez de se empenhar em considerações racionais ou de se dispersar em intuições isoladas, está habituada a viver na interioridade e na profundidade insondável dos sentimentos. O que a música apreende é justamente esta esfera, o sentido íntimo, a abstracta percepção de si mesma e, ao fazer isto, põe em movimento a sede das variações internas, o coração e a alma, esse centro simples, esse ponto de concentração total do homem», Hegel, *Estética*, 2ª ed., vol. VI, Lisboa, Guimarães Editores, 1974, p. 182 e p. 205.

lhe esquecer os remorsos pela “traição de que ele de vez em quando amargamente se acusava” e “jubilosa e risonha” contemplava-o “com um sorriso dulcíssimo”. Se a personagem do índio é uma personagem dividida, romanticamente, pelo conflito interior, o certo é que na última cena antes do assassinio por Jaime, encontramos um índio completamente convertido ao modelo europeu, conversão visível no seu aspecto físico: traje europeu, «o seu rosto, livre das pinturas e dos ornatos selvagens emoldurado pelos cabelos negros e corredios, podia julgar-se o rosto moreno de um espanhol, [...] podia um branco invejar-lhe a elegância do talho». É o próprio que assim formula o seu processo de aculturação:

Sacrifiquei à virgem dos cabelos do sol, as minhas crenças, a minha honra, e os meus irmãos. Tupã abandonou o seu guerreiro, e agora o seu Deus é o Deus da virgem de olhos da cor do lago quando reflecte a luz do céu entre a espessura das folhas. A mão do guerreiro tocou já nas armas tintas do sangue dos filhos das florestas, mas o seu coração está alegre, porque tem junto de si a sua esposa. (p. 119)

Tratando do encontro inicial entre a Europa e o Brasil, o autor, ao mesmo tempo que procura representar a originalidade e o pitoresco da terra americana, procura também reconstituir verbalmente o contexto europeu da época, o que largamente faz através da citação intertextual. Se a Europa descobre e se deixa fascinar pelas terras majestosas do Brasil, também os autóctones se deixam fascinar pela cultura europeia. É sobre este duplo olhar de identidade/alteridade que o romance de Pinheiro Chagas procura incidir. O título *A Virgem Guaraciaba*, ao integrar o termo tupi para designar a heroína europeia, pretende ostentar a marca de um indianismo, ao mesmo tempo que, na miscigenada nomeação, designa um procurado entrosamento de culturas.

Os Homens dos Pés Redondos: uma alegoria do Portugal salazarista

Vania Pinheiro Chaves

Universidade de Lisboa

O escritor brasileiro Antônio Torres não carece de apresentação nesse Colóquio, pois, além de ter sido agraciado pelo governo francês, em 2000, com a comenda de *Chevalier des Arts et des Lettres*, comparece com frequência em eventos que inúmeras instituições francesas dedicam ao Brasil e — o que é, sem dúvida, mais relevante para nós — tem três livros editados na França: *Cette Terre*, *Un Taxi pour Vienne d’Autriche*, *Chien et Loup*. No entanto, ainda não foram traduzidos dois de seus livros que têm, certamente, um particular interesse para o público francês, pois trabalham com episódios da História do Brasil que o são também da História da França: *Meu Querido Canibal* tem como pano de fundo a tentativa de construção de uma França Antártica por Nicolas Durand de Villegagnon, que se instalou na Baía de Guanabara, em 1555; *O Nobre Sequestrador* retoma a breve ocupação do Rio de Janeiro, em 1711, pelo corsário francês René Dugay-Trouin.

Não me debruçarei, contudo, sobre tais obras, mas sobre *Os Homens dos Pés Redondos*¹, cuja primeira edição é de 1973 e cuja matéria se prende, segundo o próprio autor, com as suas vivências em Portugal². Sabendo-se que Antônio Torres residiu, em Lisboa e no Porto,

¹ Antônio Torres, *Os Homens dos Pés Redondos*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1973; citado neste trabalho através da terceira edição: Rio de Janeiro, Record, 1999.

de 1965 a 1968, e que trabalhou como redator de publicidade para diversas empresas, é de relacionar com esse período os acontecimentos narrados no romance, embora eles não se apresentem no texto situados num tempo histórico explicitamente datado.

A idéia de que *Os Homens dos Pés Redondos* retoma múltiplos aspectos da realidade portuguesa da década de 60 — os últimos anos do governo de Antônio de Oliveira Salazar — encontra apoio também noutras declarações do escritor, tais como:

Tiro meus livros de personagens que conheci na vida real, não planejo nada.

[*República* nº 40, Fevereiro de 2000]

O que eu busco é isso: fazer um texto que seja o mais contemporâneo possível, inserido numa realidade política, social, física e humana e também nas geografias física e humana.

[*O Popular*, Goiânia, 3 de Julho de 2001]

O título do romance — espécie de cartão de visita metafórico da humanidade cuja história está nele contada — mereceu do autor uma explicação que, mais uma vez, vincula a obra ao universo do Portugal salazarista:

No meu primeiro dia lá [Lisboa, 25 de junho de 1965], sentado à mesa de um café, passei a observar os homens que iam e vinham pela calçada, dando voltas no quarteirão. Achei que eles tinham os pés redondos de tanto andar em torno de si mesmos. Eureka! “Os homens dos pés redondos”. O título estava achado.

[Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda, 16 de Janeiro de 2003]

2 Na entrevista que deu a Giovanni Ricciardi (*in Escrever. Origem, manutenção, ideologia*, Bari, Libreria Universitaria, 1988), Antônio Torres afirmou: “*Os Homens dos Pés Redondos*, basicamente, reflete a minha experiência portuguesa” (p. 290).

Homens e mulheres de pés redondos, as criaturas de Antônio Torres adquirem, com tal qualificação, marcas simbólicas do « círculo ». Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant³, este símbolo fundamental consubstancia, entre outras, noções de « totalidade indivisa », « ausência de distinção », « movimento imutável, sem começo ou fim e sem variações ». Tais significações ganham concretude no romance, na medida em que as suas personagens — que, por metonímia, formam um painel da sociedade portuguesa ficcionalizada pelo escritor baiano — vivem num mundo fechado, sem escapatória, girando sem parar em torno das suas frustrações, dos seus medos e da sua solidão, como adiante será demonstrado.

A idéia da construção, em *Os Homens dos Pés Redondos*, de uma imagem negativa, depreciativa da sociedade portuguesa do período salazarista é ainda reforçada pela presença na sua abertura de duas epígrafes extraídas de poemas de dois renomados escritores portugueses do século XX:

Fernando Pessoa

**Seus três anéis irreversíveis são
a tristeza, a desgraça, a solidão**

e Alexandre O’Neill

**E cada um por seu caminho
havemos todos de chegar
quase todos
a ratos
Sim,
a ratos**

3 *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1973, pp. 302-309.

Manifestações líricas do sujeito poético, tais textos expressam a visão de mundo de seus criadores e se reportam, certamente, ao espaço real das suas vivências. Postos em relação com o romance de Antônio Torres, os versos de Fernando Pessoa parecem apontar seja para a infelicidade dos seres que habitam o universo construído na narrativa, seja para a imutabilidade do seu destino, ao passo que os de Alexandre O' Neill podem sugerir a degradação a que eles são conduzidos.

Dentre as inúmeras concretizações das idéias formuladas nas epígrafes que é possível encontrar em *Os Homens dos Pés Redondos*, vejamos se quer a história de Jorge Tunhas, um jovem médico que, mandado, na saída da Faculdade, para a luta nas colônias do Ultramar, recebe, no regresso, a oferta do comando dum destacamento na mesma região e se desespera, porque sabe não poder recusar, já que o vão “arrastar na marra” (p. 98), quer o episódio do « sapo » que atormenta Manuel Soares de Jesus, interrogando-o acerca das suas opiniões sobre a guerra na Terra Negra (p. 51 e seguintes), quer ainda o do sonho dessa personagem com uma prostituta que, transformada em vaca, lhe dá um coice no exato momento em que deveria atingir o orgasmo (p. 49-51).

Em *Os Homens dos Pés Redondos*, a história se passa num território chamado Ibéria — disfarce que mais revela do que oculta a sua verdadeira identidade, pois tudo na narrativa aponta para o país real: a pequena extensão territorial, o regime ditatorial, a censura, a tortura, o medo, o cerceamento da intelectualidade, a guerra para guardar a posse das colônias africanas, a economia rural quase escravocrata, o desenvolvimento do capitalismo urbano, a exploração e a miséria do povo, a massificação produzida pela publicidade, o grande empenho na atividade turística, a presença muito forte do catolicismo e do clero, a mentalidade provinciana e preconceituosa, os modernos costumes citadinos.

Sem perspectivas de futuro, os habitantes desse mundo fictício estão voltados para os tempos remotos em que a:

Ibéria produziu um homem chamado Dom Afonso, o pai da pátria [...] que com uma única mão sustentava uma espada de 80 quilos [e] esculhambou os mouros a pedradas e azeite quente (p. 11).

Esse mítico passado nacional não esconde minimamente figura e episódio famosos das origens de Portugal, assim como ocultam pouco a real ditadura de Salazar, a caricatura bem mais grotesca de El-Rey e a cena em que ele aparece,

— embora só da cintura para cima —, não apenas para mostrar o timbre exato da sua voz, ou a cor esmaecida de seu rosto comprido e magro, um rosto de quem passou 84 anos enclausurado num mosteiro, sem nunca ter visto a luz do sol (p. 171),

mas sobretudo para provar que estava vivo e que “era ainda e sempre o rei de todos, e não um simples presidente, como estava escrito na Constituição do Estado Novo, que ele próprio fundara havia quarenta anos (*id. ib.*).

Toda a caracterização de El-Rey e os acontecimentos em que ele está envolvido são, sem sombra de dúvida, recriações inspiradas em dados e fatos da realidade portuguesa daquela época, como bem o comprova a seguinte passagem:

Tratava-se de um imperador antigo e antiquado, que não dava entrevistas nem festas, não tinha mulher nem filhos e nem amigos, e também não comparecia à inauguração de nenhuma obra pública. Para isso, contava com seus ministros e seus deputados, todos filiados a um único partido, o partido do rei. Eram eles quem se incumbiam de enviar uma frota de ônibus às cidades do interior, para angariar a platéia necessária para cada manifestação pública. Iam de cidade em cidade oferecendo transporte e comida de graça para quem quisesse fazer um passeio até a capital, a convite de El-Rey. (p. 171-2)

Se bem que a Ibéria ganhe, com mais frequência, formas concretas em espaços não localizados numa geografia precisa, algumas cenas do

romance se passam em locais cujas designações apontam inequivocamente para o território português e, em particular, para o portuense. Reportam-se, por exemplo, à cidade do Porto, os nomes do bairro de Miragaia, das ruas Bonjardim e Santa Catarina, do Teatro Sá da Bandeira, do café Belas-Artes e se prendem ao universo mais amplo de Portugal os de Rio D' Onor, Cova Piedade [sic], Xira. Por sua vez, designações e referentes, tais como "Terra Crioula", "Terra Negra", "região de Napala", "ilhota [...] no calcanhar de Mao Tsé-tung", "boca de entrada da China", mal disfarçam os nomes de espaços que estavam ou estiveram na dependência de Portugal.

Por outro lado, Ibéria é também o nome dado a uma personagem feminina de *Os Homens dos Pés Redondos*, que surge em configurações diversas, mas sempre com conotações mais ou menos aviltantes. Ela se apresenta ora como uma prostituta gorda, velha e doente, ora como uma grande dama, cujos salões se abrem para receber o Imperador da Terra Crioula, que se pretende venha a entrar na luta contra a Terra Negra, ora como uma guia de turismo, radiante por ter tido a oportunidade de oferecer ao seu grupo o espetáculo, que esses turistas muito apreciam, da repressão e da miséria nacionais. Em qualquer dos casos, essa mulher deve ser vista como uma alegoria de Portugal, uma mátria conservadora e degenerada, tal qual revelam os fragmentos abaixo-transcritos:

Nos braços da Ibéria eu sou mais homem. Um prato de sopa, um prato de peixe e outro de carne, que vem logo a seguir. Durante a sopa, beba vinho tinto. (Ah, é maravilhoso.) Peixe só combina com vinho branco. Volte ao vinho tinto no prato de carne. Depois, vamos às frutas, de toda espécie e qualidade (Já viu ameixas mais bonitas? E cerejas melhores do que as nossas? Gosta do melão? Ah, não. Não e não. Experimente estas uvas. São deliciosas. Ou prefere uma maçã. Como queira. Sirva-se a seu gosto). Chegou a hora do cafezinho. Aceita um brandy? Uma aguardente velha. Safra de 1952. Estupenda. (p. 126)

Ibéria: eu vim seguindo as cores dos teus cartões-postais. "Venha tomar um banho de cultura, querido, venha" — foi o que ela me disse abrindo as pernas. Quando dei por mim, estava crivado com uma gonorréia. "Eu sou a beleza, menino, eu sou uma flor" — agora ela me olha como se eu fosse uma criança. "Teus tataravós e os tataravós dos teus tataravós me amaram muito.

[...] Essa guerra está me levando os últimos fios de cabelo. [...] Não vê que aquela negrada ignorante não tem a menor condição de tomar conta de um continente? Aquilo ali é um continente. Que nós temos que civilizar. (pp. 124-125)

Em conformidade com a real sociedade portuguesa da época, os três pilares corroídos da Ibéria são Deus, Pátria e Família, que se consubstanciam de forma variada na matéria narrativa dos diversos episódios do romance. Neles se encontram situações que mostram quer uma Igreja hipócrita, corrupta e alienada dos problemas do seu rebanho, quer um Estado autoritário e vigilante, que explora, tortura, mata os seus cidadãos ou os manda para a morte na África, onde a sua missão civilizadora apenas mascara a defesa dos interesses da classe dominante, quer ainda a desagregação familiar, manifesta num mundo de homens e mulheres angustiados, que sofrem devido ao desamor, à solidão, ao medo, aos maus-tratos, à miséria, e que buscam consolo no álcool, nas prostitutas ou em amantes.

Por conseguinte, o universo descrito no romance é povoado por criaturas tristes, como os homens que se concentram no *Old King* — café que pode ser visto também como figuração metonímica de Portugal, pois a rígida separação de classes nos seus dois salões, não anula a identidade substancial e a infelicidade mais profunda de seus frequentadores, "todos [...] homens sem mulheres, porque as mães de seus filhos não contam" (p. 1). No entanto, as mulheres parecem ser os únicos seres capazes de achar saídas, ainda que precárias para o círculo infernal em que todos

estão presos. Veja-se como o fazem Lícia Abramo, a atriz que afronta abertamente a preconceituosa sociedade a que pertence, ou Maria Manuela, cuja liberdade (ou libertinagem) se protege com uma máscara de bom comportamento, de “moça de família”. Predominam, porém, figuras femininas resignadas e exploradas, tal qual as:

mulheres de preto[que], com enormes cestos sobre as cabeças, a caminho do mercado, cruzam com outras mulheres de preto (pernas cabeludas pudicamente resguardadas dentro de meias pretas), a caminho das igrejas, que cruzam com outras, ajoelhadas rente ao meio-fio da calçada, d[ando] brilho nas rodas importadas de seus patrões, enquanto muitas outras mulheres começam a dobrar a espinha para esfregar as entradas dos edifícios. (p. 37)

Rebeldes ou conformadas, as personagens femininas não ocupam, contudo, o primeiro plano da história contada em *Os Homens dos Pés Redondos*.

Fugindo da estruturação linear, das situações bem delineadas, da visão narrativa unívoca, e misturando numa dinâmica atordoante realismo e manifestações oníricas, o romance de Antônio Torres não constrói um drama centralizado numa personagem principal. Ao contrário, oferece ao leitor uma série de episódios mais ou menos autônomos que, no seu conjunto, formam um abrangente painel de uma coletividade cuja homologia com a sociedade portuguesa do período salazarista vem sendo demonstrada. É, todavia, possível encontrar um pequeno número de protagonistas, ou melhor, de figuras que se destacam pela sua maior presença na narrativa, pela importância fundamental das suas ações e pela sua significação enquanto representantes de cada uma das classes que formam o espectro da sociedade hierarquicamente organizada que o romance descreve. Assim sendo, três personagens masculinas se sobrepõem em *Os*

Homens dos Pés Redondos: Manuel Soares de Jesus, Adelino Alves e o banqueiro Fernandes.

Personagem nuclear do Livro I (o maior dos três em que a obra está dividida) e figura destacada do Livro III (que é o mais breve), Manuel Soares de Jesus pertence à classe média baixa. Filho de uma beata com o padre da sua paróquia, ele ganha a vida como desenhador “de cartazes e bandeiras para a freguesia dos comes e bebes” (p. 19) do banqueiro Fernandes. Mas seu salário é insuficiente para manter dignamente a mulher e os cinco filhos. A notícia de que passará a ser chefiado por Adelino Alves o conduz à idéia fixa de matá-lo, sem que lhe passe pela consciência que o seu crime é uma tentativa inútil de acabar com as frustrações de uma vida inteira:

amanhã ia ser o seu dia de glória, porque ia matar um homem.

[...]

Voltou a meter a mão no bolso, para sentir a tesoura ainda uma vez mais. Ao acariciá-la teve a sensação de estar deslizando os dedos entre as tripas do velho Alves.

[...]

Nove anos de casa, para isso. Um velho caindo aos pedaços ia dizer se o que ele fazia prestava ou não. [...] Não, não iria submeter o seu trabalho à opinião daquele homem que nunca vira antes. (pp. 12, 16, 18-19)

Um revoltado que não soube direcionar o seu ódio, a sua rebeldia, De Jesus não chega a ultrapassar a sua condição de miserável, nem a vencer a alienação, dado que anda a maior parte do tempo bêbado e em delírios. Estes o atiram para o passado ou para a degradação do mundo animal, numa luta inglória com sapos, galos, porcos, vacas, cobras e ratos. É, no entanto, capaz de escrever uma carta ao Papa, com a finalidade de fazê-lo desistir de visitar o país, cuja imagem pinta com cores negras:

Falou nas perseguições que alguns membros da Igreja vinham sofrendo, falou da guerra na Terra Negra, dos salários e da carestia, acrescentando: “Neste país, metade do povo pede esmola. A outra metade joga no toto-bola.” (p. 42)

Fracassados os seus dois planos, De Jesus rouba um bispo em cuja casa consegue ser recebido e tenta fazer o mesmo a Lena, esposa de Adelino Alves, mas no fim da história nada muda na sua vida. Anti-herói de pés redondos, ele se mantém no sofrimento e no delírio:

Eu ia de casa para o trabalho e já estava no ponto do ônibus. Vi um sujeito atrás de mim, mas pensei tratar-se de um passageiro qualquer, também à espera do mesmo ônibus. Assim que o ônibus chegou e eu pus o pé na porta, senti uma mão me agarrando. Tentei me livrar da mão que me puxava, sem êxito. Acabei caindo, o ônibus arrancou, e o curioso é que não vi quem foi que me puxou. Todos os dias, a todo instante, me acontece uma coisa mais ou menos parecida e que me deixa intranquilo e pouco seguro nas pernas. Como a história daquele sapo.
[...]

O sapo já tinha tirado o gravador do bolso e se preparava para me mostrar a fita na qual havia registrado todas as minhas palavras pronunciadas durante o dia. Desta vez fui mais longe, meu velho. Registrei também os seus pensamentos. Quanto aos seus gestos e movimentos, estão muito bem guardados, numa outra fita. “Tire esse sapo daí, gritei de novo, e minha mulher, finalmente, rolou para o outro lado da cama, me deixando dormir mais um pouco, sem aquele peso todo sobre o meu corpo. (pp. 285-286)

Igualmente consciente das mazelas do país, o escritor Adelino Alves, cujas obras estão traduzidas em muitos países, é também personagem de primeira linha nos mesmos Livros em que sobressai a figura de Manuel Soares de Jesus, que, no entanto, o toma como seu antagonista, por pen-

sar que ele “era a voz do patrão, que, por sua vez, era a voz do Governo” (p. 17). Mas o velho Alves é, na realidade, um intelectual cerceado, que já sofreu oito anos de prisão e tortura por fazer parte da diretoria da Sociedade Ibérica de Escritores. A isto seguiu-se uma fase de miséria da qual saiu, quando aceitou a degradação de servir aos poderosos e corruptos. Era, no momento, chefe do departamento de produção da firma Fernandes & Fernandes, Negócios Bancários e remoía seus fantasmas solitariamente bebendo, fumando e ouvindo música. Outras vezes tomava um remédio para o fígado preparado por Maria Helena, sua mulher, que sabia que ele ia “arrastando a sua cruz, carregando-a até o fim, se arrastando, se arrastando, mas resistindo. Como se fosse de ferro” (p. 72).

Embora Adelino Alves contasse entre os seus trabalhos para o governo um utilíssimo cartaz — que dizia: *Quem bebe vinho dá o pão a um milhão de ibéricos* (p. 105) — continuava vigente a recusa da reedição de seus escritos. Considerado, sem dúvida, ameaçador para o regime, ele acaba por ser de novo preso e torturado:

É possível que desta vez eu morra na prisão. O que tanto pode levar anos e anos, como pode acontecer no próximo minuto. Aqui dentro, no fundo de um furgão escuro e trancado, antevejo o momento em que eles parem o carro e me mandem descer para a execução. Alguma coisa me diz que daqui a pouco poderei estar morto.
[...]

Não há heróis nem covardes. Estamos é sendo arrastados para uma irremediável loucura. Penso isso ao me lembrar, com gratidão, de um antigo companheiro de cela, muitos anos atrás. Ele possuía uma quase divina força moral, e acho que foi graças a essa estranha força que eu também não sucumbi, não me enterrei de vez. (p. 109-110)

Nessa nova prisão, a inexistência de um companheiro semelhante ao que tivera no passado, os anos a mais ou as torturas levam finalmente o

escritor à loucura e a sua história termina numa casa de saúde, ou melhor, na « nave dos loucos »:

Os internos abrem a passagem.

Pi, pi, pi, pi. Vru, vru, vruuuuu.

Alves passa entre eles, como se tivesse um volante nas mãos.

Passa correndo e fazendo curvas. Vez por outra anda de ré. (pp. 277-278)

Destino em todos os aspectos diferente tem o banqueiro Fernandes — personagem a volta da qual está construído o Livro II, mas presente também nos outros dois. Para ele “este velho mundo burguês tem os seus encantos” (p. 113) e “o mal d[o] país é que o povo é preguiçoso” (p. 155). Consta, todavia, que chegou rapidamente ao topo da pirâmide social graças a um enriquecimento obtido em negócios escusos (contrabando de ouro e de moedas estrangeiras) e aos produtos africanos, pois como Ibéria explica ao Estrangeiro: “O algodão de lá é todo dele, e alguns poços de petróleo e...” (p. 125). Daí resulta ser ele um dos maiores sustentáculos da guerra no Ultramar, se bem que (ou talvez por isso mesmo) dela consiga livrar o seu filho.

Além de impedir a mobilização de Júnior para as Colônias, Fernandes tem força suficiente abafar, dentro da Ibéria, o escândalo da sua participação em orgias de velhos ricos com mocinhas em flor — divulgado contudo no *Times*, de Londres — mas parece não ter meios para localizar o paradeiro de Adelino Alves e de evitar o seu trágico destino. Em conversa com este seu funcionário, o banqueiro não deixa, contudo, de se vangloriar pelo fato de já ter tido os seus dias de revolta e de a sua “Companhia est[ar] cheia de gente da canhota” (p. 111). Mas, se acolhe “jovens idealistas, jovens esquerdistas [...] rapazes que saíram da Universidade e foram para a guerra e voltaram e estão por aí meio sonâmbulos” (p. 112), é porque sabe que eles “têm uma garra terrível” e que a pode aproveitar em termos de produtividade. Para isto é necessário apenas que os responsáveis pelos diversos setores,

entre os quais o próprio Alves, procurem “instigar-lhes o talento, dar-lhes a sensação de utilidade e de que têm um caminho pela frente” (*id. ib.*).

Omnipotente e omnipresente, o banqueiro Fernandes deseja, em dado momento, criar ele mesmo o slogan publicitário de um dos seus produtos. Seus empregados nas fábricas se perfilam como se ele fosse um general quando por lá aparece e só falta lhe beijarem os pés. Para Dona Santa, que trabalha na sua fazenda, Fernandes “era o seu chefe ou talvez até seu pai, muito possivelmente o seu homem — e com toda certeza o seu senhor” (p. 189), enquanto, para sua secretária no Banco, talvez não passe dum amante não-escolhido, mas a quem tem de servir todos os dias por volta das cinco da tarde.

O poderoso banqueiro não consegue, porém, despertar o interesse dos filhos pela fazenda que possui na terra onde nasceu pobre e que, além de ser uma boa fonte de lucro, é o seu maior orgulho e o lugar que lhe dá mais prazer na vida:

O homem descalçou as botas e pisou na bosta quente da vaca [...] Parecia experimentar um delicioso e estranho prazer e era até possível adivinhar um sorriso em seu rosto duro. [...] Mexia com os pés como quem marca o ritmo de uma música. (p. 179)

E talvez não seja verdadeiramente feliz. Não parece ser muito estimado pela família e pelos amigos que recebe na sua fazenda. A mulher lhe recusa o carinho e prefere passar horas e horas numa mesa de jogo com os hóspedes do momento. Perdeu a amizade do irmão, ficando com um sócio a menos nas empresas e um rombo no cofre. Não consegue orientar os caminhos pelos quais a filha envereda. Mas o mais doloroso é a sua péssima relação com o filho que rejeita ser como ele, que faz tudo para chateá-lo e, como não descobre outro caminho para se libertar, busca na morte uma saída.

Outra personagem da maior importância no romance é o Estrangeiro, cujo nome sugere a partida tratar-se de um ser estranho, diferente,

fora do sistema, consequentemente alguém que não tem os pés redondos e, por isto, é capaz de analisar e criticar com maior distanciamento e rigor o universo de que os demais não conseguem escapar por causa dos seus pés redondos. Entretanto, ele “queria mesmo era [se] dar bem com todo mundo, dizer boas palavras a quem as merecesse” (p. 211), mas só é bem acolhido pelos mais humildes e pelos menos ajustados: Emilio, De Jesus (que considera seus melhores amigos), seu Rodriguez, o vendedor do jornal *A República*, Lena, Manuela, Júnior.

Prostituída, a velha Ibéria parece aceitá-lo apenas porque ele lhe paga em dólares e ela precisa muito de dinheiro. Ibéria não hesita, contudo, em confessar que não “sente prazer em levar uns bêbados bem vagabundos, fedorentos e demorados que nem [ele] para um sórdido quarto de hotel, às quatro da manhã” (p. 125). Explica, outrossim, que seus maiores inimigos não são os negros que lutam pela independência na África e sim “os estrangeiros [...] que espalham pelo mundo um monte de mentiras sobre [ela]” (*id. ib.*).

Por sua vez, o banqueiro Fernandes, ainda que tenha passado a chefia da sua agência de publicidade ao Estrangeiro, quando o Alves foi preso e o tenha recebido com cordialidade na sua fazenda, nos feriados da Semana Santa, não confia inteiramente nele e deduz que é um aventureiro, depois de ter mandado fazer uma sindicância para saber se ele havia saído de seu país por motivos que o impediriam de contratá-lo. No fecho da narrativa, Fernandes presta um depoimento em que demonstra não o apreciar verdadeiramente, pois afirma que se interessou apenas pela sua capacidade de trabalho e que pode substituí-lo com facilidade na sua folha de pagamentos. Declara, outrossim, que o jovem publicitário é um ressentido, que veio de baixo e não pode compreender os ricos. Acusa-o, por fim, de ter corrompido os seus filhos com “suas idéias malsãs”, acreditando inclusive “que foi ele quem levou o Júnior ao suicídio” (p. 284).

Quanto ao próprio Estrangeiro, autodefine-se como incongruente (p. 124), barroco e extravagante (p. 278). Com efeito, ele ora parece satisfeito com a vida que leva, ora se mostra melancólico e saudoso de outros tempos e lugares (p. 204-5). Sexualmente insaciável, revela-se, porém, instável nas suas ligações amorosas, pois troca constantemente de companhia e jamais se mostra inteiramente feliz. Três das suas parceiras temporárias engravidaram e abortaram, por não se sentirem seguras na relação que mantinham com ele. A quarta — Maria Helena, esposa de Adelino Alves — conta-lhe que está grávida, mas vai fazer um aborto, porque ele não lhe dá um mínimo de assistência. Tendo-o como um “cara desleal” que só a procura quando está bêbado e que não telefona antes por pensar que ela estará sempre pronta para o acolher, Lena afirma ainda saber que ele anda ao mesmo tempo com amigas suas. E, de fato — apesar de não se poder datar com precisão os acontecimentos narrados — o Estrangeiro, por esta altura, estava simultaneamente envolvido com Maria Manuela, filha do seu patrão, o banqueiro Fernandes. No entanto esta ligação não é levada a sério por Júnior, irmão de Manuela, que sabe que também ela “vive trocando de homem” (p. 207).

Outra relação afetiva mal resolvida pelo Estrangeiro é a que o liga ao pai, cuja lembrança não pára de atormentá-lo. Numa noite em que a febre o leva ao delírio, avista-o numa quitanda miserável, onde não ganharia o suficiente para sobreviver. Tenta fugir-lhe, mas o pai o reconhece e acusa de se envergonhar com a sua pobreza. Cheio de culpas que não quer, contudo, assumir, ele pensa unicamente em entrar no primeiro botequim que lhe apareça pela frente, para beber até estourar o fígado (p. 146-8).

Em certos aspectos, as vivências do Estrangeiro se confundem com as do próprio autor. Nesse caso, ressaltam o trabalho temporário em Portugal como redator de publicidade e o nascimento no Junco, povoado no interior do Estado da Bahia, hoje transformado na cidade de Sátiro Dias. Por outro lado, o escritor se revela, em dado momento, hóspede da

fazenda do banqueiro Fernandes e se apresenta a meditar, durante o café da manhã, sobre a escrita do romance, o desenho das personagens e o seguimento a dar à história:

O romancista, diante do papel e com muito espaço ainda por preencher, tenta recompor um banqueiro sentado à mesa de sua fazenda, para a primeira refeição do dia. Ele estava calado? Pensativo? Nervoso? Arrume a sua trouxa: engano, desenganos, sonhos, frustrações. Ponha no papel o melhor e o pior de tudo isso, depois carregue o peso da sua própria trouxa. O que é que vai acontecer com o filho do homem? Morrerá? Não morrerá. (p. 241)

Em contrapartida, o Estrangeiro, pouco ou nada vinculado ao universo pelo qual transita, assume, como já foi referido, posicionamentos fortemente críticos, manifestos tanto em palavras e pensamentos, como em ações, e que têm de ser lidos como postura autoral.

A idéia de que o autor se manifesta na narrativa metamorfoseado na figura do Estrangeiro e de que ela está impregnada do seu testemunho pessoal é corroborada ainda pelo fato de o Estrangeiro ser a personagem que, com mais frequência, se encarrega da narração e de ele funcionar também como elemento de ligação entre as demais personagens, que, pertencendo a mundos distintos econômica e socialmente, estão rigidamente separadas. Além disso, o Estrangeiro (e, por conseguinte, o próprio Antônio Torres) se confunde algumas vezes com outras personagens, englobando, portanto, na sua figuração personalidades diferentes ou mesmo antagônicas, entre as quais sobrelevam as de Adelino Alves, De Jesus e Júnior. Como já foi observado pela crítica, ele deve ser visto como uma só pessoa colocada em circunstâncias diversas, mas dentro de um mesmo mundo de tristeza, desgraça, solidão.

O conteúdo social e político de que estão impregnadas as personagens e a ação do romance não prejudica, como se procurou mostrar, o plano

existencial e humano, uma vez que a narrativa, de grande amplitude, funde admiravelmente os conflitos pessoais com a atuação opressora do regime. Primeiro e até agora único romance brasileiro a focalizar a crise que Portugal enfrentou nos últimos anos do regime salazarista, *Os Homens dos Pés Redondos* pode ser visto, em simultâneo, como uma representação mascarada do Brasil da mesma época, também ele submetido a um governo ditatorial, imposto, neste caso, pelos militares que, em 1964, derrubaram o Presidente em exercício e revogaram a Constituição democrática do país.

Essa aproximação é legitimada não só por inúmeras componentes do universo criado, mas ainda — ou sobretudo — pela expressão linguística e estilística das personagens e do narrador-autor, que optam sistematicamente por formas do linguajar brasileiro, em detrimento dos modos de falar próprios de Portugal, que seriam obrigatórios num romance de realismo mais restrito. Se bem que a velha Ibéria se refira em dado momento à fala supostamente diferente do Estrangeiro — ao fazer o seguinte comentário:

Gozado, ele é estrangeiro, mas ainda assim eu entendo o que ele fala
(p. 124)

— o que, na verdade, ocorre em todo o romance é uma ausência de fronteiras linguísticas entre Portugal e Brasil, evidenciada quer nas falas das diversas personagens, quer nos seus monólogos interiores, que funcionam como discursos de narradores internos. Do primeiro tipo, é tanto a conversa entre De Jesus e um contínuo, a respeito do filho do dono da empresa onde trabalham —

— O patrão mais novo. É um cara legal.

— Deixa de ser besta.

— Tou falando sério. O filho do patrão é um bacana. Não sai de uma gafeira.

— Por isto você precisa lambar o rabo dele?

— Você está é com inveja.

— Vê se me respeita. (p. 20)

— como a caracterização, que Júnior faz para o Estrangeiro, de um dos hóspedes do pai, na fazenda onde estão passando a Semana Santa:

Esse cara é um mentiroso sem vergonha. Papai só suporta ele pra não deixar a velha chateada. Já fez tudo pra se livrar desse ranheta. É um puxa-saco e um invejoso [...] Vê como a gente vive gozando ele, a toda hora? Ainda assim não se manca. É desses sanguessugas bem insistentes. Pra te dizer a verdade, toda essa parentada só vem pra cá nos encher o saco. (p. 200)

No segundo tipo, encaixa-se o monólogo interior de Zé das Minhocas, que reflete sobre o neto de seu cunhado, o banqueiro Fernandes:

Sacaninha. Coisa que preste é que não vai dar.

[...]

Tudo o que ele quer, o avô dá. [...] E as outras crianças que se virem. Que passem o tempo todo puxando o saco desse garoto levado da breca. [...] Menino danado pra lá, menino sabido pra cá. Um cheiro, uma lindeza, um amor. E lá vai ele quebrando tudo. (p. 195)

Espalhados por todo o romance vocábulos, mas também noções e realidades próprias da sociedade brasileira transitam para o universo da Ibéria e se misturam com alguns poucos termos e objetos dela característicos. Dentre as numerosíssimas intromissões brasileiras no espaço ibérico vejam-se, por exemplo: o *bonde* (p. 11), a *frota* ou o *ponto de ônibus* (p. 171 e 220), a *boléia de caminhão* (p. 55), a *carona* (p. 243), o *estepe* (p. 114), o *posto de gasolina* (p. 217), os *paus-de-arara* (p. 98), o *botequim* ou *boteco* (p. 21 e 43), a *boate* ou o *inferninho* (p. 132 e 144), a *zona* ou

os *puteiros* (p. 49 e 21), as *favelas* (p. 27), o *terreiro de macumba* (p. 252), a *quitanda* (p. 146), a *roça* (p. 146), a *biboca* (p. 185), as [paredes de] *sopapo* (p. 185), a *latrina* ou *privada* (p. 28 e 127), a *grama* (p. 190), o *capim-gordura* ou *-de-burro* (p. 50 e 196), a *piaba* (p. 194), a *rolinha fogo-apagou* (p. 201), os *pernilongos* (p. 252), o *aipim* (p. 193), a *canjica* (p. 193), o *curau* (p. 185), as *pamonhas* (p. 186), o *pileque* (p. 70), o [final do] *expediente* (p. 137), a *carteira assinada* (p. 226), o *chororô* (p. 54), o *pagode* (p. 214), a *seresta* (p. 214), a *veadagem* (p. 108), o *mutirão* (p. 187), o *papo* (p. 164), a *grana* ou *prata* (p. 16 e 46), o *pisante* (p. 38).

Infundáveis são os verbos, os adjetivos, os substantivos que, encontrados ao longo da narrativa e utilizados por quase todas as personagens, bem como pelo narrador-autor, têm um sentido peculiar na linguagem coloquial brasileira ou que inexistem no Português europeu. De exemplo sirvam: *esculhambar* (p. 11), *luxar* (p. 57), *espinafrar* (p. 77), *apagar* ou *abotoar* para sempre (p. 91), *aterrisar* (p. 102), *bronquear* (p. 134 e 190), *curtir* (p. 159), *xeretar* (p. 185), *trepas* (p. 218), *bolar* (p. 270), *manjada* (p. 20), *bacana* (p. 20), *legal* (p. 20), *esnobação* (p. 31), uma *pilha* (p. 236), o *coisa-ruim* (p. 239), *puta frescura* (p. 227), em *cana* (p. 26), na *marra* (p. 98), *meia-sola* (p. 144), *bem quilometrada* (p. 144), *puxa-saco* (p. 200).

Personagens e narrador externo valem-se, outrossim, de numerosas e interessantes formas de expressão e construções tipicamente brasileiras, entre as quais se incluem: *cadê* (p. 61), *vambora* (p. 222), *não é mole* (), *cair fora* (p. 13), *dar no pé* (p. 165), *estar duro* (p. 14), *dar duro* (p. 155), *tomar ferro* (p. 16), *estar de saco cheio* (p. 24), *encher/torrar o saco* (p. 200 e 164), *bater perna* (p. 38), *dar na telha* (p. 41), *fazer um neném* (p. 49), *encher a cara* (p. 57, 161), *descascar o abacaxi* (p. 76), *molhar a mão* (p. 83), *quebrar o galho* (p. 84, 144), *morder uma nota* (p. 84), *nascer com a bunda pra lua* (p. 113), *quebrar a cara* (p. 141), *afogar a crista do galo* (p. 144), *o pau vai comer* (p. 151), *entrar pelo cano* (p. 154), *metida a sebo*

(p. 165), *dar banho em minhoca* (p. 193), *limpar a barra* (p. 215), *devolver a bola* (p. 215), *esfolar o couro* (p. 216), *de cara cheia* (p. 217), *fundir a cuca* (p. 218), *dar um jeito* (p. 219), *pegar a estrada* (p. 226), *dar uma andada* (p. 240), *sentir o clima* (p. 240), *ou vai ou racha* (p. 247), *chega de papo* (p. 272), *enfiar peido em cordão* (p. 27), *deixar de onda* (p. 275).

Predominantemente brasileiras são igualmente as formas de tratamento e designações encontradas no romance, tais como: *meu chapa* (p. 128), *cara* (p. 19), *negola* (p. 20 e 129), *bicho* (p. 15), *sinhô* (p. 188), *mana* (p. 196), *crioula* (p. 208), *esse pinta* (p. 20), *o homem* (p. 19), *os tiras* (p. 27), *os bacanas* (p. 86), *os federais* (p. 101), *piranhas* (p. 130), *leão-de-chácara* (p. 174), *babá* (p. 200), *grã-fino* (p. 225). A isto se soma a constante mistura do *tu* e do *você*, que é sem dúvida uma das manifestações mais típicas da linguagem coloquial brasileira dos nossos dias e que está bem representada nesse fragmento do diálogo das empregadas da família e/ou hóspedes do banqueiro Fernandes:

— É, mas eles te enchem o saco aí o dia todo e você engole tudo calada.

— Eles falam que você é muito respondona. Tu é fogo, mulher. (p. 227)

O discurso romanescos inclui, como não poderia deixar de acontecer, o mais conhecido caso de brasileirismo referente ao emprego de verbos da Língua Portuguesa: o do verbo *ter* em lugar de *haver*. Inclui, igualmente, o emprego, também vulgaríssimo no Brasil, da preposição *em* com verbos de movimento, assim como a próclise dos pronomes átonos, em particular no início de frases ou de orações, contrariando o norma portuguesa.

Embora Antônio Torres tenha explicado que *Os Homens dos Pés Redondos* é uma obra de juventude e a considere o mais irregular de seus livros, o sucesso de que goza junto do público e da crítica, desde a sua primeira edição, não permite secundarizá-la. O romance é complicado e polêmico, mas tem um interesse incontestável por se tratar seja de um

retrato bem tirado de Portugal, com a câmera dum escritor brasileiro que conheceu de perto a crise instalada naquele “doce país fascista, depois de dois mil anos de cristianismo e muitos séculos de Inquisição” (p. 131), seja de uma máscara bem ajustada à realidade brasileira da época da sua escrita, seja ainda de uma representação da miséria e desumanização do homem contemporâneo, agrilhado à engrenagem de uma organização social opressora e arbitrária, seja enfim de uma demonstração do absurdo da condição humana independentemente de épocas e regimes.

Romance de Ouro Preto,
le Brésil de David Mourão-Ferreira

Lúcia da Silva
Université de Paris 8 - Saint-Denis

Romance de Ouro Preto

A meus amigos brasileiros

- 1 Só encontrei Ouro Preto
Tanto busquei Vila Rica
Na voz do seu Romancero
trouxe comigo Cecília
- 5 para ver de Inconfidentes
rasto de rasgos antigos
Gonzaga Cláudio Alvarenga
Outros mais que o tempo olvida
Vejo ruas vejo becos
- 10 janelas de guilhotina
sobrados torres sineiras
murmúrio de escadarias
que hoje servem de legenda
a cartazes de turismo
- 15 Outras vozes se acrescentam
tornando a visão mais límpida
São agora as de Bandeira
de Nemésio de Murilo
que vão rompendo o silêncio

20 pra me fazer companhia
E rondam aqui tão perto
que de carne e osso as sinto
Ponto de encontro ou de espera
desses amigos perdidos
25 ai Ouro Preto Ouro Preto
já tão pouco Vila Rica
de um ouro preto tão preto
que é somente ouro de esquife
Mas de onde vem este vento
30 De que céu De que presídio
De que nau De que degredo
De que turvo labirinto
Que pulsos que mãos que dentes
fazem tremer estes vidros
35 É então que escuto o pêndulo
de um passado muito ambíguo
Revejo de Portugueses
roubos depois de heroísmos
as rosas de não ter medo
40 o girassol da cobiça
tanta arrebatada empresa
tanto horrendo latrocínio
Mas o sangue brasileiro
estas pedras santifica
45 E pobres de nós morrendo
de tropical nostalgia
sem cura para a gangrena
de expulsos do Paraíso
Ó tão douradas igrejas

50 Ó sombra do Aleijadinho
ó ressoantes lajedos
ó casas de pau-a-pique
ó portuguesa grandeza
nesta singela medida
55 que tão pronto ensandeceu
que tão pronto se desdisse
Ó mulatos brancos pretos
mirando a Pedra Menina
sem tempo de a ver crescer
60 nem de a verem já crescida
Porque era cedo Era cedo
ou tudo estava assim escrito
Só de pedra-sabão feitas
as almas não resistiram
65 às intempéries e às vesgas
emboscadas do Destino
Aqui apenas o berço
de uma nação não nascida
Quem sabe À luz das estrelas
70 mais a luz da poesia
só pátrias que não nasceram
ganham fulgor infinito
não conhecendo a vileza
de políticas de políticos
75 nem o cómico flagelo
de eminentes estadistas
mas sim apenas e sempre
a beleza do impossível
Já não sei se és Ouro Preto

80 ou se afinal Vila Rica
na transcendente riqueza
de tudo quanto me indicas¹

« C'était une histoire faite de choses éternelles et irréductibles : or, amour, liberté, trahisons... »²

Nous nous proposons de commenter « Romance de Ouro Preto », un poème de David Mourão-Ferreira (1927-1996) paru en 1988 dans *No Veio de Cristal*, recueil qui regroupe des poèmes des années quatre-vingt. C'est le seul poème de cet auteur sur le Brésil, un pays qu'il découvre pour la première fois en 1972 et où il se rend par la suite régulièrement. Fasciné, il écrira d'ailleurs dans son autoportrait *Jogo de Espelhos*³, que c'est le seul pays où il aurait pu vivre en dehors de l'Europe. En effet, son œuvre est avant tout nourrie de culture et de géographie européennes : pas de chronique de voyage sur le Brésil, peu de critiques sur des auteurs brésiliens. Toutefois, cela ne diminue pas l'importance de la culture et de la littérature brésilienne pour lui, et notamment de poètes tels que Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes⁴ et

1 « No Veio de Cristal », in *Obra Poética 1948-1988*, Lisbonne, Presença, 1997, p. 398.

2 « Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência* », conférence réalisée par Cecília Meireles, dans la Casa de contos de Ouro Preto, le 20 avril 1955, in Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993. Notre trad.

3 *Jogo de Espelhos: reflexos para um autorretrato*, Lisbonne, Presença, 1993.

4 Vinicius de Moraes est un des poètes de l'amour qui a sans doute marqué David Mourão-Ferreira. Ce dernier écrit l'article le concernant dans le *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, dir. Jacinto do Prado Coelho, Porto, 1957/58/59/1960. Dans un article intitulé « Infinito Pessoal ou a arte de amar », *Diário de Notícias*, 31/01/1963, Arnaldo Saraiva rapproche la forme du sonnet chez David Mourão-Ferreira de celle de Vinicius de Moraes.

Carlos Drummond de Andrade avec lesquels il entretient de profondes affinités et qu'il se plaît à citer dans ses œuvres.

« Romance de Ouro Preto », d'ailleurs dédié à ses amis brésiliens, est donc assez exceptionnel et singulier dans sa production. Y est évoquée l'*Inconfidência Mineira*⁵, la conjuration qui eut lieu en 1789 dans le Minas Gerais pour proclamer l'indépendance du Brésil. Malgré son avortement, cet épisode a pu être considéré comme précurseur de l'émancipation politique du Brésil parce qu'il a été un phénomène de subversion de l'ordre colonial et surtout parce qu'il a donné à la cause de l'indépendance son héros sacrifié – puis « sanctifié », en la figure du lieutenant José Joaquim da Silva Xavier, dit Tiradentes, exécuté le 21 avril 1792. Ce mouvement historique de contestation est donc devenu un mythe national, notamment littéraire, et il a inspiré bon nombre d'auteurs. Ainsi, il a été célébré dans le *Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles, poétesse fort appréciée par David Mourão-Ferreira et d'ailleurs explicitement citée dans le poème qui, de la sorte, apparaît à la fois comme hommage littéraire au *Romanceiro* et hommage politique aux *Inconfidentes* et plus largement à tous les défenseurs de la liberté.

En effet, ce qui intéresse David Mourão-Ferreira dans cet épisode ce n'est pas tant sa réalité historique que sa fortune littéraire et sa symbolique universelle. Par ailleurs, l'image du Brésil qui se profile au fur et à mesure du parcours de ce poème dessine aussi en filigrane sa conception de la littérature comme un espace de liberté et d'engagement au service d'une vision du monde exigeante et idéaliste.

5 *Inconfidência* a le sens de « infidélité au pouvoir ».

L'Inconfidência Mineira : Histoire, littérature et symbolisme universel

« Romance de Ouro Preto » est organisé autour de la conspiration de 1789 appelée *Inconfidência Mineira*, événement de l'Histoire brésilienne qui intéresse particulièrement David Mourão-Ferreira. Auparavant, il avait rédigé, à la fin des années cinquante, l'article concernant la « Conjuración de Tiradentes » dans le *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, dirigé par Jacinto do Prado Coelho. Dans son esprit, ce mouvement s'associait déjà à Cecília Meireles car, selon lui, c'est elle qui a le mieux su « reconstituer l'atmosphère de cette tragédie historique et les différents événements individuels qui en découlèrent ». Et dans l'article qu'il consacre à la poétesse dans *Hospital das Letras*, il définit la conjuration de Minas Gerais comme « un sujet » d'une extrême richesse historique, symbolique, psychologique et morale »⁶. L'épisode historique se trouve intimement mêlé, pour lui, à ses répercussions littéraires et « Romance de Ouro Preto » apparaît donc à la fois comme hommage politique et littéraire. De fait, si le *romance* est une composition poétique de tradition ibérique que David Mourão-Ferreira utilise régulièrement pour écrire sur les lieux qu'il affectionne, notamment européens, dans ce cas précis, il est aussi un hommage au *Romanceiro* puisqu'il s'agit pour lui d'écrire « à la façon de » Cecília Meireles dans le *Romanceiro da Inconfidência* et de communier de la sorte avec elle et les *Inconfidentes*. En effet, pour David Mourão-Ferreira écrire, et son corollaire lire, est toujours une opération presque magique de dialogue au sens fort. De même, pour ses voyages, il aime aller sur la trace géographique des œuvres qui l'ont ému et enthousiasmé en compagnie de leurs auteurs, dit-il. Il n'est donc pas étonnant que la poétesse soit affectueusement évoquée juste à travers son prénom comme guide du pèlerinage entrepris par le poète à Ouro Preto :

⁶ *Hospital das Letras*, Lisbonne, Guimarães Ed., 1966, p.155. Notre trad.

Na voz do seu Romanceiro
trouxe comigo Cecília
para ver de Inconfidentes
rasto de rasgos antigos

Dès le début du poème, l'épisode de la conjuration se trouve exalté à travers l'usage du terme « rasgos » qui lui confère noblesse et dimension héroïque. Par ailleurs, la progression de la première moitié du poème se fait selon un mouvement d'amplification, favorisé par le passage du passé simple au présent de l'indicatif, qui mime le surgissement du souvenir avec expressivité et solennité : arrivé à Ouro Preto avec Cecília sur la trace des conjurés du XVIII^e siècle dont les plus célèbres sont cités au vers 7 : Gonzaga, Cláudio, Alvarenga, le poète se trouve rejoint par d'autres figures d'écrivains du XX^e siècle :

Outras vozes se acrescentam
tornando a visão mais límpida
São agora as de Bandeira
de Nemésio de Murilo
que vão rompendo o silêncio
pra me fazer companhia

Les auteurs cités se sont aussi intéressés à la conjuration de 1789 et, plus généralement, à Ouro Preto : Murilo Mendes, né à Minas Gerais, a écrit plusieurs poèmes sur Tiradentes dans les recueils *História do Brasil* et *Na contemplação de Ouro Preto*, notamment un poème aussi intitulé « Romance de Ouro Preto » où il y a, comme chez David Mourão-Ferreira, une confrontation entre Ouro Preto et Vila Rica. Ce poème est d'ailleurs dédié à Manuel Bandeira, auteur, lui, d'une sorte de guide touristique, le *Guide de Ouro Preto*. Quant à Vitorino Nemésio, il a notamment écrit *O Segredo de Ouro Preto e outros Caminhos*, recueil de chroniques sur ses

impressions de voyage à Ouro Preto. La communauté fraternelle de ces présences littéraires devient quasi charnelle aux vers 21-22 :

E rondam aqui tão perto
que de carne e osso as sinto.

Elles indiquent que l'image que David Mourão-Ferreira a de la conjuration est plus littéraire que fidèle à la réalité historique.

Ce qui intéresse David Mourão-Ferreira c'est donc un mouvement d'indépendance dans le Brésil colonial du XVIII^e siècle. L'image de celui-ci apparaît, par petites touches, à travers des motifs spécifiques de la région du Minas Gerais comme la « pierre savon » ou l'architecture dans les vers suivants :

Ó tão douradas igrejas
Ó sombra do Aleijadinho

qui renvoient simultanément aux richesses en or du Minas Gerais et à l'art baroque développé dans cette période par le sculpteur Antônio Francisco Lisboa, dit l'Aleijadinho. Se dessine l'image d'un Brésil tropical qui apparaît, non seulement comme Eldorado, mais aussi, en référence biblique, comme paradis terrestre dont les Portugais, à la suite de leurs erreurs, auraient été chassés :

E pobres de nós morrendo
de tropical nostalgia
sem cura para a gangrena
de expulsos do Paraíso.

En effet, David Mourão-Ferreira n'hésite pas à évoquer le passé colonial portugais dans sa double dimension, à la fois héroïque et violente :

É então que escuto o pêndulo
de um passado muito ambíguo

Revejo de Portugueses
roubos depois de heroísmos
as rosas de não ter medo
o girassol da cobiça
tanta arrebatada empresa
tanto horrendo latrocínio
ó portuguesa grandeza
nesta singela medida
que tão pronto ensandeceu
que tão pronto se desdisse

Si David Mourão-Ferreira s'intéresse tant au Brésil colonial et à l'épisode précis des conjurés, ce n'est sans doute que pour condamner toute entreprise d'exploitation coloniale. En effet, il est profondément anti-colonialiste. Sa nouvelle « Os Amantes », publiée en 1968, rapporte d'ailleurs aussi la révolte d'un agitateur politique international contre les colons, mais cette fois en Afrique, et son histoire d'amour avec une métisse qu'il exhorte à se libérer. David Mourão-Ferreira a dit lui-même qu'il y avait dans cette nouvelle, un refus de la politique coloniale du Portugal salazariste en Afrique :

Evidemment, tout ce qui se passait en Angola était pour moi une chose monstrueuse, comme ce qui se passait dans les autres colonies portugaises. La guerre coloniale a été un fléau terrible. [...] Si j'avais eu la malchance (c'était juste une question d'âge, d'avoir moins huit ou dix ans) d'être forcé à aller combattre contre la population angolaise, mon désir aurait été de désertre des troupes portugaises et d'aider les troupes angolaises ; ou si j'avais été un agitateur politique international, comme le personnage du conte, c'est de ce côté-là que je me serais mis.⁷

⁷ « É que eu gosto de muita coisa, sabe ?! », in « Infinito Pessoal », *Colóquio/Letras*, n° spécial 145/146 (juin/déc. 1997), p. 52. Notre trad.

Il dira ailleurs que l'accession à l'indépendance des colonies africaines fut pour lui un soulagement. Ceci permet de comprendre la véritable fascination qu'il éprouve pour la conjuration brésilienne de 1789 dans la mesure où elle représente, dans son esprit, l'un des premiers sursaut de liberté du Brésil dont il a l'image d'un pays jeune, actif et dynamique. En 1988, dans un entretien, il dit du Brésil :

C'est une sorte de thérapie pour ce qu'il y a d'ankylosé en Europe, c'est une sorte d'antidote pour ces pays d'Europe auxquels je suis le plus lié. D'un autre côté, le Brésil est pour moi une espèce de prolongement jeune et tropical du Portugal.⁸

David Mourão-Ferreira emploie ici une image médicale expressive à travers l'adjectif « ankylosé » qui renvoie à la passivité malade qui règne selon lui dans les années quatre-vingt en Europe, et en particulier au Portugal. Par ailleurs, le Brésil est pour David Mourão-Ferreira un pays-frère. La fraternité entre le Brésil et le Portugal et, plus généralement, entre les peuples de langue portugaise est précisément évoquée dans *Magia, Palavra, Corpo*⁹, un essai de 1993 sur la culture et la langue portugaise dans laquelle David Mourão-Ferreira inclut les six autres pays lusophones. Dans cette étude, il souhaite que les pays de langue portugaise forment avec le Portugal une communauté fraternelle, ce qui suppose l'égalité et la liberté, et il refuse par conséquent le paternalisme d'une relation père/fils que sous-entendait le colonialisme. Si la conjuration brésilienne de 1789 le fascine tant, c'est donc en raison de sa résonance par rapport aux pays africains de langue portugaise qui avaient récemment accédé à

8 «David Mourão-Ferreira: a súbita fulguração de certos instantes », *JL*, Lisbonne, 1/3/88. Notre trad.

9 *Magia, palavra, Corpo, Magia, Palavra, Corpo : perspectivas da cultura de língua portuguesa*, -Lisbonne, Rolim, 1988, p. 15.

l'indépendance et à cause de la valeur universelle de liberté qu'elle véhicule en tant qu'événement mythifié par le temps et la littérature.

Cecília Meireles elle-même avait souligné, dans une conférence faite à Ouro Preto en 1955, que le *Romanceiro* invite à la réflexion dans la mesure où à partir d'un événement singulier et national, il pose des questions universelles valables en tout temps et en tout lieu :

Le *Romanceiro* ne juge pas. C'est juste une invitation à la réflexion. Toutes ses pages traduisent ce désir d'équilibre – raconter ce qui a été entendu dans cette région de Minas, particulièrement dans cette Ouro Preto, emplie de résonances infatigables, - et souligner dans cette interminable confiance ce qui lui confère éternité, ce qui n'est pas qu'une parole occasionnelle, locale, circonstancielle, mais une parole à la sève violente, agissant en toute époque, dès lors qu'elle est interprétée, comme autrefois les oracles et les sibylles.¹⁰

C'est précisément à cette universalité que se montre sensible David Mourão-Ferreira en interrogeant la portée d'un tel mouvement pour le présent à travers toute une série d'oppositions qui structurent le poème. Dès les deux premiers vers apparaît un contraste fort entre le passé et le présent, et ce, par le biais des deux noms de la ville :

Só encontrei Ouro Preto
Tanto busquei Vila Rica

Ces deux vers deviennent presque le refrain du poème puisqu'ils sont repris sous une forme quelque peu différente aux vers 25-26 :

ai Ouro Preto Ouro Preto
já tão pouco Vila Rica

10 «Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*», *op. cit.* Notre trad.

Le présent semble avoir oublié le désir de liberté véhiculé par la conjuration de Tiradentes. Malgré l'indépendance bien acquise par rapport au Portugal, le Brésil n'est toujours pas, selon David Mourão-Ferreira au moment où il écrit ce poème, une nation véritablement libre :

Aqui apenas o berço
de uma nação não nascida

Il faut sans doute voir ici une allusion à la situation du Brésil, le pays étant alors sous le joug d'un régime militaire dictatorial qui se montrait impitoyable envers l'opposition et qui avait suspendu les libertés et droits politiques du citoyen. David Mourão-Ferreira ne pouvait qu'être sensible à cette situation politique du Brésil, lui qui vécut presque toute sa vie sous la dictature salazariste. En ce sens, écrire un tel poème, c'est aussi, pour lui, poser de façon subtile un acte de résistance, ce qui soulève la question des rapports entre littérature et engagement.

Littérature et liberté : la "beauté de l'impossible"

Contrairement à Cecília Meireles qui bâtit le *Romanceiro* autour de Tiradentes, le héros-martyr, figure idéalisée et mythifiée du « lieutenant immortel, radieuse expression des plus hauts rêves [de Ouro Preto], du Brésil et du monde lui-même »¹¹, il n'en est absolument pas question dans le poème de David Mourão-Ferreira, ce qui est surprenant. Les conjurés cités sont trois poètes de l'Arcadisme : Gonzaga, Cláudio et Alvarenga. Ceci laisse à penser que ce qui intéresse David Mourão-Ferreira, ce n'est pas tant l'engagement politique en soi que l'engagement du poète dans la société et les conséquences que peut avoir la privation de liberté sur la production littéraire d'un écrivain. Le premier poète cité est

¹¹ *Ibid.* Notre trad.

Tomás António Gonzaga (1744-1810) dont l'œuvre lyrique est constituée d'une série de poèmes amoureux dédiés à une jeune fille qui deviendra célèbre sous le nom de Marília. Or, ces poèmes ont presque tous été écrits alors que Gonzaga se trouvait en prison à la suite de la conjuration. Le Romantisme a donc fait de ce poète un mythe : celui d'un homme qui a sacrifié son amour à la liberté de sa patrie. David Mourão-Ferreira, poète de l'amour, se montre également sensible à la « résonance poétique » que la conjuration eut sur Gonzaga et à la dimension mythique des amours de Marília et de Dirceu :

les poèmes de la partie II de Marília de Dirceu, composés en prison, donnent à l'ensemble ce frémissement de malheur et de désastre sans lequel l'œuvre n'aurait pas été aussi appréciée, car ce qui exalte surtout le lyrisme occidental (voir Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*), « c'est seulement l'amour menacé et condamné par la vie elle-même »¹²

David Mourão-Ferreira a d'ailleurs lui-même écrit un poème intitulé « Poema de Amor » dans lequel on trouve des références à Marília et Dirceu et la même tonalité de l'amour passion empêché par la politique :

[...]
Amargamente, a fonte segredou-me
tudo quanto eu sabia
da sorte de Marília;
e que Dirceu
poderei ser eu
– tão infeliz! nesta prisão sombria.[...] ¹³

¹² *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, dir. Jacinto do Prado Coelho, Porto, 1957/58/59/1960, p. 461. Notre trad.

¹³ « Tempestade de Verão », in *Obra Poética* 1948-1988, Lisbonne, Presença, 1997, p. 72.

Par ailleurs, on attribue aussi à Gonzaga le poème satirique inachevé *Cartas Chilenas* (1789). L'auteur s'y révolte contre le gouverneur de Minas Gerais de l'époque accusé de corruption et de népotisme et, au nom de la justice, critique toutes les cruautés et iniquités qui pèsent sur la colonie. Ce poème est très important en tant que description de la société de l'époque : il montre le non conformisme des élites brésiliennes contre les abus de l'administration coloniale portugaise. Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) et Alvarenga (1744-1793) sont aussi des poètes engagés dans la conjuration. C'est donc cet engagement de l'écrivain pour la justice et la liberté qui intéresse David Mourão-Ferreira, lui qui écrit à propos du *Romanceiro* :

Finalément [...], être brésilien ou être portugais n'est pas ce qui compte le plus pour un poète : et les hommes de l'Inconfidência, tout comme les grands poètes de tous les temps, aspiraient surtout à être libres et universels.¹⁴

Si on ne peut pas vraiment considérer David Mourão-Ferreira comme un auteur engagé à la façon des auteurs dont l'écriture ne tire plus sa légitimité que du message politique qu'elle véhicule, il est certain qu'il n'hésite pas à prendre parti, à affirmer ses opinions lorsque celles-ci lui paraissent importantes et à ajuster ses actes en fonction des valeurs auxquelles il croit. Mais il privilégie surtout un engagement à travers la littérature. Pendant la dictature salazariste, il a lui-même écrit soit des poèmes clairement satiriques comme « O Bicho da Noite »¹⁵ et « À

Liberdade »¹⁶, deux textes qui ont circulé clandestinement, soit des poèmes qui ont pu échapper à la censure et être publiés où transparait de façon subtile et implicite une contestation de la dictature. Pour David Mourão-Ferreira, écrire, c'est affirmer la liberté de l'écrivain et faire œuvre de civisme. Bien plus, il considère que la littérature est par essence terroriste et dissidente dans la mesure où l'écrivain a le devoir de dénoncer, sans violence matérielle bien sûr, mais par la force du verbe, toute entrave à la liberté et à l'amour. C'est ce qu'il appellera « l'inaliénable devoir d'incessante protestation »¹⁷ de l'écrivain. Selon lui, la littérature est presque toujours subversive. C'est là sa fonction et les écrivains n'ont pas à être sanctionnés pour leurs propos. Dans son roman publié en 1986 *Um Amor Feliz*, qui contient une critique de l'incompétence et de la corruption de la classe politique portugaise des années quatre-vingt, son personnage, Fernão, double de lui-même, ne dit pas autre chose : « Je crois qu'écrire est une façon de dire non à l'Etat, à ce qui est établi... »¹⁸. A la question de savoir s'il est un auteur engagé¹⁹, David Mourão-Ferreira répond par l'affirmative mais il donne au mot 'engagement' une acception large car il considère que tout écrivain est engagé. Selon lui, ce sont les formes d'engagement qui diffèrent d'un auteur à un autre. Mais le but est toujours de contribuer à l'amélioration du monde. Il considère de même que la vraie politique est celle « de la beauté, de la spiritualité et de la culture »²⁰. En ce sens, David Mourão-Ferreira et Cecília Meireles se rejoignent par leur idéalisme dans la mesure où ils croient en la capa-

14 *Hospital das Letras*, Lisbonne, Guimarães Ed., 1966, p. 155. Notre trad.

15 Vieira de Almeida et Luís da Câmara Cascudo, *Grande Fabulário do Portugal e do Brasil*, Lisbonne, Folio, 1961, 2 vol., pp. 233-234.

16 *Diário Popular*, 20/6/74.

17 « Literatura portuguesa : relance de uma década », *JL*, 24/12/91. Notre trad.

18 *Um Amor Feliz*, Lisbonne, Presença, 1986, p. 271. Notre trad.

19 « David Mourão-Ferreira: a necessidade de uma comunicação mais directa », *Flama*, 25/7/69.

20 « É que eu gosto de muita coisa, sabe ?! », *Infinito Pessoal*, *op.cit.*, p. 21. Notre trad.

citée de la littérature à agir sur le monde.

Cet idéalisme apparaît à la fin de « Romance de Ouro Preto ». En effet, le poème ménage une nette évolution qui s'inscrit en parallèle avec différents plans temporels. Après le passé glorieux et mythifié des *Inconfidentes* donné en opposition à un présent décevant, apparaît un futur rempli d'espoir à la fin du poème :

Quem sabe À luz das estrelas
 mais a luz da poesia
 só pátrias que não nasceram
 ganharam fulgor infinito
 não conhecendo a vileza
 de políticos de políticos
 nem o cómico flagelo
 de eminentes estadistas
 mas sim apenas e sempre
 a beleza do impossível

La "beauté de l'impossible" renvoie à la nécessité, tant pour David Mourão-Ferreira que pour Cecília Meireles, qu'un pays soit guidé par un idéal de liberté et de justice. Ceci est très important pour David Mourão-Ferreira qui associe le conformisme au renoncement aux rêves et aux idéaux. Il regrette, dans les années quatre-vingt, et notamment dans son roman *Um Amor Feliz*, que les Portugais aient perdu la dimension du rêve qui était la seule forme d'évasion et d'espérance sous la dictature. Le poème se termine précisément par l'espoir à travers la reprise du refrain posé initialement, mais dont le sens est cette fois inversé :

Já não sei se és Ouro Preto
 ou se afinal Vila Rica
 na transcendente riqueza
 de tudo quanto me indicas

Notons d'ailleurs le glissement de sens du mot « richesse » Il ne s'agit plus de richesse matérielle, car elle est qualifiée de « transcendante ». La richesse est ici d'ordre spirituel et littéraire car elle renvoie à la fois aux valeurs véhiculées par la conjuration et aux écrivains qui l'ont célébrée. En effet, cette évolution se fait dans le poème « à la lumière de la poésie ». C'est dire l'importance de celle-ci en tant qu'instrument d'amélioration du monde. Dans la préface de son recueil de poésies *Arte de Amar*, David Mourão-Ferreira écrit :

Je sais bien que le poème ne s'achèvera que [...] quand notre monde se modifiera, se mondifiera. Et c'est cela qui importe : comme le dit un personnage de Tchekhov, « l'essentiel est de transformer la vie, le reste est accessoire »²¹.

Transformer le monde, telle est la fonction de la poésie. David Mourão-Ferreira emploie à ce propos un jeu de mots entre le verbe « modifier » et le néologisme « mondifier », « faire que le monde soit un vrai monde », c'est à dire qu'il soit un lieu d'amour, de justice et de liberté. Dans un autre texte où il examine la relation de la poésie au monde, il va plus loin encore :

La relation du poète au monde? Impossible de réduire à un seul vecteur ce que l'art représente par rapport au monde. Un désir de compléter le monde. Une volonté de rivaliser avec le monde par de petits mondes qui fassent concurrence à l'univers social. Une tentative de transformer le monde. Presque toujours ratée. Et une tentative de transfigurer le monde.

21 « É que eu gosto de muita coisa, sabe ?! », *Infinito Pessoal*, op.cit., p. 13. Notre trad.

22 Cremilda de Araújo Medina, *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Rio de Janeiro, Nordica, 1983, p. 337. Notre trad.

Cette fois pleine de promesses²².

Il distingue donc les mots « transformer » et « transfigurer ». Selon lui la transformation a à voir avec la modification des structures socio-économiques et, dans ce domaine, l'artiste ne peut avoir qu'un rôle de mise en garde et de protestation. La transfiguration, « la mondification », elle, est d'ordre poétique et vise à rendre le monde meilleur. Ceci rejoint la distinction faite par Cecília Meireles entre Histoire et Poésie : « telles sont les différences qui séparent le registre historique de l'invention poétique : le premier fixe certaines vérités qui servent à l'explication des faits alors que la seconde anime ces vérités d'une force émotionnelle qui ne communique pas seulement les faits, mais oblige le lecteur à y participer intensément, entraînant avec son mécanisme de symboles, les répercussions les plus inespérées »²³.

Conclusion

En somme, l'image du Brésil de David Mourão-Ferreira est avant tout celle, très précise, de la conjuration de 1789. Si l'*Inconfidência* le fascine, c'est, comme pour Cecília Meireles, en raison de sa dimension symbolique et des valeurs universelles de liberté, de justice et de fraternité qui lui ont été attribuées. Leur vision à tous deux est avant tout littéraire. Ils retiennent surtout la dimension mythique de cet événement. David Mourão-Ferreira, profondément anti-colonialiste et grand « amoureux de la liberté », y voit, comme Cecília Meireles, un événement majeur du patrimoine historique et littéraire non seulement brésilien, mais aussi mondial à partir duquel il est possible de jauger la réalité du présent et de rêver les promesses du futur. Surtout, il est pour lui le sym-

bole de la relation que les poètes entretiennent avec le monde en tant qu'acteurs de veille, de mise en garde et de protestation contre les privations de liberté de tout ordre, mais aussi en tant que « rêveurs du futur ». Ceci explique sans doute pourquoi il se plaît aussi à citer si souvent les propos suivants de Cecília Meireles : « L'art d'aimer est exactement celui d'être poète »²⁴. Car pour David Mourão-Ferreira comme pour Cecília Meireles, la mission de la poésie est de transmettre un idéal de justice, de liberté et de fraternité.

23 «Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*», *op. cit.* Notre trad.

24 David Mourão-Ferreira, en exergue de *A Secreta Viagem [1948-1950]*, repris in *Obra Poética*, Amadora, Bertrand, 1980, vol. I, p. 9. Notre trad.

Haroldo de Campos entre Sá de Miranda et Camões

Saulo Neiva

Université Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand II

Trois ans avant sa mort, le poète brésilien Haroldo de Campos (1929-2003) a publié un long poème intitulé *A máquina do mundo repensada*¹, où il dialogue explicitement avec différents textes du passé, dont *Les Lusiades* et « A máquina do mundo », de Carlos Drummond de Andrade. Comme nous le verrons, ce n'était pas la première fois que ce poète publiait un long poème narratif mais, pour la première fois dans son œuvre poétique, il dialoguait avec *Les Lusiades* de façon aussi explicite que déterminante. Or comme nous essaierons de le démontrer, ce dialogue intertextuel avec Camões ne prend toute son ampleur que lorsque nous le considérons à la lumière de la lecture qu'Haroldo de Campos fait de Sá de Miranda, poète dont l'œuvre n'est certes pas mentionnée explicitement dans ce livre, mais qui a attiré son attention depuis au moins les années cinquante.

Rigueur formelle et tiraillement

Commençons par présenter *A máquina do mundo repensada*, long poème que je qualifierais volontiers de micro-épopée cosmogonique du troisième millénaire. En effet ce texte, véritable poème-palimpseste, se

¹ São Paulo, Ateliê, 2000.

fonde sur l'actualisation, à la fois, du thème de la descente aux enfers et du motif de l'émerveillement face à la machine du monde ; de même, il tend vers une réhabilitation du domaine apparemment désuet de la poésie scientifique et cosmogonique. Nous avons donc bel et bien affaire à de la poésie narrative, une production qui s'éloigne assez des pratiques du mouvement de la poésie concrète, lequel impliquait l'abandon de l'usage du vers, au profit d'une conception iconique du poème, fondée sur une exploitation intense de la matérialité des signes, où le langage se veut valorisé avant tout dans sa dimension visuelle et phonique². Dans *A máquina do mundo repensada*, Haroldo de Campos se livre à l'élaboration d'un poème à caractère narratif et, pour contribuer à la vraisemblance de son récit poétique, il le place dans la lignée de quelques grands poèmes qui, par le passé, se sont attaqués eux aussi aux défis d'actualiser le thème de la descente aux enfers et le motif de l'émerveillement face à la machine du monde, citant explicitement la *Divine comédie* de Dante Alighieri, le chant X des *Lusiades* de Camões, ainsi que « A máquina do mundo », de Carlos Drummond de Andrade³.

Haroldo de Campos procède cependant à une transposition du thème et du motif en question, en les accommodant aux préoccupations du présent, tout au long de ce poème construit en trois grandes parties :

I - Dans les quarante premières strophes, la descente aux enfers acquiert les traits du combat « paralysant » que le poète mène contre le doute et l'angoisse de la dépression (« [...] e eu nesse quase- (que a tormenta / da dúvida angustia) – terço acidioso / milênio a me esfingir [...] »⁴);

2 Voir par exemple Augusto de Campos, Décio Pignatari & Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

3 *In Claro enigma* [1ère éd. : 1951], éd. consultée : in *Nova reunião*, Rio, José Olympio, 1983, vol. I, pp. 300-302.

4 Haroldo de Campos, *A máquina do mundo repensada*, op. cit., st. 6, p. 15.

II - La présentation de la machine du monde « repensée », qui occupe la seconde partie du poème (st. 41-79), se fait grâce à un récit en forme de glose de l'histoire de la science, depuis Ptolémée jusqu'aux théories de la physique quantique, en passant par Galilée (st. 49), Newton (st. 51), Laplace (st. 59), Maxwell (st. 63), Poincaré (st. 68) et Einstein (st. 55) ;

III - Enfin, dans une troisième partie (st. 80-153), qui est le passage véritablement « cosmogonique » du livre, le poète fait un récit poétique du big-bang (« há quinze bilhões de anos qual renôvo / fantasma em retrospecto índice enfim / do ejacular de estilhaços de fogo // da primeva pulsão »⁵).

De même, toujours dans le but de contribuer à l'actualisation du motif et du thème en question, Haroldo de Campos, à l'instar de Drummond, soumet son entreprise épico-cosmogonique aux épreuves du scepticisme caractéristique de la culture contemporaine, en dotant son récit, dès le départ, d'un ton hypothétique :

quisera como dante em via estreita
extraviar-me no meio da floresta
entre a gaia pantera e a loba à espreita⁶

Il se réfère de façon récurrente à son scepticisme fin de siècle, justifiant ainsi sa démarche consistant à élaborer un récit poétique du commencement de l'univers :

já eu quisera no límen do milênio
número três testar noutro sistema
minha agnose firmado no convênio
que a nova cosmo física por tema

5 Op. cit., st. 90-91, p. 66.

6 Op. cit., st. 1, p. 13.

estatuíu : a explosão primeva o *big-bang* – quicá desenigme-se o dilema!⁷

Ce texte énigmatique relève d'un souci de rigueur formelle (très présent d'ailleurs dans l'œuvre antérieure du poète), notamment parce qu'il est placé sous le signe du chiffre trois, sur différents plans : ainsi, cette cosmogonie du 'troisième' millénaire est composée en 'tercets' italiens et construite en forme de 'triptyque'. Toutefois, derrière une composition tellement soignée, nous surprenons la présence d'un Haroldo de Campos tiraillé par des souvenirs de lecture assez hétérogènes, voire paradoxaux, car :

- D'une part, le poète établit un dialogue permanent avec Homère, Dante et Camões, exprimant un attachement explicite à des éléments caractéristiques de la tradition épique et de la poésie cosmogonique. Dialogue d'ailleurs dont on sait combien il est animé aussi bien par la fréquentation des réflexions de Mallarmé sur l'ordre et le chaos que par la tentative Poundienne de composition d'une épopée pour notre époque. Ce projet d'Ezra Pound est d'autant plus significatif que l'on connaît l'importance que ses textes ont eu pour Haroldo de Campos et que, lorsque celui-ci se réfère à l'article du poète nord-américain sur l'épopée de Camões⁸, il semble n'en retenir que les passages relativement enthousiastes et en néglige les propos assez défavorables que le poète de l'Idaho tient, au sujet des *Lusiades*.

- D'autre part, Haroldo de Campos exprime une attitude de désabusement, qu'il rapproche explicitement de l'agnosticisme qu'il partage avec Drummond, poète qui à son tour est qualifié de « sceptique entre chien et

⁷ *Op. cit.*, st. 41-42, p. 37.

⁸ « Ezra Pound : *i punti luminosi* », in Ezra Pound, *Poesia*, introdução, organização e notas de Augusto de Campos, trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mário Faustino, São Paulo, Hucitec, 2^{ème} éd., 1985, pp. 243-253. Voir notamment les remarques de Campos en note de bas de page (p. 248), à propos de l'article polémique d'Ezra Pound, « Camoens » (in *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1968, pp. 214-222).

loup » (st. 34). Cette attitude cependant est également dotée d'une dimension « ascétique » et mélancolique (st. 148) qui, comme nous le verrons, n'est pas sans rappeler la densité austère de la poésie de Sá de Miranda.

Haroldo de Campos, lecteur de Camões et Sá de Miranda

Un peu à l'instar de Dante au début de l'*Enfer*, coincé entre la panthère et le loup, Haroldo de Campos, dans cet ouvrage, semble être partagé entre émerveillement et désabusement, entre aspiration à la composition d'un long poème narratif et recherche d'une expression condensée. Sur le plan des rapports littéraires entre le Brésil et le Portugal, cela se traduit par un dialogue explicite avec l'épopée de Camões mais qui est en quelque sorte modulé par un autre souvenir de lecture : celui de la poésie lyrique de Francisco de Sá de Miranda. Essayons de voir de quelle façon cela se présente.

La dette à l'égard de Camões s'exprime nettement, grâce par exemple à des extraits où Campos paraphrase⁹ ou glose *Les Lusiades* :

quisera tal ao gama no ar a ignota
(camões o narra) máquina do mundo
se abrira (e a mim quem dera!) por remota

mão comandada – um dom saído do fundo
e alto saber que aos seres todos rege :
a esfera a rodar no éter do ultramundo

claro-amostrando os orbes e o que excede
na fábrica e no engenho a humana mente
(a cena se passando numa séde

⁹ A partir de la strophe 26, le poète paraphrase la description camonienne de l'espace céleste et de la planète Terre.

sidérea de esmeraldas e irrompente
 chuva de rubis que a poderosa
 mão divina ao redor – sumo-sapiente –

fizera constelar: e qual a rosa
 toda se abre ao rocio que a toca e qual
 desfolhada alcachofra antes zelosa

o entrefólio desnuda tal-e-qual
 ao bravo gama a máquina se oferta
 do mundo – e expõe-se ao olho de um mortal¹⁰

Contrairement à ce renvoi explicite au modèle camonien, la fréquentation des poèmes de Sá de Miranda est à peine évoquée dans *A máquina do mundo repensada*. Nous chercherons cependant à démontrer que la lecture de ce dernier poème de Campos s'enrichit considérablement lorsque nous tenons compte de l'intérêt qu'il porte à l'œuvre de Sá de Miranda.

Notons en effet – comme l'a déjà signalé Marcia Arruda Franco¹¹ – que dès le début des années cinquante Haroldo de Campos mentionne clairement et régulièrement l'intérêt que la poésie de Sá de Miranda suscite chez lui. Ainsi, nous avons une référence au rôle joué par Sá de Miranda en vue de la défense et l'illustration de l'« idiomateno », dans son poème « Ciropédia ou a educação do príncipe », composé en 1951 et publié en 1955, dans le numéro 2 de la revue *Noigandres*:

O Idiomateno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox animae. Desesperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortlieb

¹⁰ *Op. cit.*, st. 12-17, pp. 18-21.

¹¹ *Sá de Miranda um poeta no século XX*, Braga, Angelus Novus, 2001, pp. 50-58.

Motamour Loveword – o idiomateno. O há muito tempo, o desde sempre, o nunca mais? Flor. Última. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal.

Haroldo de Campos se réfère également au poète portugais, dans au moins trois textes de critique littéraire¹², tandis que son frère Augusto lui aussi souligne l'impact provoqué par la fréquentation de la poésie mirandienne¹³. En somme, les frères Campos signalent l'importance de l'œuvre de ce poète, la mettant souvent en parallèle avec celle de Camões, non sans parfois cacher une certaine préférence pour l'auteur de l'églogue *Basto...*. C'est le cas, par exemple, des célèbres vers où Augusto de Campos étend aux deux poètes portugais le même jugement de valeur qu'il pense pouvoir appliquer au binôme Shakespeare / John Donne:

sá de miranda, primo
 pobre de camões
 melhor que camões¹⁴

Cette préférence pour Sá de Miranda est due avant tout à une raison simple: les frères Campos lisent les vers de ce poète à la lumière de la quête d'une expression poétique condensée, chère à Ezra Pound, pour qui, ne

¹² « Mário Faustino ou a impaciência órfica » et « Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira », in *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Perspectiva, 4^{ème} éd. augmentée, 1992, pp. 189-212 et 231-255 ; « Comunicação na poesia de vanguarda », in *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, São Paulo, Perspectiva, 1977, pp. 149-167.

¹³ « Marcabru, contra o amor », in *Verso reverso contraverso*, São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 31-32 et « John Donne, entre o dom e a danação », in *O anticrítico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, pp. 39-43.

¹⁴ « John Donne, entre o dom e a danação », *op. cit.*, p. 39.

l'oublions pas, *Dichten=condensare*¹⁵. Ainsi, vers la fin des années cinquante, lorsqu'il rend visite à l'auteur des *Cantos*, Haroldo de Campos tente vainement d'attirer l'attention de son maître sur la poésie de Sá de Miranda, en la qualifiant sans hésitation de « *trobar clus* en portugais »¹⁶.

Cet intérêt constant à l'égard de la poésie de Sá de Miranda attire d'autant plus notre attention que, pour qualifier le scepticisme de Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos emprunte au poète brésilien la formule « entre lobo e cão » (entre chien et loup), expression imagée, à connotation crépusculaire, et qui, comme nous le savons, sert de titre à une des parties du recueil *Claro enigma*:

caminho seco sob o céu escuro
de chumbo – cético entre lobo e cão –
a ver por dentro o enigma do futuro

incurioso furtou-se e o canto-chão
do seu trem-do-viver foi ruminando
pela estrada de minas sóbrio chão¹⁷

Or, dans son livre sur la réception de Sá de Miranda au XX^e siècle, Marcia Arruda Franco¹⁸ établit un rapprochement entre cette partie du recueil de Drummond et certains aspects du lyrisme de Sá de Miranda. Un rapprochement assez surprenant mais qui n'est pas pour autant dénué

de sens, en particulier dans la perspective qui est la nôtre, vu qu'il est partiellement fondé sur l'expression, chez les deux poètes, d'une certaine posture de désabusement, voire d'un sentiment de dysphorie. Cette posture est mise en valeur, entre autres, par l'usage commun de la locution « entre chien et loup », employée également par Sá de Miranda:

Não vejo o rosto a ninguém;
cuidais que são, e não são;
homens, que não vão nem vêm,
parece que avante vão;
entre o doente e o são
mente cad'hora a espia;
na meta do meo dia
andais entre lobo e cão.¹⁹

Ces vers de Sá de Miranda sont caractérisés par un léger ton de plainte et par un style concis qui sont propres à la forme poétique choisie (à savoir, l'*esparsa*) et qui, en quelque sorte, relèvent également de la dimension stoïco-chrétienne de son œuvre²⁰. N'oublions pas non plus que la portée stoïco-chrétienne de la poésie de Sá de Miranda a été renforcée par le caractère mélancolique attribué à ce poète (et, par extension, à son œuvre), dans une tradition qui remonte au célèbre portrait que son biographe anonyme du XVII^e siècle a brossé de lui et dont voici quelques lignes particulièrement saisissantes:

15 *ABC da literatura*, trad. Augusto de Campos et José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, [s/d], p. 40.

16 « Ezra Pound : *i punti luminosi* », *op. cit.*, p. 248. *Trobar clus* : expression provençale qui signifie, littéralement, « trouver obscur », et qui est employée pour qualifier le style condensé, hermétique et torturé de troubadours comme Arnaut Daniel, que Pound appréciait tant.

17 *Op. cit.*, st. 34-35, pp. 29-30.

18 *Op. cit.*, pp. 58-64.

19 Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas*, texto fixado, notas e prefácio pelo prof. Rodrigues Lapa, Lisbonne, Sá da Costa, vol. I, 1944, pp. 19-20.

20 Différents auteurs ont souligné la composante stoïco-chrétienne de l'œuvre de ce poète portugais : voir par exemple T. F. Earle, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, trad. Isabel Penha Ferreira. Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, pp. 71-104, et Maria Vitalina Leal de Matos, « Sá de Miranda : o estoicismo feito poesia », in *Ler e escrever. Ensaaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 145-168.

Foi homem grosso de corpo, de meã estatura, [...] os olhos verdes bem assombrados, mas com alguma demasia grandes, o nariz comprido e com cavalo, *grave na pessoa, melancólico na aparência* [...]. E foi *sóbrio e austero consigo*, e largo com algum excesso com os hóspedes que indiferentemente agasalhava com gosto particular, costumando a dizer que o livravam de si o tempo em que os conversava; e com reção, porque se conta dele que, estando sem gente de cumprimento (e ainda com ela) se suspendia algumas vezes e *mui de ordinário derramava lágrimas sem o sentir*; porque quando lhe acontecia à vista d'alguém, nem as enxugava, nem torcia o rosto, nem deixava de continuar no que ia falando, parece que, *como outro Heráclito, com a mágoa do que lhe revelava o espírito dos infortúnios da sua terra*²¹.

Comme nous l'avons souligné, nous retrouvons chez Haroldo de Campos un souci similaire de recherche d'une expression concise, ainsi qu'un sentiment comparable de désillusion mélancolique. Ce sentiment est particulièrement présent dans la première partie de son ouvrage, qui est le récit d'un périple initiatique, doublé d'une complainte d'invocation mélancolique :

[...]

dante com trinta e cinco eu com setenta –
o sacro magno poeta de paúra

transido e eu nesse quase – (que a tormenta
da dúvida angustia) – terço acidioso
milênio a me esfingir: que me alimenta

21 « Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda », in *Obras completas*, op. cit., vol. II, p. XII-XIII, souligné par nous.

a mesma – de saturno o acrimonioso
descendendo – estrela ázimo-esverdeada
a acídia: lume baço em céu nuvíoso²²

Rappelons enfin que ce n'est pas la première fois qu'Haroldo de Campos tente de concilier un projet de long poème à caractère narratif et la recherche d'une expression poétique condensée. Certains spécialistes ont déjà parlé de la dimension « épique » de son œuvre²³ et différents ouvrages de cet auteur sont clairement marqués par le célèbre « geste épique » que le poète avait déjà identifié comme étant à l'origine de ses *Galáxias*²⁴. C'est le cas de *Signantia quasi cælum*²⁵, recueil de poèmes sur la luminosité, disposés en trois parties, correspondant au paradis (*Signantia : quasi cælum*²⁶), au purgatoire (*Status viatoris : entrefiguras*²⁷) et à l'enfer (« Esboços par uma Nékuia »²⁸). Il en est de même

22 *A máquina do mundo repensada*, op. cit., st. 5-7, pp. 15-16.

23 Sur la dimension épique de l'œuvre d'Haroldo de Campos, voir l'article de Donald Schüller, « Um lance de nadas na épica de Haroldo », in <http://www.schulers.com/donaldo/wfv.htm> (page consultée le 28 janvier 2005).

24 « Há neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo - miniestórias que se articulam e se dissipam com o 'suspense' de uma novela policial (Anatol Rosenfeld) ; mas a imagem acaba por prevalecer, a visão, a vocação para o epifânico », *Galáxias*, São Paulo, Ex Libris, 1984 ; éd. consultée : São Paulo, Editora 34, 2^{me} éd., 2004, p. 119. Voir également l'entretien que le poète a accordé au journaliste J. J. de Moraes, « Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*) », publié initialement dans le *Jornal da Tarde* (édition du 6 octobre 1984) et qui a été repris dans l'ouvrage *Metalinguagem & outras metas* (op. cit., pp. 269-277).

25 *Signantia : quasi cælum - signância : quase céu*, São Paulo, Perspectiva, 1979.

26 *Signantia : quasi cælum...*, op. cit., pp. 25-54.

27 *Ibid.*, pp. 55-62.

28 *Ibid.*, pp. 63-111.

de *Finismundo: a última viagem*²⁹, opusculé qui reprend le motif du dernier voyage d'Ulysse pour le revisiter de deux manières différentes, d'abord sur un ton sublime, puis héroï-comique. Ainsi, dans la première partie de ce livre nous avons affaire à un Ulysse vieillissant qui, en guise de « dernière *hybris* », ose repartir pour atteindre « la mer derrière la mer », ce « chaos pélagien » où se cache le Paradis perdu :

Tentar o não tentado -
expatriado esconjuro aos deuses-lares.

incidir na partida.	Re-
húbris-propulso	Ousar -
atrás do mar.	- o mar
caos pelaginoso	O ínvio-obsuro
até onde se esconde a proibida	
geografia do Éden – Paradiso	
terreno: o umbráculo interdito:	
a lucarna: por ali	
istmo extremo ínsula	
se tem acesso ao céu	
terrestre: ao transfinito ³⁰ .	

Dans la seconde partie de cet ouvrage Ulysse, ayant survécu jusqu'à nos jours (« Urbano Ulisses / sobrevivido ao mito ») est plongé dans le trivialité du quotidien urbain, où son périple est surveillé par des sémaphores et les sirènes mythiques, remplacées par des prosaïques sirènes d'alerte :

29 Ouro Preto, Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

30 *Op. cit.*, [non paginé].

Périple?

Não há. Vigiam-te os semáforos.
Teu fogo prometéico se resume
À cabeça de um fósforo - Lúçifer
Portátil e/ou
Ninharia flamífera.

Capitula

(cabeça fria)
tua húbris. Nem sinal
de sereias.
[...] [...]
Açuladas sirenes
cortam teu coração cotidiano³¹.

De même, le souci de concilier poésie narrative et recherche d'une expression poétique condensée est présent dans certaines de ses traductions, dont celle de l'*Illiade* d'Homère³², « transcréation » qui, manifestement marquée par la fréquentation des traductions d'Odorico Mendes³³, allie recherche de concision, complexité syntaxique et souci de

31 *Id.*, *ibidem*.

32 *Illiade de Homero*, introdução e organização Trajano Vieira, São Paulo, ARX, 2 vols., 2001-2002.

33 Manuel Odorico Mendes (1799-1864) a traduit des œuvres de Voltaire (*Mérope*, 1831 ; *Tancrède*, 1839), Virgile (*Eneida*, 1854) et Homère (*Illiade*, 1874). Considérées comme fastidieuses ou rébarbatives par Sílvio Romero, Antonio Candido ou Wilson Martins, ses traductions ont été amplement valorisées par Haroldo de Campos (« Da tradução como criação como crítica », in *Metalinguagem*, op. cit., p. 31-48 ; ce texte a été publié initialement en 1963), qui les présente comme des exemples annonciateurs de son propre travail de traduction créatrice (ou « transcréation »). Plus récemment, dans *Os nomes e os navios* (Rio, Sette Letras, 1999), Campos reprend et analyse la traduction du chant II de l'*Illiade*, proposée par Odorico Mendes.

créativité sur le plan morphologique. Soulignons au passage que les effets de la leçon apprise chez Odorico Mendes se font clairement ressentir dans les vers d'*A máquina do mundo repensada*, à en croire par exemple l'extrait suivant, au sujet du big-bang :

no imaginar me finjo e na gigante
lente de um telescópio o olho colando
abismo – apto a observar o cosmorante

bercário do universo se gerando :
recorre aqui o *big-bang* – o começo (?)
de tudo – borborigma esse ur-canto

ou pranto primordial : primeiro nexo
radiocaptado por humano ouvido
da explosão parturiente – seu reflexo

espelhado em rumor : prévio ao estampido
fôra o quê? porventura um tempo-zero
de cósmica densidade ensandecido³⁴

Notons toutefois que cette dernière tentative de concilier long poème et expression condensée se distingue de celles réalisées auparavant. Cette fois-ci en effet le poète, partagé entre l'aspiration à la transcendance et le désabusement, entre la tentation de l'émerveillement et la dépression, relit le chant épique de Camões – qui, par définition est à placer sous les auspices de Mars – mais il le reconsidère et le replace sous le signe de Saturne, à la manière d'une bonne partie de la poésie lyrique de Sá de Miranda. Face à Mélancolie, Haroldo de Campos exprime une attitude

assez répandue chez les poètes qui, au XX^e siècle, actualisent l'écriture épique et, en ce sens, entreprennent une démarche animée par un mélange de sentiment de deuil et de nostalgie vis-à-vis d'un univers archaïque, qu'il tentent de reconstituer³⁵.

Ainsi, dans ce poème où Haroldo de Campos « réinvente » la machine du monde, aux cotés de la présence explicite et prégnante de Camões, nous identifions celle du spectre de Sá de Miranda, poète de la concision, poète que la tradition a souvent associé à une posture mélancolique, et que les frères Campos ont essayé de mettre en avant. Il en ressort l'image d'un Haroldo de Campos « crépusculaire », entre « chien et loup », placé entre Camões et Sá de Miranda, un Haroldo de Campos qui se trouve plutôt vers la fin du « chemin de notre vie ».

³⁴ *A máquina do mundo repensada*, op. cit., st. 82-85, pp. 62-63.

³⁵ Saulo Neiva, « “A epopéia morreu ? Viva a epopéia” Luto das origens e poesia épica », in Sébastien Joachim & Alain Montandon [sous la dir.], *O espaço-tempo em literatura e ciências humanas*, Recife, UFPE, 2003, pp. 203-210.

Manuel Bandeira et la poésie portugaise

Fernando Carmino Marques

Instituto Politécnico da Guarda

*Em lugar, de outros é que os ponho.
Tu que me lêes, deixo ao sonho
Imaginar como serão.*

Manuel Bandeira

«Versos escritos nágua»,
in Cinza das Horas

Manuel Bandeira qui a grandi en écoutant, en lisant et déclamant avec fierté *Les Lusiades*, a prêté pendant toute sa vie une attention particulière à la poésie portugaise. Il fut un bon connaisseur d'une tradition qu'il estimait sienne et dans laquelle il voulait s'insérer, la rénovant chaque fois qu'il le jugeait nécessaire de l'autre côté de l'Atlantique.

Manuel Bandeira a lu, commenté et publié des anthologies d'auteurs portugais. Il fut l'ami des poètes et des critiques qu'il appréciait, et jugeait leurs observations pertinentes et enrichissantes ; parmi eux, citons : António Botto, Jorge de Sena, Alberto de Serpa, Fidelino de Figueiredo et surtout Adolfo Casais Monteiro, que le poète d'*Estrela da Manhã* considérait comme un esprit exceptionnellement aigu, recommandant comme indispensable la lecture de l'article sur son oeuvre que Casais Monteiro avait écrit dès 1944 :

[...] a longa análise de Adolfo Casais Monteiro. Quem quer que queira estudar a minha poesia e da minha geração não pode dispensar a leitura deste livro¹

De *A Cinza das Horas* à *Mafuá do Malongo* en passant par ses chroniques et par ses pages autobiographiques, les références à la poésie portugaise sont constantes.

Des citations et des juxtapositions directes des vers de Sá de Miranda, Camões, Bocage, des poèmes à la gloire d'António Nobre et de Luís de Camões, le souvenir d'un vers d'António Botto ou d'Alberto Caeiro, l'emploi des formes particulières à la poésie péninsulaire, le choix et l'emploi du langage spécifique des troubadours avec ses archaïsmes, sont des aspects qui révèlent une lecture interrogative et rénovatrice de la poésie portugaise par un des plus grands poètes du Brésil.

Pour être comprises, les références que nous avons mentionnées doivent être vues dans leur imprévisible complexité; en effet, les possibles interprétations sont variables; un exemple précis de cette complexité apparaît dans *A Cinza das Horas*.

Dans ce premier livre, en incluant les sonnets à la gloire de Camões et d'António Nobre, Manuel Bandeira ne prétend pas seulement rendre hommage à deux poètes qu'il a lus de manière assidue (bien que pas complètement à l'époque). Il voulait avant tout montrer clairement à ses lecteurs l'une des principales lignes de sa poésie: l'affirmation que celle-ci se situait dans la continuité au sein de la langue portugaise sans distinction

de nationalité. Autrement dit, le centre de l'espace poétique de Manuel Bandeira est dès le début affirmé comme celui de la langue portugaise. Bandeira se voulait, comme lui-même l'affirme, un poète, un soldat qui ne laisserait pas mourir sa langue. Dans le sonnet à Camões, il écrit:

Não morrerá sem poetas nem soldados

A língua em que cantaste rudemente

As armas e os barões assinalados²,

concluant ainsi par la citation directe du plus connu des vers des *Lusiades*.

La poésie portugaise est si enracinée chez Manuel Bandeira que le sonnet à la gloire d'António Nobre (précédé d'une épigraphe et d'un court poème en deux vers dans lesquels il n'est pas difficile d'entendre l'univers de désenchantement plaintif du poète du *Só*) nous ramène personnellement à un autre poète, très apprécié par Bandeira également, Bocage. Les vers du début du second quatrain du sonnet à la gloire d'António Nobre nous font penser à ceux que Bocage avait dédiés à Camões. Manuel Bandeira écrit qu'il revoit le sort d'António Nobre dans le sien:

Com que magoado olhar, magoado espanto

Reveja em teu destino o meu destino!

Bocage, de son côté, dans un vers non moins célèbre, se reverra aussi dans le destin de Camões:

Camões, quão semelhante acho teu fado ao meu,

Quando os cotejo...³

2 «A Camões», in *A Cinza das Horas*, 1917.

3 «A Camões comparando com os dele os seus próprios infortúnios», in *Sonetos de Bocage*, Lisbonne Europa- América, 1998.

1 «Itinerário de Pasárgada», in Manuel Bandeira *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1990, p.83.

Le plus curieux, c'est de constater que dans le livre en question, le sonnet à la gloire d'Antônio Nobre est précédé d'un autre sonnet à la gloire de Camões. Étant donné l'art et la matière subtile de faire de Manuel Bandeira, ceci ne semble pas une simple coïncidence : le poète brésilien s'identifie à Camões.

Dans ces deux exemples, nous constatons également l'emploi des deux recours stylistiques les plus récurrents chez le poète d'*Estrela da Manhã* : la citation directe servant de leitmotiv, et la juxtaposition de vers d'origines différentes.

C'est vingt ans plus tard, alors qu'il est reconnu comme l'une des principales voix du modernisme brésilien, que Manuel Bandeira revient à la tradition poétique portugaise. Cette fois, ce sont les troubadours qui vont l'inspirer et l'amener à composer deux poèmes, *Cossante* et *Cantar de Amor*, qui feront partie de la *Lira dos Cinquenta Anos*.

Ces poèmes qui, lors d'une première lecture, peuvent apparaître comme un simple exercice de style, reflètent une constante préoccupation de Manuel Bandeira : le besoin de comprendre les voix qui l'ont précédé dans la continuité historique de la poésie de langue portugaise pour mieux s'insérer dans ce courant.

Comme nous l'avons dit, ces poèmes ne cherchent pas qu'à dominer l'une ou l'autre forme poétique du passé ; ils ne sont pas non plus une tentative de transposer dans le contexte brésilien, "à traduire en moderne", des structures et du vocabulaire que nous pourrions juger obsolètes. Il s'agit de répondre à la fascination que la musicalité formelle, la rigueur et le langage si particulier des troubadours ont exercés sur Manuel Bandeira.

En nous éclairant sur les raisons de ce choix qui comprend les deux principales composantes du lyrisme médiéval - "la cantiga de amigo et la

cantiga de amor"-, l'inspiration populaire et l'inspiration érudite, le poète écrit dans une de ses pages autobiographiques :

Me sinto com a cara no chão, mas a verdade precisa de ser dita ao menos uma vez : aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística [...]. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de "velidas" e "mha senhor "e "nula ren" ; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a São Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma do poema em estado larvar)⁴

Les poèmes *Cossante* et *Cantar de Amor* sont construits sur la base d'une "cantiga de amigo" de Martin Codax et d'une "cantiga de amor" de D. Diniz, toutes deux très connues. Ce sont *Ondas do Mar do Vigo* et *Quer'eu en maneira de proençal fazer agora hun cantar de amor*.

À la manière des troubadours, les deux poèmes ne sont désignés que par le titre générique, ce qui révèle chez Manuel Bandeira la volonté de ne pas se distinguer dans l'apparence des poètes médiévaux. Ces textes épousent la structure formelle traditionnelle⁵.

Là cessent les ressemblances. En effet, dans la "cantiga paralelística" traditionnelle, les éléments de la nature sont presque toujours personnifiés. Or, ceci n'arrive pas chez Manuel Bandeira qui, dans le poème *Cossante*, joue avec une série de concepts absolument étrangers aux troubadours : l'ambiguïté du sujet lyrique, la polysémie, l'humour, ainsi que quelques ressources stylistiques propres à l'art poétique, anaphores au

4 "Itinerário de Pasárgada", in *Manuel Bandeira Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, p.91.

5 "Escrevi o Cantar de Amor no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista". Bandeira, *id.*, *ibid.*

milieu des vers fonctionnant comme un leitmotiv (grâce auquel le poète obtient une plus grande musicalité), allitérations successives, etc.

Le poème qui commence par un vers incomplet de Martin Codax *Ondas do mar*⁶ part d'une image traditionnelle pour, peu à peu, se transformer en un ensemble complexe de références vraiment spécifiques à Manuel Bandeira et à la poésie brésilienne, comme nous le verrons plus loin.

Une possible interprétation logique du poème peut nous amener à supposer l'enchaînement suivant :

Un narrateur, non déterminé, voit des yeux intersexuels sur la plage :

Olhos verdes intersexuais [...]

Olhos verdes sem dó de mim [...]

Captivé par ce regard, le sujet observateur devient l'objet de l'observation :

Olhos verdes de ondas sem fim

Por quem jurei de vos possuir [...]

À la fin de ce jeu de séduction, le narrateur tourne le dos à l'objet de la contemplation et tout revient au point de départ. Probablement un simple exercice d'autosuggestion :

Olhos verdes sem lei nem rei,

Por quem juro vos esquecer

Ai! Avatlântica!

Les six distiques qui constituent l'ensemble du poème sont séparés

par un refrain dont le contenu nous renvoie directement à un thème de la poésie romantique brésilienne ici parodiée : l'oiseau qui revenait ou aspirait à revenir au nid, symboles respectifs du poète et de la patrie. Cette référence implicite peut nous éclairer sur le sens du vers qui sert de refrain à la "cantiga" :

Ai! Avatlântica!

Un vers sans relation apparente avec le reste de la "cantiga" en question.

Le *Cossante* pose encore d'autres questions dont les possibles réponses ne seront jamais plus que cela : une possibilité. Exemple : là où on lit "olhos intersexuais", nous pourrions aussi bien lire "oeils intertextuels", ce qui nous semble plus conforme au contenu et à la construction de cette "cantiga paralelística", assez fidèle dans la forme à ses plus anciens modèles⁷.

Nous pouvons aussi nous interroger, suite à l'ambiguïté sémantique délibérée, sur ce que le narrateur prétend oublier : les ondes, les yeux, l'oiseau atlantique ou, implicitement, la littérature du passé, en recourant subtilement à l'une des formes les plus anciennes.

En partant d'une forme traditionnelle qu'il renouvelle d'une certaine façon, Manuel Bandeira laisse le lecteur perplexe face à un poème apparemment aussi simple.

Le *Cantar de Amor*, lui aussi caractérisé par la forme seule, est précédé des premiers vers en exergue du poème de D. Diniz que nous avons mentionné plus haut.

En apparence, le poème traite un thème récurrent dans ce genre de

⁶ "Ondas da praia", écrit Manuel Bandeira.

⁷ Le mot 'Cossante' a été introduit en 1922 par Aubrey Bell, cependant il ne fait pas l'unanimité chez les médiévistes.

poésie, la plainte de l'amant qui souffre de l'indifférence de sa dame, "a sua senhor" :

[...] E pois tal coita não mereci,
Moi'ro eu logo, se Deus mi perdon [...].

Toutefois, la véritable plainte du poète ne concerne pas une attitude quelconque de la femme aimée, mais le fait de ne pas pouvoir dormir :

Ca non dormho, à mui gran sazon.

Une situation qu'il ne comprend pas, car il n'a rien fait pour cela :
E pois tal coita não mereci [...].

Le poète désire alors la mort et demande à sa dame de prier pour lui car il est en train de perdre la raison :

Mha senhor, ai rezade por mi,
Ca per'ço sem e per'ço a razon.

Car nous sommes devant un texte humoristique, un jeu poétique sur un thème traditionnel dans lequel le poète éprouve sa technique.

Le poème se termine par un refrain savoureux et bien rythmé servant de contrepoint, assez moderne quant au vocabulaire qui renvoie à l'un des thèmes de la poésie de la Renaissance ; l'amour associé au soleil et au feu, comme dans la chanson populaire :

Mha senhor, ai meu lum'e meu bem
Meu coração non sei o que tem.

L'invention et la juxtaposition poétique amènent encore Manuel Bandeira à insérer dans le *Cantar de Amor* en question un vers directement décalqué, pensons nous, d'un texte de Camões. Les vers "Grave

aqu'el dia em que naci", présentent beaucoup de ressemblances avec le premier vers du sonnet de Camões qui débute de la manière suivante :

O dia em que nasci moura e pereça,
Não o queira jamais o tempo dar [...]⁸.

Ainsi, nous sommes confrontés à une exploration ironique et rafraîchissante des formes et des thèmes du passé qui ravivent celui-ci et le rendent actuel. Un procédé que nous retrouvons dans les références moins explicites mais tout aussi réelles.

Dans le poème *Elegia do Verão*, Manuel Bandeira, qui rappelle son enfance, fait une juxtaposition des deux premiers vers de chaque strophe d'un sonnet très très connu de Sá de Miranda, un sonnet qui est une référence de la poésie de la Renaissance portugaise. Les voici :

Sol é grande, caem co'a calma as aves [...]
Ó cousas vãs, todas mudaves [...]⁹.

En commentant à sa façon ses vers inclus dans l'*Opus 10*, Bandeira n'ignorait pas que dans la mémoire du lecteur le plus attentif et informé, sonnerait l'écho du classique portugais.

Dans son poème, Manuel Bandeira rappelle que le soleil est grand, immuable, et que tout le reste est vain et fugace :

Sol É GRANDE. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!"

Des vers qui lui servent d'interrogation (bien qu'empreinte d'ironie)

8 Luís de Camões, *Lírica Completa*, Lisbonne, Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 1994.

9 Sá de Miranda, *Poesia e Teatro*, Lx., Ulisseia, 1989.

existentielle et linguistique :

(Como esse “mudaves”
Que hoje é “mudáveis”
E já não rima com “aves”).

Les derniers vers de cette *Elegia do Verão* ne laissent aucun doute sur ce que nous affirmons :

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas, que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Entre temps, au long du poème, Bandeira alterne comme bon lui semble les images utilisées par Sá de Miranda ; il s'interroge sur les rimes du premier et du cinquième vers du sonnet classique qui fait rimer “mudaves” com “naves”.

Que hoje é “mudáveis”
E já não rima com “aves”).

L'évocation de l'enfance du poète apparaît ici associée ici à une réflexion sur la poésie et ses sources portugaises.

L'intertextualité fréquente que reflète la poésie de Manuel Bandeira n'est pas toujours le fruit d'une volonté de parodier ; elle résulte aussi d'une identification du poète qui décide d'intégrer les vers des autres comme s'ils étaient les siens. De là, il résulte parfois une parfaite symbiose entre les vers personnels et les vers empruntés. Un exemple significatif de ce que nous affirmons peut être vu dans le poème *Cotovia* (*Opus 10*).

L'alouette répondant au poète cite sans le nommer Camões :

[...]- Muito contas cotovia!
E que outras terras distantes
Visitaste? Dize ao triste.

- Líbia ardente, Cítia fria [...].

La phrase adjectivante est évidemment inspirée de Camões.

La présence du poète portugais est presque constante dans l'oeuvre de Manuel Bandeira, soit dans la citation indirecte de ses vers :

De Ely e Lorita, brandos, nasce a branda
(Vede da natureza o ideal concerto)¹⁰,

soit à travers l'appel fait au maître. Dans le sonnet *Ad Instar Delphini*, inclus dans *Estrela da Tarde*, Bandeira réclame l'aide du poète portugais :

Camões! valei-me! Adamastor, Mágico [...].

Camões a été si important dans la vie de Manuel Bandeira que celui-ci en arrive à regretter que l'auteur des *Lusíadas* n'ait pas connu les sonnets de Shakespeare et leur forme si appréciée par Bandeira :

(por falar nisto, que estupendos sonetos ingleses não teria feito o Camões
tão grande virtuoso da oitava, se tivesse conhecido a forma, levada à maior
perfeição pelo seu contemporâneo Shakespeare¹¹).

Les affinités poétiques entre les deux poètes de langue portugaise sont si nombreuses et diverses qu'il est presque impossible de les mentionner toutes. Ce sont des affinités syntaxiques, thématiques, formelles, etc.

Le goût si vif de Manuel Bandeira pour les formes propres à la poé-

10 Extraits de l'«Oitava Camoniana para Fernanda», in *Mafuá do Malungo*, Rio de Janeiro, 1948.

11 «Itinerário de Pasárgada», *Ibid.*, p. 91.

sie portugaise et ibérique de la Renaissance (goût déjà signalé par quelques commentateurs brésiliens) explique les nombreux poèmes où Manuel Bandeira essaie d'adapter son lyrisme aux formes traditionnelles.

Des dix livres qui constituent son œuvre poétique, deux seulement (*Ritmo Dissoluto* et *Libertinagem*) ne font aucune référence directe aux formes plus ou moins caractéristiques de la poésie portugaise. Dans les autres, nous trouvons plusieurs poèmes dotés de titres génériques comme *Solau*, *Romance*, *Esparsa*, *Tema e Voltas*, etc. Un constat qui confirme combien Manuel Bandeira jugeait ces formes adaptées à son lyrisme ; leur rythme et leur musicalité intrinsèque sont certainement à l'origine de ce choix.

L'intérêt manifesté par Manuel Bandeira fait de lui un commentateur et un critique. Ses observations sur quelques poètes portugais, contemporains ou non, sont pertinentes. Ce sont des observations de celui qui scrute le passé avec recul mais toujours avec tendresse, un sentiment qui ne l'empêche pas d'être impartial. Sur Filinto Eliseo, par exemple (bien que celui-ci l'ait inspiré dans sa jeunesse), Manuel Bandeira est catégorique. Il le juge médiocre, "o medíocre lusíada Filinto Elíseo"¹². Latino Coelho n'est qu'un style sans contenu :

disseram um dia do português Latino Coelho que era um estilo à procura de um assunto¹³.

Le recul apportait avec lui, parfois, la déception. En s'informant sur

quelque aspect que jusqu'alors il ignorait chez les poètes qu'il appréciait le plus, Manuel Bandeira se sentait comme trahi dans son admiration. Antônio Nobre, que le poète brésilien a tant étudié et qu'il considérait comme d'une grande influence au Brésil, l'a déçu par son comportement et sa connaissance tardive des *Lusíadas*¹⁴. La lecture des lettres de l'auteur du *Só* à Justino de Montalvão serait pour le poète brésilien une désillusion, lui qui avait trouvé dans la poésie d'Antônio Nobre un modèle et un encouragement :

Outro ponto em que o poeta nos decepçiona, nestas suas cartas, é a atitude em relação aos críticos. Eu pelo menos me tinha habituado à imagem de um Anto muito dado com os humildes, mas distante com os beletristas e pouco se minando de seus juízos favoráveis ou desfavoráveis.

Déception encore aggravée quand Manuel Bandeira constate que Nobre n'a lu les *Lusíadas* qu'en 1895 :

Curiosíssimo é que só em 1895, portanto cinco anos antes de morrer, leu os Lusíadas¹⁵.

Ne pas lire, ou lire tardivement Camões, c'est une chose, surtout pour un poète portugais, que l'auteur d'*A Cinza das Horas* a du mal à comprendre.

Malgré ces observations dans la plupart des cas, toutefois, les références critiques aux poètes portugais se caractérisent par un ton admiratif qui traduit la considération que Manuel Bandeira a pour eux. Correia Gar-

¹² «Itinerário de Pasárgada», *Ibid.*, p.39.

¹³ *Flauta de Papel*, *Ibid.*, p. 495.

¹⁴ Antônio Nobre, a última grande influência da poesia lusa no Brasil, *Ensaio Literários*, *Ibid.*, p.602.

¹⁵ *Flauta de Papel*, *Ibid.*, pp.516-518.

ção est un de ces poètes que Bandeira rappelle avec plaisir. La *Cantata de Dido* était pour lui un enchantement. Manuel Bandeira devait encore à ce poète du XVIII^e siècle portugais l'émotion de la forme pour la forme :

A cantata de Dido [...] já me dera a emoção da forma pela forma, e era um verdadeiro deleite¹⁶.

Considération appuyée que nous retrouvons dans une chronique complaisante sur António Botto, dont la fanfaronnade est démasquée par l'auteur de «Libertinagem», qui, en même temps, souligne autant qu'il admire les vers si simples et musicaux d'António Botto :

Era um grande poeta e um grande inventor de mentiras. Como poeta podia fazer canções desta deliciosa ingenuidade :

Faze ó ó meu pequenino
Anda lá fora um rumor...
Voz do mar, ou voz do vento
Faze ó ó [...]

Et, continuant, Bandeira clarifie :
Cito essa «Cantiga de Embalar» porque é curta. Há numerosas outras tão bonitas ou mais¹⁷.

La relecture et la connaissance plus solide de l'oeuvre de quelques poètes portugais contemporains (cela dû certainement à la présence d'Adolfo Casais Monteiro au Brésil), amènent encore Manuel Bandeira

à changer d'opinion, ou tout au moins à nuancer.

En seize ans, les vers de Fernando Pessoa, par exemple, sont passés du statut d'étranges à celui d'indispensables pour l'auteur d'*Estrela da Manhã*.

Dans sa présentation de la poésie brésilienne, *Apresentação da poesia brasileira*, écrite en 1944, au chapitre dédié à Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira qualifie d'étrange la poésie de Sá Carneiro et de Fernando Pessoa, sûrement parce qu'il n'a pas eu l'occasion de la lire intégralement :

De regresso publicou [Ronald de Carvalho] o livro *Luz Gloriosa*. Nada se contém nele que revele o contacto com a estranha poesia de Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa¹⁸.

Toutefois en 1960, dans une chronique sur les hétéronymes de Fernando Pessoa, il rectifie son opinion. Enfin en parfaite harmonie avec les vers d'Alberto Caeiro, il écrit :

Esse Caeiro me tem ajudado a viver. Muitas vezes me tenho repetido isto:
Pouco me importa.
Pouco me importa o quê?
Não sei pouco me importa¹⁹.

Nous constatons alors que la poésie portugaise n'a pas seulement été un des éléments de la formation du grand poète brésilien. Elle a été aussi une lecture nécessaire, constante et renouvelée pour Manuel Bandeira, ce

16 «Itinerário», *Ibid.* p.36. La «Cantata» en question figure dans la comédie de Garção *A Assembleia ou a Partida*

17 *Flauta de Papel*, *Ibid.*, p. 525.a

18 *Ensaio Literários*, *Ibid.*, p.614.

19 *Andorinha*, *Andorinha*, *Ibid.*, p.691.

qui, par ailleurs, confirme sa préoccupation de s'intégrer dans une tradition que l'Atlantique n'a pas coupée. Le poète, là, est très clair sur ses intentions :

No português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneiros²⁰.

Les aspects relatifs à la présence de la poésie portugaise que nous avons vus ne sont que quelques facettes de la préoccupation unique de Manuel Bandeira : trouver là où ils existent les modèles susceptibles de perfectionner et d'adapter l'idée à la forme, le penser au dire.

Le portugais étant sa langue maternelle et son idiome de prédilection, il est naturel qu'il ait fourni à Manuel Bandeira les exemples jugés les plus fidèles à ses intentions.

En somme, Manuel Bandeira, qui affirmait que les façons de sentir et de penser ne sont jamais déphasées, a pleinement réalisé les aspirations d'un autre grand poète brésilien, Gonçalves Dias : rendre plus étroits par la langue les liens entre deux littératures différentes mais semblables et ressemblantes.

Duas irmãs que descendem do mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos - embora os trajem por diversa maneira, com diverso gosto, com outro porte, e graça diferente”²¹.

Ces mots sont ceux du poète romantique que Manuel Bandeira résu-

mera si subtilement, aux niveaux du vocabulaire, de la forme, de la syntaxe et de la disposition graphique dans le poème *Portugal meu avozinho* :

Tu de um lado, e do outro lado

Nós... No meio o mar profundo...

Mas, por mais fundo que seja,
Somos os dois um só mundo.²²

20 *Crônicas da Província do Brasil, Ibid.*, p.459.

21 Gonçalves Dias, cité par Manuel Bandeira, *Ensaíos literários, op. cit.*, p. 567.

22 *Mafuá do Malungo, op. cit.*

**Les relations culturelles luso-brésiliennes
et la conquête du marché du livre**
par les auteurs portugais et brésiliens
au temps de Camilo Castelo Branco

João Carlos Vitorino Pereira
Université Lumière - Lyon II

Introduction

D'après Camilo Castelo Branco, le cri d'Ipiranga qui marque le début de l'indépendance du Brésil, laquelle n'a été reconnue officiellement par le Portugal qu'en 1825, a séparé durablement les deux pays : sarcastiquement, il écrit, dans son *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, ouvrage polémique publié en volume en 1879, que les poètes brésiliens romantiques, morts prématurément, auraient connu un meilleur sort « se o grito de Ipiranga os não desconchavasse da nossa familiaridade » (*OCCB*, X, 1015) ¹. Dans *Noites de Insónia*, ouvrage composite publié en 1874, il exprimait déjà la même idée mais de manière plus explicite et plus objective : « [...] nós andamos arredados da convivência de escritores brasileiros » (*OCCB*, XIV, 1042), reconnaissait-il.

Il faudra donc attendre plusieurs décennies après le « Grito de Ipiranga » pour que les relations culturelles s'accélérent mais la méfiance

¹ Sauf indications contraires, nos références aux écrits camiliens renvoient à l'édition des *Obras Completas de Camilo Castelo Branco* parues en dix-huit volumes, sous la direction de Justino Mendes de Almeida, chez Lello & Irmãos Editores, à Porto, entre 1982 et 2002. Pour désigner cette édition, nous utiliserons l'abréviation *OCCB* et nous citerons à chaque fois, dans l'ordre, le numéro du volume en chiffres romains, et de la page.

demeure de chaque côté de l'Atlantique ; en réalité, d'après l'historienne M. Fátima Bonifácio, les relations luso-brésiliennes étaient tendues bien avant l'indépendance du Brésil : « [...] nos anos que vão do Congresso de Viena (1815) às revoluções europeias de 1820, agravou-se o mal-estar nas relações de Portugal com o Brasil [...] »², affirme-t-elle.

Néanmoins, malgré l'indépendance du Brésil, les élites des deux pays n'ont pas cessé de se rencontrer, d'entretenir une correspondance, de s'influencer mutuellement, à telle enseigne que Duarte Ivo Cruz, spécialiste du théâtre luso-brésilien, parle de « claros sinais de convergência estética e cultural »³, à l'époque du romantisme naissant, entre le théâtre portugais et le théâtre brésilien ; au sujet des relations culturelles luso-brésiliennes à l'ère romantique, ce chercheur précise que « todos estes dramaturgos românticos do Brasil conviveram directa ou indirectamente com Garrett e revêem-se na sua obra e influência. »⁴.

Les impératifs du marché de l'édition littéraire en cours d'organisation et d'internationalisation sous le libéralisme

Mais c'est au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle que les relations luso-brésiliennes s'intensifient, comme si les deux pays se redécouvraient. C'est précisément vers les années 1860 que, d'après les écrits de Camilo, les relations littéraires entre les deux pays se développent, d'autant plus que sous le libéralisme, et plus exactement sous la *Regeneração*, le livre devient un produit soumis aux règles de l'économie capi-

taliste et du libre-échange en pleine croissance, c'est-à-dire au principe de l'offre et de la demande, comme le déplore Alexandre Herculano, qui établit un dialogue avec Garrett au sujet de la propriété intellectuelle⁵ : en faisant du livre un pur produit commercial, on s'oriente, d'après cet auteur, vers l'« industrialismo literário »⁶. Dans cet écrit de 1851 sur la propriété intellectuelle, notons que le marché brésilien retient tout particulièrement l'attention de Herculano qui parle « do nosso tráfico de livros com o Brasil, para cujo movimento não contribuem só as publicações portuguesas, mas também as reexportações de livros estrangeiros » ; selon lui, il convient de veiller à garantir aux auteurs portugais les « benefícios da concorrência no mercado brasileiro »⁷.

Mais, pour que les auteurs portugais puissent défendre efficacement leurs droits à l'étranger, principalement au sein de ce vaste marché brésilien, en expansion comme le marché portugais, Herculano engage « o Governo a entabular negociações [...] com o Brasil »⁸, comme il l'écrit en 1872. En somme, pour que la concurrence soit à l'avantage des Portugais, ou à tout le moins équilibrée, il ne faudrait pas que le coût du livre pratiqué par les Brésiliens soit trop bas. À travers Herculano, on

2 M. Fátima Bonifácio, *O Século XIX Português*, Lisbonne, Instituto de Ciências Sociais « Coleção Breve / História », 2002, p. 20.

3 Duarte Ivo Cruz, « A marca de Garrett », *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 875, 14-27 avril 2004.

4 *Ibid.*

5 Sur cette question, voir Luiz Francisco Rebello, *Garrett, Herculano e a Propriedade Literária*, Lisbonne, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações D. Quixote, 1999.

6 Alexandre Herculano, « Da propriedade literária e da recente convenção com França – Ao Visconde de Almeida Garrett (1851) », in *Opúsculos, tome II: Questões Públicas – Sociedade, Economia, Direito*, Lisbonne, Livraria Bertrand, 1984, p. 550. Cette expression fait écho au titre d'un article de Sainte-Beuve paru en 1839 dans la *Revue des Deux Mondes* et consacré à la « littérature industrielle » ; voir à ce propos Maria de Lourdes Lima dos Santos, « A elite intelectual e a difusão do livro nos meados do século XIX », *Análise Social « História Social das Elites »*, n° 116-117, 1992, p. 540.

7 Alexandre Herculano, « Da propriedade literária... », in *op. cit.*, p. 542.

8 Alexandre Herculano, « Apêndice (1872) », *Opúsculos, tome II: Questões Públicas – Sociedade, Economia, Direito*, éd. cit., p. 573.

s'aperçoit que le livre représente désormais un enjeu commercial de part et d'autre de l'Atlantique: au sein d'un marché du livre qui s'internationalise et où le coût du travail n'est pas le même partout, il convient de conclure rapidement un accord notamment avec le Brésil « vasto e opulento »⁹ Herculano avance un autre argument commercial, d'ordre démographique, pour montrer qu'il y a urgence à négocier avec l'ancienne colonie, « onde uma população, já numerosa, cresce rapidamente »¹⁰; à la fin du XIX^e siècle, le Brésil, disons-le au passage, comptait environ dix millions d'âmes¹¹, soit le double, quasiment, de la population portugaise à la même époque¹².

Comme il faut toujours conquérir de nouveaux lecteurs, la recherche de débouchés par delà les frontières nationales devient une nécessité. Pour des raisons linguistiques, historiques et culturelles, ce sera naturellement le Brésil pour les Portugais et le Portugal pour les Brésiliens. En réalité, le sort des uns est lié au sort des autres et chacun développe des stratégies commerciales pour conquérir le marché du livre du pays frère. Notons que le marché du livre brésilien dépendait encore de l'étranger: « Até 1920, no entanto, quase todos os livros brasileiros importantes eram impressos em Portugal ou na França – embora já existissem aqui algumas editoras pioneiras de qualidade [...]. As edições brasileiras não passavam dos 1 000 volumes. »¹³; cette dépendance avantage donc le Portugal.

⁹ *Ibid.*, p. 571.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Voir Claudy R. Crôs, *La civilisation afro-brésilienne*, Paris, P.U.F. « Que sais-je? » n° 3170, 1997, pp. 93-94.

¹² Voir à ce propos Joel Serrão, « Sondagem cultural à sociedade portuguesa cerca de 1870 », in *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1983, p. 50.

¹³ « Editoras », in Larousse Cultural – *Brasil A/Z*, São Paulo, Editora Universo, 1988, p. 276.

Par ailleurs, le marché brésilien présente un autre atout: en effet, l'immigration portugaise en nette progression au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle contribue à l'augmentation du nombre de lecteurs potentiels au Brésil¹⁴. C'est d'ailleurs dans ce contexte que surgit dans le roman portugais du XIX^e siècle un nouveau type social, le personnage du « Brésilien », stéréotype qui permettra notamment à Camilo de caricaturer férocelement les Portugais émigrés au Brésil.

Images réciproques sous le signe de la méfiance entre le Portugal et le Brésil

À cet égard, force est de reconnaître que Camilo offre du Brésil, qui dans son esprit est toujours perçu comme la « colônia brasileira »¹⁵ (*OCCB*, XVI, 181), une image volontairement exotique, folklorique, réductrice; *O Cego de Landim*, où le romancier établit une distinction entre les « brasileiros de profissão », c'est-à-dire les Portugais qui se sont établis au Brésil, et les « brasileiros do Brasil » (*OCCB*, VIII, 100), illustre très bien ce point. En effet, ce récit, où se lisent les tensions entre Portugais et Brésiliens, présente avec une ironie éminemment critique un chapelet de clichés qui aujourd'hui encore circulent autour du géant latino-américain, lequel apparaît dans le texte camilien comme le pays de la *capoeira* (*OCCB*, VIII, 98), des cocotiers et d'une langue portugaise différente. Dans cette nouvelle, qui se veut réaliste, le Brésil est aussi regardé comme un pays où la criminalité et la cor-

¹⁴ Voir à ce sujet Joel Serrão, « A emigração portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX – Esboço de problematização », in *Temas Oitocentistas I*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1980, p. 165.

¹⁵ L'émigration massive des Portugais vers le Brésil fait dire à Alexandre Herculano que le Brésil est redevenu une colonie portugaise: « A nossa melhor colônia é o Brasil, depois que deixou de ser colônia nossa. »; cit. in Joel Serrão, « A emigração portuguesa para o Brasil... », in *op. cit.*, p. 164.

ruption des mœurs fleurissent à l'ombre de l'empereur D. Pedro II. On retrouve l'image conventionnelle du Brésil, qui est volontairement pittoresque, comme le souligne Nelson Vieira : « O Brasil é um paraíso sensual onde os papagaios e coqueiros cercam uma cama de rede [...] ». ¹⁶

La même intention réductrice et humoristique présidera aussi à la composition du *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*¹⁷, où l'auteur cherche à provoquer la nouvelle génération d'écrivains qui incarnent l'*Ideia Nova*; les réactions sur les deux rives de l'Atlantique furent après et immédiates, témoin cette lettre, datée de 1879, d'un Portugais résidant à Rio pour qui « o CANCIONEIRO é uma feijoada » (OCCB, X, 1389). Dans *Os Críticos do Cancioneiro Alegre*, Camilo répond sur le même ton; face à un autre de ses détracteurs, Tomás Filho, il recourt sans vergogne au préjugé racial qui taraudait la société brésilienne de l'époque¹⁸, en rabaissant ce lecteur blanc courroucé au rang d'homme de couleur, autrement dit d'esclave et donc de sous-homme : « Este brasileiro, em nome dos escritores que eu não ofendi, [...] // [...] para me ensinar a escrever, exhibe uns pedaços de estilo, com ideias brancas em locuções de preto babujadas de açúcar e mamona. » (OCCB, X, 1398-1399). La réponse sarcastique de l'écrivain s'achève par ces mots : « Depois disto,

Tomás Filho deputa e delaga na bengala de Artur a sua desforra. // É dar para baixo, seus mármeladas! Avança, minhás gêntes! » (OCCB, X, 1400).

Pour désarçonner un autre lecteur de Rio qui n'a guère apprécié le *Cancioneiro Alegre*, Camilo Castelo Branco recourt aux mêmes procédés, son ironie cinglante se nourrissant de clichés qui donnent du Brésil une image dénigrante et sont le reflet de l'idéologie coloniale et de l'eurocentrisme blessant de l'époque. On remarquera que l'auteur, en mettant en avant les traits anthropologiques, culturels, voire linguistiques, des civilisations amérindiennes ou africaines, fait du Brésil un pays de sauvages ou d'esclaves, un pays en quelque sorte arriéré, coupé de la civilisation, raison pour laquelle les Blancs qui le critiquent vertement depuis Rio sont assimilés à des Noirs : les Brésiliens, parés ainsi des traits accentués des hommes de couleur, vivent dans un autre monde. En un mot, ils ne ressemblent pas au Portugais, dont ils se seraient éloignés depuis leur indépendance, et ils parlent même une langue différente qui, d'après un Camilo sarcastique à l'excès, se rapprocherait de celle des sauvages – les Indiens – ou de celle des esclaves – les Noirs – ; la langue ne serait plus véritablement un facteur d'union mais de différenciation, voire de division entre les deux communautés qui, parce qu'elles parlent un portugais différent, sont appelées à se séparer pour connaître des destins dissemblables.

Dans l'extrait ci-dessus, la « bengala de Artur » n'est autre que celle d'Artur Barreiros, qui est lui aussi victime des sarcasmes de Camilo, dont l'ironie devient particulièrement corrosive lorsque cet autre lecteur de Rio se métamorphose en singe peu à peu sous nos yeux : « o focinho vai gradualmente retraindo-se, e o carão faz-se-lhe mais vertical; custalhe a ter-se verticalmente [...]. » (OCCB, X, 1392-1393). Au Brésil, la théorie de l'évolution de Darwin, auquel l'auteur se réfère explicitement dans ce même texte (OCCB, X, 1392), est quelque peu contrariée puisqu'on y assiste plutôt à une évolution à rebours, vu que l'on passe de l'homme au singe, ce qui ne manquera pas d'humilier son interlocuteur

16 Nelson H. Vieira, *O Brasil e Portugal – A Imagem Recíproca (O Mito e a Realidade na Expressão Literária)*, Lisbonne, ICALP, 1991, p. 94.

17 cf. *idem* : « Este desdém pelas letras brasileiras é humoristicamente revelado por Camilo Castelo Branco no *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros* [...]. A frivolidade da atitude de Camilo destrói em parte o seu reconhecimento da literatura brasileira [...]. » (*ibid.*, p. 99).

18 Les abolitionnistes brésiliens admettaient l'idée qu'il existait des races supérieures et inférieures; voir à ce sujet l'article de Jean-Yves Mérian, « L'influence des théories racistes et eugénistes sur la politique d'immigration au Brésil à la fin de l'Empire et au début de la République (1870-1930) », *Crisol*, nouvelle série, n° 6, 2002, pp. 163-186. Voir aussi Claudi R. Cròs, « Le Brésil mulâtre au XIX^e siècle », *in op. cit.*, pp. 93-96.

brésilien, cruellement flétri par une différence qui se veut de plus en plus infamante. Enfin, pour compléter le tableau, Camilo, qui donne ici libre cours à sa serpentine langue, utilise de nouveau le préjugé linguistique, dont il tire des effets grotesques pour ridiculiser définitivement Artur Barreiros: « Veja se entende: - *Indê gpé saraiva tapirá, turusu maranhave busapu. Taiassé, nhamim nhapunguará xenaxatupê*. Assim se exprimia o seu décimo avô [...]. » (OCCB, X, 1393).

Camilo n'hésite donc pas à recourir à l'humour carnavalesque pour éliminer en quelque sorte ses détracteurs brésiliens. Si le *Cancioneiro Alegre* défraie la chronique surtout dans l'ancienne colonie¹⁹, c'est qu'on est attentif à ce qu'on publie sur le Brésil; il en va de même du côté portugais, en raison notamment d'un sourcilieux ethnocentrisme européen qui, malgré la distanciation ironique, se manifeste dans les citations que nous venons de faire. Ni les uns ni les autres ne pouvaient rester longtemps indifférents dans la mesure où la presse était prompte à exploiter tout ce qui se prêtait à la critique.

Il est à remarquer que la question de la langue oppose fréquemment Portugais et Brésiliens: le portugais que ces derniers utilisent serait toujours en-deçà de celui qui est parlé au Portugal. À l'inverse, les Brésiliens traquaient les fautes de grammaire dans les textes des auteurs portugais; c'est ainsi que, depuis Rio, l'intellectuel brésilien Carlos de Laet s'adresse à Camilo dans une lettre ouverte, publiée dans la *Revista Brasileira*, où il revient sur les reproches d'ordre grammatical adressés à Fagundes Varela dans le *Cancioneiro Alegre*. Le journaliste brésilien saisit l'occasion pour

reprocher à Camilo, qui se pose pourtant en puriste de la langue portugaise, d'avoir employé le verbe « esvoaçar » pronominalement: s'engage alors entre les deux hommes une polémique qui tourne à l'aigre.

Les tiraillements entre les deux rives sont bien réels mais dans le *Cancioneiro Alegre*, l'humour débridé, l'ironie que l'auteur s'applique aussi à lui-même obligent à relativiser les propos caustiques à l'adresse des Brésiliens; d'ailleurs, Camilo se montre plus objectif dans *Noites de Insônia* où il est aussi question des relations littéraires entre les deux pays, comme nous allons le voir maintenant. Ces tensions, qui témoignent malgré tout d'un intérêt réciproque, n'ont pas empêché le développement des relations culturelles luso-brésiliennes.

Les stratégies commerciales pour conquérir le marché du livre transatlantique

En réalité, Brésiliens et Portugais cherchent à conquérir le marché du livre du pays frère, les échanges littéraires se développant tout particulièrement au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, comme l'écrit Camilo Castelo Branco dans son opuscule « Literatura brasileira », publié dans *Noites de Insônia*: « O mercado dos livros brasileiros abriu-se, há poucos meses, em Portugal » (OCCB, XIV, 896). Dans cet écrit, qui date d'avril 1874, le romancier dresse un état des lieux de la visibilité de la littérature brésilienne au Portugal: « Longo tempo se queixaram os estudiosos do descuido dos livreiros portugueses em se fornecerem de livros brasileiros. Nomeavam-se de outiva os escritores distintos do império, e raro havia quem os tivesse nas suas livrarias. Nas bibliotecas públicas era escusado procurá-los. » (OCCB, XIV, 896).

Pour expliquer cet accroissement des échanges littéraires luso-brésiliens, alors que « há trinta anos lutavam os escritores do Novo Mundo para se fazerem conhecidos » (OCCB, XIV, 897), le romancier de Seide

¹⁹ cf. Rui Ramos: « Quando Camilo Castelo Branco ensaiou a sua provocação geral à nova literatura, com o *Cancioneiro Alegre* de 1879, nenhum dos visados se dignou responder-lhe. O trabalho ficou para uma dúzia de jovens escudeiros de quem pouco se ouvira falar antes, e que muito dariam que falar depois (entre eles, Carlos Lobo de Ávila, Sérgio de Castro, Mariano Pina) [...] » « A formação da intelligentsia portuguesa (1860-1880) », *Análise Social, História Social das Elites*, n° 116-117, 1992, p. 511).

met en avant l'action exemplaire selon lui de deux éditeurs, Garnier, au Brésil, et Chardron, au Portugal: « Devemo-lo [cet accroissement des échanges] à actividade inteligente do Sr. Ernesto Chardron. Foi ele quem primeiro divulgou um catálogo de variada literatura, em que realçam os nomes de mais voga naquele florentíssimo país. » (*OCCB*, XIV, 896). Au Brésil, c'est Garnier qui soutient la production littéraire en plein essor, faisant imprimer à Paris des œuvres brésiliennes qui circulent ensuite au Portugal: « Não esqueçamos, todavia, que o impulsor deste brilhante movimento literário no Rio de Janeiro, e por isso em todo o império, é o livreiro-editor Garnier [...]. » (*OCCB*, XIV, 897).

Certains éditeurs pratiquent même la discrimination positive en proposant des prix extrêmement compétitifs pour promouvoir efficacement la littérature d'outre-Atlantique, comme le fait remarquer Camilo: « Falta dizer que os preços dos livros oferecidos no catálogo das casas Chardron [...] são [...] inferiores ao preço corrente das obras portuguesas de igual tomo. » (*OCCB*, XIV, 897); les livres brésiliens vendus au Portugal sont donc moins chers que les livres portugais. La correspondance de Camilo fait état d'une autre stratégie commerciale, pour écouler un stock de livres, qui consiste à essayer de commercialiser au Brésil, à des prix plus abordables, des ouvrages qu'on n'arrive pas à vendre au Portugal parce qu'ils sont trop chers pour le marché interne (*OCCB*, XVIII, 203).

C'est ainsi que, grâce aux éditeurs, qui avaient parfois des correspondants à l'étranger²⁰, et aux journaux, les grands auteurs mais aussi les auteurs mineurs d'outre-Atlantique étaient de plus en plus connus des Portugais et des Brésiliens. Dans « Literatura brasileira », Camilo exprime du reste un point de vue positif sur la littérature du Brésil, qu'il juge variée, féconde et bien écrite (*OCCB*, XIV, 897). Il pointe aussi les insuffisances

institutionnelles en matière d'enseignement de la littérature brésilienne dans les établissements scolaires portugais; il vante en revanche les mérites des « valiosos escritos do professor, o Sr. Cónego Fernandes Pinheiro, nomeadamente o *Resumo de História Literária*, que muito se avanta a uns esboços que em Portugal circulam nas escolas, e – o que é mais deplorável – nos estudos secundários. » (*OCCB*, XIV, 897)²¹. C'est sans doute parce que les Portugais ont ignoré la littérature brésilienne qu'un autre auteur vivant au Portugal, Henriques Leal²², publie *Lucubrações*, dont il offre un exemplaire à Camilo, qui salue cette initiative: « Larga resenha da literatura brasileira nos dá o Sr. Leal no seu livro intitulado *Lucubrações*. Aí se queixa judiciosamente das graves iniquidades com que alguns síndicos, sem legítima alçada na crítica, desdenham dos escritores brasileiros, não lhes sabendo sequer o nome de baptismo. » (*OCCB*, XIV, 1043). Les préjugés des Portugais à l'égard de la production littéraire brésilienne sont donc tenaces; notons au passage que Camilo ne rechigne pas ici à parler de littérature brésilienne, renvoyant par conséquent à une littérature nationale, et non à une sous-littérature qui imiterait, par exemple, la littérature de l'ancienne puissance coloniale.

Pour rapprocher les deux peuples, des ouvrages sur l'histoire et la civilisation brésiliennes sont désormais publiés au Portugal, ce qui indique que les Portugais redécouvrent un pays – le Brésil – trop longtemps oublié et qui, pour ainsi dire, leur était étranger à cette époque-là: Camilo cite deux autres ouvrages de Henriques Leal, à savoir *O Panthéon*

21 Fernandes Pinheiro avait déjà publié au Brésil, en 1862, un ouvrage intitulé *Curso de Literatura Brasileira*; voir à ce sujet Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira*, 7^e éd. actualisée, São Paulo, DIFEL, 1982, p. 337.

22 Antônio Henriques Leal faisait partie du « grupo maranhense » qui était « contemporâneo da primeira geração romântica », d'après Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3^e éd., São Paulo, Ed. Cultrix, 1986, p. 175-176; il a fait œuvre de critique littéraire et d'historien de la littérature brésilienne, d'après Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 327.

20 C'est le cas, par exemple, d'Eduardo da Costa Santos, l'un des éditeurs de Camilo (*OCCB*, XVIII, 222).

Maranhense (OCCB, XIV, 1042) et *Apontamentos para a História dos Jesuítas no Brasil* (OCCB, XIV, 1043). Signe des temps, d'autres livres à caractère historique paraissent : ceci montre que les relations luso-brésiliennes se sont apaisées, ce qui favorise la connaissance mutuelle. Ainsi, Camilo présente, entre autres (OCCB, XIV, 897), un ouvrage du Brésilien Augusto de Carvalho, publié à Porto et intitulé *Estudo sobre a Colonização e Emigração para o Brasil*, qui porte donc sur un sujet d'une actualité brûlante (OCCB, XIV, 897).

Au Brésil, on constate un regain d'intérêt pour la culture lusitane : les auteurs portugais incontournables, comme Camilo ou Eça, sont évidemment connus des Brésiliens qui découvrent à leur tour le Portugal, d'où ce carnet de voyage intitulé *Os Apontamentos de Viagem*, de J. C. da Gama e Abreu. Dans cet ouvrage, l'image du Portugal est plutôt favorable, ce que ne manque pas de souligner Camilo, qui sait que ses compatriotes se méfient de ce que l'on raconte à leur sujet outre-Atlantique : « [...] é um livro muito bem escrito, com [...] apreciações de Portugal na maior parte benévolas, e, por excepção, reparáveis [...]. », constate-t-il dans « Poetas e prosadores brasileiros », texte publié en juin 1874 dans *Noites de Insónia* (OCCB, XIV, 1042).

Dans ce progressif rapprochement luso-brésilien dans le domaine des lettres, Camilo, nous l'avons vu, a mis en exergue l'action pionnière et volontariste de certains éditeurs mais il ne faudrait pas oublier le rôle de la presse dans ce processus culturel ; dans sa correspondance, Camilo mentionne souvent deux périodiques, qu'il semble lire avec intérêt, à savoir le *Jornal do Comércio*, créé en 1827 d'après Frédéric Mauro²³, et la *Revista Brasileira*, qui a vu le jour à Rio en 1857²⁴.

23 Frédéric Mauro, *Histoire du Brésil*, 2e éd., Paris, P.U.F. « Que sais-je? ; n° 1533 », 1979, p. 77.

24 Voir à ce sujet Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, pp. 216-217.

Enfin, les Brésiliens qui résident, même temporairement, au Portugal et les Portugais installés au Brésil sont des ambassadeurs de leur culture car ils peuvent contribuer à la promotion de la littérature de leur pays. Camilo, indirectement, met en lumière cette fonction des élites à l'étranger, car les intellectuels, comme Henriques Leal, voyagent entre les deux rives de l'Atlantique : « O Sr. Leal, que reside em Lisboa há anos, é o escritor a quem os seus conterrâneos mais devem no pregão incessante das eminências intelectuais do Brasil. » (OCCB, XIV, 1042) ; d'autre part, d'après Alfredo Bosi²⁵, Valentim Magalhães, dont nous allons bientôt parler, « escrevia de Lisboa, onde editou o opúsculo *A Literatura Brasileira, 1870-1895* ». Le Portugais Faustino Xavier de Novais, un ami de Camilo, remplira la même fonction au Brésil, comme nous le verrons. Par conséquent, ces expatriés, morts parfois en émigration, jouent un rôle de médiateurs non négligeable dans les relations culturelles luso-brésiliennes et contribuent à l'élargissement de l'horizon littéraire dans leur pays d'élection. Notons que les Brésiliens, pour écrire l'histoire de leur pays devenu indépendant, sont parfois contraints de séjourner au Portugal pour y effectuer un travail de terrain sur les archives détenues par l'ancienne métropole coloniale. C'est le cas, par exemple, de l'autodidacte João Francisco Lisboa (1812-1863) qui, pour effectuer des recherches historiques, s'est installé à Lisbonne, où il décédera²⁶.

Ainsi, le monde de l'édition est très dynamique, les journaux, les livres et les hommes traversent l'Atlantique dans un sens comme dans l'autre, et c'est tout naturellement que Camilo, comme d'autres, s'imposera en tant qu'écrivain au Brésil, contrairement à ce que pré-

25 *Id.*, note 144, p. 210.

26 Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, note 69, pp. 251-252 ; voir aussi Alfredo Bosi, *op. cit.*, pp. 175-178.

disait Chardron (*OCCB*, XVIII, 222) ²⁷. Notons, à ce propos, que les commentaires incendiaires de l'écrivain portugais au sujet des Brésiliens, qui peuvent expliquer les craintes de Chardron, n'ont pas nui à la diffusion de son œuvre au Brésil, qui ne pouvait pas ignorer, du moins pour des raisons commerciales, l'un des monstres sacrés de la littérature portugaise. D'ailleurs, il a caressé l'idée de s'installer au Brésil malgré ses préjugés sur ce pays, ce qui ressort des lettres, presque toutes publiées dans la *Revista Brasileira*, qu'il adresse à son ami portugais Faustino de Novais²⁸, installé à Rio depuis la fin des années 1850.

Entre les deux rives de l'Atlantique, on assiste donc à un échange de correspondance et de livres qui s'inscrit aussi dans une conquête du marché de l'édition transatlantique, laquelle exige que l'on développe, d'un côté comme de l'autre, des stratégies de marketing du livre. Mais dans ces échanges, rien n'est laissé au hasard : les livres, en effet, sont offerts par l'auteur ou l'éditeur à une personnalité susceptible d'en faire une large publicité, dans la presse surtout. Ainsi, Camilo profite d'un voyage au Brésil de son fils Nuno, en avril 1887, pour offrir à son influent ami Duarte Gustavo Nogueira Soares, ministre plénipotentiaire à Rio, « um exemplar da *Bohemia*, encadernado, com a dedicatória em letra redonda » (*OCCB*, XVIII, 199), qu'il commande à son éditeur Costa Santos ; il écrit ceci à son ami ministre : « Envio-lhe o meu último livro [a *Boémia do Espírito*] que talvez ainda não seja

conhecido no Brasil. » ²⁹. Dans une lettre envoyée à Eduardo da Costa Santos au sujet de la parution de *Maria da Fonte*, il dresse une liste impressionnante de personnalités auxquelles il faudra envoyer ce roman ; certaines d'entre elles collaborent d'ailleurs à des journaux (*OCCB*, XVIII, 245-246).

Dans cette liste, Camilo n'oublie ni les journaux, ni le Brésil : il est prévu, en effet, d'envoyer son roman à Rio, à Valentim Magalhães, poète, romancier, journaliste, critique littéraire et futur membre fondateur de l'Académie brésilienne des lettres, dont nous avons déjà parlé, ainsi qu'à Maria Amália Vaz de Carvalho, qui, d'après Alexandre Cabral, collabore notamment au journal *O Brasil*, et qui est la femme de Gonçalves Crespo³⁰, auteur luso-brésilien. La promotion d'un ouvrage a donc un prix et les envois de livres sont très ciblés. Les Brésiliens procèdent de la même façon, en offrant leurs œuvres à l'incontournable Camilo, qui fait mine de s'en étonner (*OCCB*, XIV, 1041).

Certains auteurs songent à des opérations de grande envergure, coûteuses et risquées, pour inonder le marché du livre. Ainsi, Faustino Xavier de Novais fait imprimer à Porto, en 1858, année où il émigre à Rio, 8 000 exemplaires de ses *Novas Poesias*, avec une postface de son ami Camilo³¹. Quant à ce dernier, il s'était engagé auprès de son éditeur du moment, Eduardo da Costa Santos, à commercialiser au Brésil 1 000 exemplaires d'un recueil de poésie par l'intermédiaire du comte de São Salvador de Matosinhos ; son mécène mourra, ce qui l'obligera à résilier son contrat sous un faux prétexte. Avant de mourir, ce protecteur des lettres portu-

27 Dans cette lettre, Camilo se réfère à son petit livre *O General Carlos Ribeiro*, publié en 1884, où il raconte de manière romancée un épisode de la vie amoureuse de cet anthropologue, promu général, qu'il avait connu dans sa jeunesse ; voir à ce sujet Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. VI : *Com Eduardo da Costa Santos*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1988, pp. 46-47.

28 Voir à ce sujet José Galvão, « Cinq lettres de Camilo Castelo Branco à Faustino Xavier de Novais », *Quadrant* (C.R.E.L.L.P. – Université de Montpellier III), n° 6, 1989, p. 51.

29 Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. VI, éd. cit., p. 226.

30 *Ibid.*, pp. 131-132.

31 Alexandre Cabral, « Novas Poesias », in *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisbonne, Editorial Caminho, 1988, p. 453.

gaises avait tout de même acquis et distribué autour de lui à Rio cinq cents exemplaires d'un livre intitulé *Óbolo às Crianças*³².

Il est patent que les auteurs cherchent à conquérir le marché du livre national et transatlantique par le biais d'un réseau de connaissances bien organisé et transfrontalier, comme le montrent d'autres pratiques sociales à but lucratif au sein du monde littéraire. Une habitude fort répandue consiste à demander une préface à une personnalité ou à un auteur en vue; un autre usage également bien établi consiste à dédier son livre à une figure politique ou culturelle de renom. La préface et la dédicace fonctionnent donc comme des cartes de visite visant à garantir une plus grande visibilité à une œuvre et une plus grande notoriété à son auteur.

C'est dans ce but que Camilo dédicacera son *Livro de Consolação* (1872) à l'empereur du Brésil D. Pedro II, qui lui avait d'ailleurs rendu visite à deux reprises. Naturellement, Camilo rédigera la préface à l'édition portugaise de la biographie de l'empereur brésilien, intitulée *O Senhor D. Pedro II*³³; ce faisant, il ne pouvait pas être un écrivain sans aura au Brésil. Rappelons au passage que cette biographie a été réalisée par Joaquim Pinto de Campos; en 1874, cet écrivain brésilien, qui entretenait des relations avec Camilo, se déplacera au Portugal où son récit de voyage *Jerusalém*, préfacé par Castilho, sera publié³⁴. Bien sûr, d'autres personnalités portugaises préfacent des œuvres brésiliennes: Pinheiro Chagas, par exemple, a écrit la préface de *Primaveras*, de Casimiro de Abreu (OCCB, X, 1013).

32 cf. note 29, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. VI, éd. cit., p. 10, pp. 242-243.

33 Voir Alexandre Cabral, [(D.) PEDRO II (do Brasil)], in *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, éd. cit., p. 477.

34 Voir à ce propos Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. IV: *Com António Feliciano de Castilho – II: Eugénio de Castilho, Júlio de Castilho*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1985, pp. 134, 138, 141, 142.

La parution et la circulation des livres entre les deux rives de l'Atlantique, pour être efficaces, c'est-à-dire rentables, doivent avoir un retentissement dans la presse, raison pour laquelle on fait jouer ses relations. En offrant un livre à un journaliste, qui peut être aussi un écrivain, ou en faisant préfacer son œuvre par une figure culturelle de premier plan, on espère un article – autrement dit un « folhetim »³⁵ (OCCB, XVIII, 1094) – dans un journal ou dans une revue, ou au moins une lettre, qu'on pourra éventuellement rendre publique. Ainsi, l'édition des *Idílios*, du brésilien Caetano Felgueiras, comporte une lettre de Camilo à l'auteur³⁶, qui lui avait aussi offert son *Epístola a Machado de Assis* et *Tetérias* (OCCB, XIV, 1041-1042).

En somme, il est aisé d'obtenir une critique favorable, voire laudative car le monde littéraire est petit: comme tout le monde se connaît et qu'il ne faut déplaire à personne si l'on veut gagner de l'argent en écrivant, ce qui n'est pas facile, la critique littéraire repose souvent sur un échange de bons procédés, comme le dit Camilo en 1863, dans ses *Esboços de Apresiações Literárias* (OCCB, XVI, 1046). Ainsi, la *Gazeta de Notícias* de Rio a publié une critique bienveillante du *O General Carlos Ribeiro*: « O artº tem graça [...] », dit Camilo, satisfait (OCCB, XVIII, 222).

Mais dans ce monde culturel luso-brésilien, où règnent le nationalisme ainsi que l'esprit de chapelle et où s'affrontent des écoles littéraires, il n'est pas surprenant que dans la presse des polémiques s'engagent

35 Cf. Lise Dumasy: « Le feuilleton était en 1836 un espace réservé, au bas des pages du journal, à des matières non politiques. Ce fut le *Journal des débats* qui inaugura cet usage, en 1800, et la vocation du feuilleton resta longtemps critique. On y trouve en effet de la critique de livres, des comptes rendus de théâtre, des bulletins de mode, de la vulgarisation scientifique – un mélange de l'ancienne culture populaire des almanachs et de la culture 'savante' des revues. » (« Introduction », in *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG « Archives critiques », 1999, p. 5).

36 Voir à ce propos Henri Lacape, *Contribution à une bibliographie de Camilo Castelo Branco*, Paris, Maurice Laverne Imprimeur, 1941, p. 60.

entre les deux rives. C'est qu'une grande polémique peut être un moyen d'auto-promotion efficace : le marché de l'édition et les journaux s'intéressaient en effet aux textes polémiques, dont raffolaient les lecteurs, surtout lorsqu'ils opposaient les Portugais aux Brésiliens. Voici ce qu'écrivait Camilo à Ernesto Chardron au sujet de ses contradicteurs brésiliens, qui n'ont guère apprécié son *Cancioneiro Alegre* : « Já respondi a 2 cryticos do 'Canc.' Mandeí p.^a o *Sorvête*. // [...] // O do Brasil é um asno perfeito. Bom é que de lá venham as asneiras. // Bom signal p.^a a venda do livro, que é o seu e o meu desejo. » (OCCB, XVIII, 814).

Environ un an avant que Camilo ne réponde aux attaques des Brésiliens, entre autres, suscitées par la publication du *Cancioneiro Alegre*, Eça de Queiroz s'engageait dans une autre polémique luso-brésilienne déclenchée en 1878 par Machado de Assis, polémique qui lui permettra de s'affirmer en tant que romancier dans le monde littéraire d'outre-Atlantique, comme il le fera d'ailleurs observer à son détracteur³⁷. Les querelles littéraires luso-brésiliennes sont donc généralement payantes pour leurs auteurs, et aussi pour la presse qui s'en empare, dans un camp comme dans l'autre.

Mais l'on pouvait conquérir le marché de l'édition transatlantique de manière plus pacifique, en s'appuyant sur un réseau relationnel bien étudié, comme nous l'avons dit plus haut. Pour élargir son audience et exporter son œuvre, Camilo, à l'instar de tant d'autres, collaborera à des journaux brésiliens, comme *O Cruzeiro*³⁸, car c'est un moyen efficace de conquérir le marché de l'édition du pays frère.

Dans le milieu de la presse, on s'aperçoit qu'une stratégie commerciale est mise en œuvre pour développer les échanges culturels entre les deux

rives et pour contribuer à l'élargissement du lectorat, par delà les frontières. Ainsi, dans la composition des comités de rédaction, on s'efforce d'intégrer des collaborateurs des deux pays, qui s'unissent pour leur plus grand profit. Par exemple, la *Revista de Estudos Livres*, éditée à Lisbonne par la Nova Livraria Internacional Editora et appréciée de Camilo (OCCB, XVIII, 227), « tinha uma directoria no Brasil, constituída por Américo Brasiliense, Carlos Koseritz e Sílvia Romero », comme l'indique Alexandre Cabral³⁹. La *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, dont le titre à lui seul traduit une volonté de rapprochement et un intérêt réciproque entre les deux pays, a été cofondée, en 1859, par Ernesto Biester, qui a d'ailleurs effectué un séjour au Brésil⁴⁰ ; Machado de Assis a collaboré à cette revue⁴¹. Le seul fait que le Brésil soit convoqué dans des titres de périodiques portugais comme, entre autres, la revue que nous venons de mentionner ou le journal *O Brasil*, édité à Lisbonne à partir du 25 août 1871⁴², montre que le dialogue luso-brésilien se poursuit et s'intensifie au XIX^e siècle ; notons, dans le même ordre d'idées, qu'on éditait à Rio la *Gazeta de Portugal*, où Eça publia son article polémique « O Brasil e Portugal »⁴³.

39 Voir à ce sujet Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. VI..., éd. cit., p. 101.

40 Voir à ce propos Alexandre Cabral, « Biester, Ernesto », in *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, éd. cit., p. 76.

41 Voir à ce sujet Helena Carvalhão Buesco (sous la direction de), « Revista Contemporânea de Portugal e Brasil », in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisbonne, Editorial Caminho, 1997, pp. 465, 466.

42 Voir à ce propos Gina Guedes Rafael et Manuela Santos (sous la direction de), « O Brasil », in *Jornais e Revistas Portugueses do Século XIX*, préface de José Manuel Tengarrinha, vol. I, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1998, pp. 130-131.

43 Voir à ce propos A. Campos Matos (sous la direction de), « O Brasil e Portugal », in *Dicionário de Eça de Queiroz*, éd. cit., p. 102.

37 A. Campos Matos (sous la direction de), « Assis, Machado de », in *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisbonne, Editorial Caminho, 1988, p. 86.

38 Henri Lacape, *op. cit.*, p. 83.

D'autre part, José Feliciano de Castilho, qui en 1847 a émigré au Brésil, crée, en collaboration avec son célèbre frère António Feliciano de Castilho, la collection « Livraria Clássica ». Camilo, vu les relations privilégiées qu'il entretenait avec ce dernier, sera sollicité pour enrichir cette collection de la Livraria Castilho⁴⁴, cette maison d'édition étant considérée au Brésil comme l'une des « editoras pioneiras de qualidade »⁴⁵.

Un autre portugais installé au Brésil, Faustino de Novais, dont nous avons déjà parlé, s'efforcera, lui aussi, de mettre en place un réseau de relations unissant les deux rives de l'Atlantique. En effet, il fonde à Rio, en 1862, une revue littéraire éphémère, *O Futuro*, à laquelle collaborent « vários escritores portugueses e brasileiros »⁴⁶; cette collaboration luso-brésilienne de plus en plus recherchée vise donc à élargir le marché de l'édition.

Camilo, en 1862, est déjà célèbre au Portugal et il compte beaucoup sur sa collaboration avec Novais pour conquérir le marché du livre brésilien, comme on peut le constater à la lecture des lettres qu'il envoie à son ami installé à Rio. Dès son installation dans la capitale brésilienne, vers 1858, Novais lui commande des livres car il cherche à tirer profit de sa notoriété acquise au Portugal; Camilo s'empresse d'accéder à sa requête car ils sont unis, malgré la distance qui les sépare, par des intérêts communs; dans une lettre en date du 2 juillet 1858, il s'exalte à la seule pensée de conquérir le marché du livre brésilien: « Se chegares a vender quatro mil exemplares de cada livro meu, fazias-me capitalista em alguns anos [...] » (*OCCB*, XVIII, 976-977). Le mythe de

l'Eldorado est nettement à l'œuvre. En 1862, très probablement, cherchant toujours à pénétrer le marché de l'édition brésilien par l'intermédiaire de son ami Novais, il écrit ces quelques mots, éclairants pour notre propos:

Se pudesses lá fazer conhecido num jornal aquele capítulo da *Vingança* que trata de brasileiros, creio que afagarias o animo dos negreiros a favor das minhas produções. Se conseguires dar lá uma 2ª edição a êsse livro, e me mandares por ela qualquer coisa, isso seria um aborto de felicidade, para o teu
Camillo (*OCCB*, XVIII, 981)

Vingança est un roman largement autobiographique édité au Portugal en 1858 et le chapitre dont il questionne dans cette lettre est sans doute le chapitre VI où l'on assiste à une confrontation dialogique au sujet des Portugais du Brésil, lesquels incarneraient l'argent facile, mal acquis, même si un personnage prend quelque peu leur défense: « - [...] Convença-se, meu caro Senhor, que há no Brasil muito português honrado, encontrei-os de grande coração, e inteligência nenhuma [...] » (*OCCB*, II, 1101).

Il ressort clairement de cette lettre à Novais que le personnage du « Brésilien » est conçu, entre autres choses, comme un moyen pour Camilo de capter l'intérêt des lecteurs brésiliens qui peuvent voir dans ces nouveaux riches portugais, mis en scène le plus souvent négativement, d'où leur assimilation aux négriers, un exemple à ne pas suivre: heureusement, ce ne sont pas de vrais Brésiliens, l'honneur est sauf. Vraiment?

Mais cette quête de l'Eldorado chez Camilo sera quelque peu contrariée car sa collaboration avec Novais ne s'avérera pas aussi fructueuse qu'il l'avait espéré, ce qui ne l'empêchera pas d'être publié au Brésil, de son vivant: après *Agulha em Palheiro*, à São Paulo, *Maria! não me mates, que sou tua mãe!* paraît en 1889.

⁴⁴ Voir à ce propos Alexandre Cabral, « Castilho, António Feliciano de » et « Noronha, José Feliciano de Castilho Barreto e », in *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, éd. cit., pp. 160, 450.

⁴⁵ « Editoras », in Larousse Cultural – *Brasil A/Z*, éd. cit., p. 276.

⁴⁶ Henri Lacape, *op. cit.*, p. 89.

Il sera même victime de sa renommée puisque son œuvre sera l'objet de multiples contrefaçons au Brésil⁴⁷ qui, en définitive, sont autant de preuves de la gloire littéraire qu'il a acquise dans ce pays ; mais il n'est pas un cas unique puisque, d'après Nelson Vieira, en 1872 « editores e tipógrafos de Recife, vendo as lucrativas possibilidades das *Farpas*, lançaram sem autorização edições delas »⁴⁸. Sur ces contrefaçons brésiliennes, Camilo publiera en 1879 un article intitulé « Os Contrafactores do Brasil », puis un autre, intitulé « A Propriedade Literária. Carta a Sua Majestade o Imperador do Brasil por M. Pinheiro Chagas ». Que l'on se rassure : les escroqueries littéraires sévissaient aussi au Portugal⁴⁹, ce que Camilo dénonce moins.

Conclusion

Ce travail sur les relations culturelles luso-brésiliennes au temps de Camilo Castelo Branco permet de constater que les élites des deux rives de l'Atlantique n'ont jamais cessé de se fréquenter, au moins épistolairement ou par voie de presse. On s'aperçoit également que le Brésil apparaît toujours sur la ligne d'horizon, dès lors qu'on aborde au Portugal la question

de la conquête du marché du livre, qui tend à s'organiser et à s'internationaliser ; à l'inverse, les auteurs brésiliens cherchent également à pénétrer le marché de l'édition portugais afin d'atteindre, eux aussi, un lectorat élargi.

Comme on peut le voir à travers l'exemple paradigmatique de Camilo Castelo Branco, tenté, comme bien d'autres, par l'Eldorado brésilien, les auteurs portugais et brésiliens, pour conquérir le marché de l'édition transocéanique ont mis en œuvre des stratégies et des réseaux relationnels entre les deux rives de l'Atlantique ; on assiste par conséquent à un échange de bons procédés entre les élites portugaise et brésilienne, unies par des intérêts communs.

Il n'empêche que les images réciproques de l'Autre sont parfois très négatives ou réductrices, mais c'est parfaitement compréhensible : le Brésil fut une colonie et donc il a naturellement tendance à traiter par le mépris tout ce qui vient du Portugal, qui le lui rend bien. En effet, ce dernier, en tant qu'ancienne puissance coloniale, éprouve un certain ressentiment vis-à-vis de son ancienne colonie, si bien que la méfiance règne des deux côtés, méfiance qui peut dégénérer en conflit. Il n'est que d'évoquer la polémique suscitée par les écrits d'Eça concernant la visite de D. Pedro II au Portugal⁵⁰ ; d'après Nelson Vieira, on assistera dans tout le Pernambouc, « área de sentimentos antiportugueses desde a Guerra dos Mascates de 1710-11 »⁵¹, à une vague de lusophobie, laquelle atteindra son paroxysme dans la ville de Goiana⁵².

Ce que l'on constate en réalité entre les deux pays, en ce qui concerne

47 Cinq textes camiliens, au moins, ont été mis en vente frauduleusement au Brésil : *As Três Irmãs*, en 1862, *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, en 1864, *Agulha em Palheiro*, en 1866, *A Caveira da Mártir*, en 1884, et la préface à *Camões*, de Garrett ; voir Henri Lacape, *op. cit.*, pp. 25, 27, 28, 34, 62.

48 Nelson H. Vieira, *op. cit.*, p. 90.

49 Voir à ce propos la lettre de Camilo à Chardron, datée du 28-7-1879, où il est question de la contrefaçon dont a été victime le roi D. Luís (*OCCB*, XVIII, 814). A l'insu de Camilo, l'éditeur Silva Teixeira publie, en 1863, la traduction de deux récits français dans *Anos de Prosa*, ce qui donnera lieu à une grande polémique : Camilo se défend et son éditeur devra assumer seul la responsabilité de cette fraude ; voir le commentaire d'Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. VI..., éd. cit., p. 52.

50 A. Campos Matos, « João Medina – Releitura de Eça », *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 791, 24 janv.-6 fév. 2001, p. 19.

51 Nelson H. Vieira, *op. cit.*, p. 92 ; voir aussi pp. 86, 89-90, 93.

52 *Ibid.*, p. 92.

les élites portugaise et brésilienne, c'est à la fois une méfiance et un intérêt réciproques : c'est dans ce climat que les échanges culturels luso-brésiliens se développent malgré les aléas de l'Histoire au XIX^e siècle, qui ont séparé le Portugal et le Brésil ; on observe aussi, au Portugal, qu'une vision impérialiste de la langue fait que celle-ci est considérée comme appartenant exclusivement au patrimoine culturel portugais, ce qui irrite les Brésiliens, qui ne semblent pas encore défendre haut et fort la variante brésilienne de la langue portugaise : d'après Camilo, certains auteurs brésiliens cherchent toujours à « imitar a linguagem pura dos grandes escritores portugueses dos séculos de ouro » (OCCB, XIV, 897), ce qui renvoie au colonialisme culturel portugais encore vivace au temps du célèbre romancier de Seide.

**La revue *Atlântida*,
une utopie littéraire et culturelle
luso-brésilienne dans la correspondance
de João do Rio à João de Barros**

Claudia Poncioni
Université de Paris X - Nanterre

Les rapports entre le Brésil et le Portugal ont été traités au cours de ce colloque en termes d'*encontros e desencontros, enlaces e desenlaces, conjunções e disjunções, convergências e divergências, cumplicidades e conflitualidades, interpelações e silêncios*.

Ces qualificatifs en disent long sur la complexité de ces relations. Pourtant souvent ces clivages ont été dépassés par des affinités intellectuelles, par le partage d'une sensibilité commune. Je voudrais à mon tour parler d'un projet luso-brésilien, né de la complicité d'un écrivain portugais et d'un écrivain brésilien, au début du XX^e siècle : la revue *Atlântida*.

Véritable tentative de coopération luso-brésilienne, *Atlântida* ne peut que susciter un intérêt d'autant plus marqué¹ qu'au Brésil, João do Rio, l'un de ses directeurs, est sorti, dans les années 1990, d'un long purgatoire. Pour estimable qu'est son œuvre proprement littéraire, elle ne peut faire oublier son activité éditoriale, en bonne partie vouée à rapprocher

¹ Deux mémoires de *mestrado*, l'un au Brésil présenté par Janise de Sousa Paiva, à l'Universidade Federal Fluminense en 2000 et l'autre au Portugal (« *A Revista Atlântida, Documento socio-cultural e literário de uma época* », Cecília Dias de Carvalho Henriques da Conceição, Universidade Nova de Lisboa, 1997) traitent - de façon inégale - divers aspects de ce projet de coopération culturelle luso-brésilienne.

les littératures et les cultures brésilienne et portugaise. Son ami et complice, João de Barros ne fut pas en reste et l'aventure de leur commune revue visait à cette meilleure compréhension, cette meilleure conversation entre leurs deux cultures : il était donc naturel que soit évoquée, dans ce colloque, l'activité des deux *Joões* et que leur soit rendu l'hommage que mérite leur commune passion pour le rapprochement luso-brésilien².

Conservée à l'*Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea*³, dans la section des *reservados* de la Bibliothèque nationale de Lisbonne, la correspondance que João do Rio, le Brésilien, adressa à João de Barros, le Portugais, a été encore peu exploitée : Manuela de Azevedo, dans *Cartas a João de Barros*⁴, en a publié trois, l'une datée du 12 février 1909, les deux autres non datées. Il ne s'agit que d'un court échantillon, car les échanges épistolaires entre les deux auteurs furent nombreux : soixante-trois lettres sont conservées à la B.N. de Lisbonne ; leur lecture me permet d'apporter aujourd'hui quelques compléments d'information aux études déjà faites, notamment sur le fonctionnement d'une revue dont les deux directeurs étaient séparés par un océan, à une époque où la Première guerre mondiale avait rendu difficiles les moyens de communication.

2 Dans *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, ouvrage publié en 1986, Arnaldo Saraiva, étudie de façon approfondie, dans une optique comparatiste, les deux modernismes. Il en détermine ainsi les différences, les raisons de ces différences, mais aussi les points en commun qui, des deux côtés de l'Atlantique, rapprochent les deux mouvements. Pour ce faire, il traite également de la période qui a précédé l'année 1922, où la *Semana de Arte Moderna* allait marquer, pour la critique brésilienne, le début officiel du modernisme, il y étudie donc la revue que nous intéressent aujourd'hui. Nous allons donc, souvent, nous référer à ce travail.

3 *Espólio* João de Barros, NN/2712 - 2774. Toutes les lettres citées proviennent de ce fonds. Je n'indiquerais dorénavant que les cotes.

4 Manuela de Azevedo, (seleção, prefácio e notas) - *Cartas a João de Barros*, Lisbonne, Livros do Brasil, s/d ; (19...) et *Cartas políticas a João de Barros*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

À la fin du XIX^e siècle, alors que le marché brésilien du livre était essentiel pour les auteurs portugais, certains journalistes et intellectuels étaient conscients que leurs lecteurs méconnaissaient le Brésil. Mariano Pina, l'éditeur de la revue *A Ilustração*, publiait en 1896 un ouvrage sur les relations entre les deux pays qui voulait dissiper l'ignorance des lecteurs portugais sur l'ancienne colonie américaine, sur sa culture et sur sa littérature.

Faire du Brésil une "Amérique portugaise", civiliser un peuple d'ignorants et de sauvages, tel était l'objectif d'un auteur représentatif de l'opinion "éclairée" de son époque, opinion partagée par de nombreux intellectuels portugais y compris par nombre de ceux qui vivaient en partie des articles publiés régulièrement dans les journaux brésiliens.

por acaso se deve considerar como finda a missão civilizadora de Portugal na América?

...Não, decerto! Nem a influência civilizadora de Portugal na América pode desaparecer, a não ser que por um imprevisto cataclismo europeu, Portugal desapareça do número das nações livres, independentes e autônomas⁵.

et plus loin :

Oxalá nós saibamos ainda reunir, metodicamente, e aproveitar as poderosas influências morais de que ali dispomos, e reconquistar na América portuguesa as posições perdidas por incúria, ignorância ou cegueira⁶.

Toutefois, n'oublions pas l'époque : les Portugais n'étaient pas seuls en Europe à se donner une mission civilisatrice : Anglais, Belges, Allemands, Italiens et Français partaient aux quatre coins de la planète à la recherche

5 *Id. ibid.*

6 *Id. ibid.* page 264.

des matières premières nécessaires à leurs industries mais aussi à la conquête de nouveaux marchés pour leurs produits manufacturés, cela supposait l'amélioration du niveau de vie des populations locales.

Remettre le Brésil dans l'aire d'influence portugaise était, pour l'ancienne métropole, un enjeu de première importance. Les prétentions lusitaniennes n'étaient donc pas originales, elles s'inscrivaient dans l'air du temps.

Cependant les conflits entre l'ancienne colonie américaine et l'ancienne métropole européenne avaient refait surface après la proclamation de la République en 1889 et l'exil forcé de la famille impériale brésilienne. Des marins monarchistes insurgés avaient trouvé refuge en 1893 sur des bâtiments portugais qui se trouvaient au large de Rio, provoquant la rupture des relations diplomatiques pendant deux ans.

La chute de la monarchie portugaise en 1910 aurait pu provoquer un changement dans les relations luso-brésiennes : de communs idéaux républicains et laïques auraient pu servir de liant aux deux pays, mais l'histoire des rapports luso brésiliens est une suite, désordonnée, de contradictions, d'ententes, de malentendus, de rapprochements et de ruptures.

Ainsi, lorsque João de Barros, intellectuel, pédagogue et poète républicain portugais et João do Rio, l'un des noms de plume de Paulo Barreto, journaliste et homme de lettres brésilien, décidèrent de créer une revue luso brésilienne, étaient-ils conscients de l'importance symbolique de son titre.

Ils avaient d'abord envisagé de reprendre le titre *Arte e Vida*, celui de la revue que João de Barros avait éditée, avec Manuel de Sousa Pinto⁷, ils ont ensuite hésité sur *Atlântica*, pour finalement choisir *Atlântida*. Ce titre, aux connotations mythiques, semblait en effet adéquat au projet idéologique de la revue, celui de contribuer à l'avènement d'une 'grande civilisation maritime'.

⁷ Entre 1904 et 1906.

Le mythe de l'Atlantide a, en effet, traversé les âges. Inventée par Platon, l'île, ou le continent, submergée par les eaux de l'océan, apparaît pour la première fois dans son dialogue *Timée* puis dans le *Critias*. Pierre Vidal-Nacquet, dans un ouvrage tout récent⁸, en analyse les diverses interprétations ou utilisations qu'en ont fait philosophes, écrivains et hommes politiques au cours de l'histoire et montre qu'il est un élément fondamental dans la culture occidentale. Nous le retrouvons aussi bien chez les Espagnols de la Renaissance, que chez les Suédois du siècle des Lumières, les pan-germanistes du XIX^e, et plus proches de nous, les nazis.

Vidal-Nacquet rappelle aussi que Francis Bacon comprit, le premier, que l'on pouvait faire du mythe de l'Atlantide, grandiose empire maritime dont Poséidon était le maître, une utopie. S'il s'était intéressé au Portugal, il aurait certainement cité la revue qui nous intéresse aujourd'hui, car elle s'inscrivait dans une mouvance pan-lusitaniste utopique d'union spirituelle et idéologique avec le Brésil. Idée par ailleurs partagée par le poète brésilien Olavo Bilac ou par Alberto de Oliveira, le poète nationaliste portugais.

L'utopie d'un rapprochement culturel entre Brésiliens et Portugais, "*um abraço mental entre Portugal e o Brasil*", était donc à l'origine de cette revue, associée par son titre à la grande geste de l'expansion maritime portugaise. D'autre part, elle s'inscrit dans l'esprit de renaissance nationale de la Première république portugaise. Le titre choisi est donc assez symbolique de cette volonté d'alliance entre le passé et l'avenir, entre le retour aux origines et l'ouverture vers le monde.

D'ailleurs deux mythes, ceux de l'Atlantide et d'Anteüs, fils de Neptune et de la Terre, condensent de façon assez représentative l'instabilité dans laquelle se trouvait le Portugal depuis l'*Ultimatum* anglais de 1890. João de Barros, auteur en 1912, d'*Anteu*, long poème dramatique, était un patriote optimiste, partageant les idéaux du régime républicain portugais à ses débuts.

⁸ Pierre Vidal-Nacquet, *Petite histoire d'un mythe platonicien*, Paris, Belles Lettres, 2005.

Le projet du lancement de la revue est né, lors d'une visite de Paulo Barreto – João do Rio, au Portugal, en 1909. À Porto, grâce à un ami brésilien commun, Manuel de Souza Pinto, il fit la connaissance d'un jeune auteur portugais âgé comme lui de 27 ans, João de Barros, dont le père avait été consul du Brésil à Figueira da Foz.

Une longue et sincère amitié naquit de cette rencontre. Des échanges épistolaires, des dédicaces et quelques ouvrages hagiographiques en témoignent. Une vision commune de ce que devaient être les rapports entre le Brésil et le Portugal et une entière et mutuelle confiance ont guidé cette relation que la mort précoce de João do Rio a interrompue.

Outre des affinités littéraires, ils partageaient des ambitions politiques. João de Barros s'engagea tôt dans la vie publique⁹ et bâtit parallèlement une œuvre poétique largement inspirée par son amour du Portugal. Paulo Barreto - João do Rio, auteur dramatique à succès, chroniqueur de la *Belle Époque* carioca, sut trouver dans sa plume agile et implacable une compensation à ses projets frustrés de carrière diplomatique :

Sou um inimigo, talvez inconveniente, para quem tem interesses no Rio. (...) os autores são uns cabotinos. Tenho-os na mão para apertá-los até se desfazerem em farinha¹⁰.

Le pouvoir de la presse au Brésil, dont Assis Chateaubriand ferait grand usage quelques décennies plus tard, était déjà notable en ce début du XX^e siècle. Le concept de "ville lettrée" développé par Ángel Rama permet de comprendre la place que Paulo Barreto occupait sur la scène politique brésilienne au début du XX^e siècle.

9 Secrétaire général du *Ministério da Instrução* en 1914, *Director Geral do Ensino Primário* en 1915, *Director Geral do Ensino Secundário* en 1919 et finalement ministre des affaires étrangères (*Negócios Estrangeiros*) en 1924/25.

10 Lettre du 26 janvier 1913 - N11/2713.

Por escrever sistematicamente nos jornais, os literatos assumem uma importância muito grande dentro da "cidade letrada" carioca, através de seus artigos e crônicas, formam opinião e registram o espírito da época. Paulo Barreto soube tirar o máximo de proveito desse suporte que então se popularizava¹¹.

Certes l'idée d'une revue littéraire et culturelle luso-brésilienne n'était pas originale - Arnaldo Saraiva établit la longue liste des publications qui depuis le XIX^e avaient pour objectif de resserrer les liens entre les deux littératures et les deux cultures. Cela est d'autant plus vrai que ces deux pays, constituaient à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, un seul et unique marché de lecteurs.

L'originalité du projet de João de Barros et de João do Rio est l'annonce du caractère officiel de la publication : "*sob o alto patrocínio de S. Exas. os ministros das Relações Exteriores do Brasil e dos Estrangeiros e Fomento de Portugal*".

En effet, *Atlântida* s'inscrivait dans un projet politique très ambitieux, celui d'une confédération luso-brésilienne. L'idée avait été lancée en 1909 au Portugal par Consigliere Pedroso de la *Sociedade Portuguesa de Geografia* et au Brésil par le Portugais Bittencourt Rodrigues, à la suite d'une série d'événements qui avaient marqué la qualité des relations diplomatiques entre les deux pays.

Il est donc normal d'interpréter le sous-titre comme la preuve, ou plutôt, comme le résultat d'une volonté des deux gouvernements d'œuvrer pour le rapprochement entre le Brésil et Portugal dont *Atlântida* serait l'instrument.

11 Fernanda Marques da Silva, in «Vida vertiginosa: A Belle Époque carioca na crônica de João do Rio». <http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/cms1302.html>

Or, certaines des lettres envoyées par João do Rio à João de Barros laissent à penser que l'initiative, du moins du côté brésilien, se plaçait sous un angle beaucoup moins officiel. Comme si ce sous-titre était davantage un faire-valoir que le résultat d'une volonté politique bilatérale. Plutôt que sur le soutien financier officiel, João do Rio mise sur son pouvoir de formateur d'opinion, sa notoriété et l'influence de ses articles et chroniques publiés dans *A Gazeta de Notícias* pour financer la revue. La question de ce financement se pose dès le départ. Dans une lettre, on apprend que les frères Lello, éditeurs de Porto, pressentis pour financer le lancement, hésitaient sous de nombreux prétextes :

Quanto aos Lello são crianças. A prudência com que eles escrevem chega a fazer rir. (...)

A nossa revista, à parte o lado material que é preciso atender, tem um grande e nobre ideal e para uma atmosfera superior de intensa simpatia. É preciso convencer os Lello, porque deve partir de lá o grito. Desabafo contigo e vou escrever em estilo comercial aos bons Lellos, a esses assustados Lellos, muito pouco yankees¹².

Il ne s'agit donc pas d'un soutien officiel mais de l'existence, dans les antichambres du pouvoir, d'un contexte favorable à l'idée : *para uma atmosfera superior de intensa simpatia*.

Le Carioca fait appel à l'imaginaire de son correspondant et lui sert le stéréotype d'un Brasil *país das patacas de ouro*, pour le convaincre de la viabilité de l'initiative.

Imagina tu, meu querido, o programa da nossa revista, um país colossal como é o meu, com muito dinheiro, e do qual Portugal conhece o valor desde as primeiras explorações com passagem pela reedificação de Lisboa por Pombal, etc, etc¹³.

12 Non datée, mais très probablement écrite en 1909 (c'est moi qui souligne) - N11/2723.

Apparemment, il ne disposait d'aucun soutien officiel et ne comptait que sur ses relations personnelles :

Imagina que eu tenho conhecimentos e uma situação política excepcional para o caso pois sou amigo de todos os ministros. Imagina que ao aparecer o 1.º número, arranjo pelo menos 1 000 assinaturas no Rio (não de particulares mas tomadas pelos ministérios. Imagina tu o rantanplan em torno da livraria editora com lucro evidente para ela (estamos na América, mãe do Reclamo). Imagina tu que aos Lello pedi apenas 10 números de experiência que eles não poderão gastar mais de 1 : 000 000 fortes¹⁴.

Aucune des lettres consultées ne permet de croire à un financement conjoint des deux gouvernements comme le laisse entendre le fameux sous-titre. Ainsi, la disparition de la revue, contrairement à ce que présume Cecília Henriques da Conceição, ne serait pas due à la cessation du versement des contributions brésiennes qui semblent ne jamais avoir existé ; tout au plus, si elles existèrent, ne furent qu'extrêmement ponctuelles.

En revanche, il semble plus que probable que le financement de la revue reposait entièrement sur le Portugal.

Aussi, dès 1916, un an après le lancement de la revue, la correspondance que João do Rio adressait à João de Barros, permet-elle de constater l'absence d'apports financiers du gouvernement brésilien. Un an après le lancement de la revue, la situation politique n'était pas celle que João do Rio promettait dans la lettre que nous venons de citer. Celui-ci, bien que toujours très en vogue n'avait plus d'amis au gouvernement.

13 *Id. ibid.*

14 *Ibid.*

Eu não posso fazer agora como faria em 1908 – porque nessa época com o Calmon, e o Nilo¹⁵ depois, teríamos de cara e sem esforço o auxílio de mil ou duas mil libras. E agora não há dinheiro, (...) e os amigos não estão no poder¹⁶.

Tout au plus espère-t-il trouver des subventions auprès des gouvernements des États :

A esperança porém não morre. Peço para tentar, a ver se arranho com os Estados coisas. De um momento para outro elas vêm. Espero o Dantas ministro e uma vaga promessa de Minas Gerais. São Paulo foi *tranchant*: não deu.

João de Barros a probablement rappelé ses promesses à son ami brésilien, car en septembre de la même année João do Rio écrivait :

Proteção dos poderes públicos? Nem a *Revista da Semana*, nem o *Careta* recebem um níquel. Agora então nesses dois anos do Wenceslau nenhum jornal, nem mesmo os diários políticos¹⁷.

João do Rio dans une autre de ses lettres essaie de justifier l'absence de subvention brésilienne par la crise économique, provoquée par la chute du prix du café et du caoutchouc sur le marché international.

É a guerra, é o desespero, é a crise. Essa Europa conflagrada, o horror de que Paris venha a sofrer, a quase miséria do Rio causada pelo desvairio de um governo (...) não calcula o desalento que por cá anda e a apoplética falta de dinheiro. No Itamaraty não havia dinheiro para passar telegramas no noutro dia. Tudo arreventado¹⁸.

15 Miguel Calmon, ministre des transports et travaux publics (1906-1909) du président Afonso Penna. Nilo Peçanha, vice-président en 1908, accède à la présidence (1909-1910) après la mort du président, Maréchal Hermes da Fonseca.

16 Lettre du 30 mai 1916 - N11/2717.

17 *Id. ibid.*

Le financement de la revue reposait donc exclusivement sur le Portugal. Pedro Bordalo Pinheiro, son éditeur, entre 1915 et 1919, manifesta à plusieurs reprises son mécontentement.

Dans l'une des lettres, choisies par Manuela Azevedo et reproduite par Arnaldo Saraiva dans *O Modernismo Brasileiro e O Modernismo Português*, João do Rio se réfère à ces plaintes :

Só as cartas desse jovem cavalheiro Bordalo que assinava os seus ukases como se desse ordens a um dos seus caixeiros, irritaram-me seriamente... Parecia que no caso "Atlântida" em que se afundaram dois contos e tantos meus, estava procedendo como mau amigo. (...) ¹⁹

La prudence en affaires des frères Lello, l'une des raisons du délai de six ans entre l'éclosion de l'idée et la parution de la revue avait, en effet, sa raison d'être car dès les premiers numéros des problèmes matériels se posent :

Não sei quanto o Bordallo perde. Eu tenho cá muito mais de conto, vendo as despesas aumentarem de mês para mês. Há uns quinze dias mandamos o pagamento de mais dois milheiros. Por este vapor farei o possível para mandar outros dois²⁰.

Il est évident que la vente d'exemplaires d'*Atlântida* au Brésil ne correspondait pas aux attentes de la partie portugaise.

É uma fantasia persistente aí a facilidade de colocação das obras portuguesas. Elas custam tanto a colocar como as brasileiras. Corremos o Rio inteiro. Não houve ninguém que quisesse tomar a revista, com as condições do editor²¹.

18 *Ibid.* S/D - N11/2734.

19 Lettre du 30 mai 1916, *op. cit.*

20 *Id. ibid.*

Les annonces de commerçants luso-brésiliens étaient nombreuses mais insuffisantes et la revue vivait une situation de crise permanente. En avril 1919, un an avant la disparition de la revue, l'écrivain brésilien Graça Aranha qui habitait en France, était nommé son directeur à Paris. *Atlântida* devient alors "um órgão do pensamento latino em Portugal e no Brasil". La participation d'annonceurs français était alors envisagée pour la résolution des problèmes matériels.

D'autres aspects s'ajoutent à ces problèmes, d'une part les difficultés de communication que la Première guerre mondiale avait rendue très difficile. N'oublions cependant de signaler que le lancement d'*Atlântida* en 1915, comme le dit Arnaldo Saraiva, est due à l'éclatement du conflit. Un entretien de João do Rio donné quelques jours avant le lancement de la revue vient le confirmer :

Atlântida é a realização que uma idéia que surgiu no Porto em 1908 em dezembro... Pela vigésima vez tínhamos verificado que se o Brasil se interessava menos por Portugal do que pela França, Portugal não se interessava, ou antes ignorava tudo do Brasil. Nada mais lamentável [...] Falamos ao Lello e irmão (...) o mais velho dos Lello disse que ia pensar. (...) A guerra veio definitivamente forçar a publicação da Atlântida.²²

Pourtant il ne faudrait pas minimiser les menaces des torpilles allemandes qui nuisaient aux transports maritimes et donc aux communications.

Em 1.º lugar esqueces que un desejo teu, por maior presteza, dado o irregular serviço de vapores não pode levar menos de 35 a 40 dias – vinda e ida²³.

21 S/D - N11/2739.

22 João do Rio, in *A Rua*, Rio de Janeiro, 5 novembre 1915, p. 2.

23 Lettre du 27 décembre 1915 - N11/2716.

Un sentiment d'improvisation perce dans une autre lettre, comme si le lancement de la revue avait été avancé, précipité par le conflit. Aussi apprenons-nous que João de Barros conçut tout seul le premier numéro. Cela explique la pénurie de collaborations brésiliennes.

... como eu iria pedir notas do mês, se não sabia que a Atlântida teria essas notas? Se até a vinda do 1.º número em princípios de dezembro eu não sabia nem o tamanho, nem o programa dos números, nem os moldes? Para arranjar as primeiras colaborações, eu conversei, contei fantasias, fei-me (e fiz muito bem!) no teu gênio organizador.

-como é a revista?

Seria gênero *Revue de Paris*, etc²⁴.

Et plus loin :

Depois os cartazes com o dizer "brevemente", chegaram no mesmo dia que a revista! Não os pude pregar! Foi preciso instalar praticamente a revista, dar-lhe um distribuidor com as instruções daí um tanto matematicamente ingênuas e com o receio de parecer não estar cuidando a sério dos interesses alheios, As despesas subiram. Era preciso pagar, era preciso fazer o gerente sem o capital, era preciso não dar prejuízo, era preciso ser prático, E aí pensavam que a revista chegava e logo arranjava-se tudo²⁵.

D'autres lettres font état de graves difficultés de distribution et de recouvrement mais les problèmes n'étaient pas seulement d'ordre matériel. Pour qu'*Atlântida* soit effectivement une revue luso-brésilienne, il fallait une harmonisation entre le nombre de collaborateurs portugais et brésiliens, or tel ne fut pas le cas. L'étude de Arnaldo Saraiva met en évidence un déséquilibre :

24 S/D - N11/2748.

25 *id. ibid.*

O desequilíbrio quantitativo entre a colaboração portuguesa e a brasileira foi sempre muito acentuado e não podia ser justificado com falhas de João do Rio ou dificuldades de comunicação durante o momento histórico que se vivia²⁶.

En effet, la lecture des lettres permet d'envisager deux explications à ce sujet. Tout d'abord celle que le professeur de Porto avance, un choix délibéré de l'éditeur portugais, seul bailleur de fonds et vrai maître d'œuvre. Cependant n'oublions pas que João de Barros a souvent écrit à João do Rio pour se plaindre du manque d'articles de collaborateurs brésiliens :

Ao que me parece julgas que eu não me interesse pedindo colaboração. Sei de alguns cavalheiros como o Justino de Magalhães a quem escreveste diretamente. O Justino está pedido e com insistência desde novembro. Quer escrever, mas as mulheres absorvem-no. O Alberto de Oliveira está há três meses limando versos. O Emílio demora. Dos Estados ficam parados, de certo com medo da importância. E o Coelho Neto que me prometeu um livro sem ter escrito uma linha dele, todo dia diz que vai mandar. Quanto aos rapazes que me deviam escrever o mês – adiam sempre. Tenho aliás mandado ainda assim muita colaboração. E conto encher-te de trabalhos de modo que possas vir em junho deixando os números até o fim do ano cheios de colaboração brasileira.

Acho que escrever para a *Atlântida* é informar. Nesse sentido mando-te o artigo sobre Rodrigues Alves e as transcrições de um livro que faz aqui grande barulho : “a Exaltação”.

Espero que não deixes de publicá-los no mês de abril²⁷.

Cette dernière remarque nous renvoie-t-elle à l'autre point soulevé par Saraiva, celle d'un choix délibéré de l'éditeur portugais, qu'une lettre vient confirmer :

Quanto à publicação não me fales. Queres crônicas mensais? Mas se todos aqui se queixam da demora com que saem os originais! O Medeiros e Albuquerque escreveu-me, indagou-me dos versos. Outros também. Eu dou-lhes um exemplo meu: um conto mandado em dezembro que saiu pela metade meio ano depois! Um conto pela metade! No gênero pilhéria é o mesmo que dar de um soneto dois quartetos com o “continua” em baixo²⁸.

Le manque d'intérêt des auteurs brésiliens pressentis semble évident : O Alberto de Oliveira levou 5 meses para me dar um soneto. O João Ribeiro prometeu em novembro um artigo e virou jacobino depois. Dos Estados aos que pedi por cartas continues artigos, só obtive respostas amáveis. Na Bahia, o Xavier Marques há cinco meses prepara um artigo²⁹.

C'est probablement pour ne pas blesser son ami qu'il attribue ce manque d'intérêt de poètes et écrivains de l'autre côté de l'Atlantique, à la peur de déplaire :

Eu sinto que há também acanhamento, receio de não ser extraordinário para não espantar logo a multidão portuguesa³⁰.

Le déséquilibre entre le nombre de collaborateurs portugais et brésiliens semble donc ne pas pouvoir être expliqué par la seule négligence de

²⁶ Saraiva *op. cit.*, p. 144.

²⁷ Lettre du 13 février 1916 - N11/2716.

²⁸ Lettre du 10 septembre 1916 - N11/2755.

²⁹ *Id. ibid.*

³⁰ *Ibid.*

João do Rio ou par la seule volonté de João de Barros, même si ces deux aspects doivent être pris en compte.

C'est peut-être dans le "jacobinisme" dont João Ribeiro semblait avoir été atteint que l'on pourrait peut-être trouver l'explication au manque de participation d'auteurs brésiliens et aussi à la désinvolture des éditeurs portugais.

N'oublions pas qu'en ce début du XX^e siècle si certains Portugais voulaient "civiliser" le Brésil, les dirigeants de ce pays voulaient faire de l'ancienne colonie luisitanienne un pays moderne et "civilisé". Mais le modèle de société, loin de se trouver à Lisbonne, se trouvait à Paris ou à New York. Le Brésil d'alors vivait un moment paradoxal où les idées de nationalisme et d'affirmation de la nationalité n'étaient pas liées à l'expression d'un franc progrès industriel ou à une modernité comme celle qui s'affirmait en Europe. Au Brésil, la modernité était une construction idéologique, la quête du Brésil que l'on souhaitait, de la nation dont on rêvait. Ainsi aperçue, cette modernité ne pouvait s'exprimer que par la négation du passé colonial et impérial, synonyme du retard dans lequel se trouvait la société.

Le terme *jacobino* que João do Rio utilise pour parler de la position anti-portugaise de João Ribeiro est en effet un éponyme. *O Jacobino* journal fondé par Raul Pompéia était l'un des nombreux organes de presse qui attisaient la polémique luso-brésilienne. Les origines et les manifestations du sentiment anti-lusitanien au Brésil ont déjà été largement étudiés, et nous allons simplement souligner le comportement opportuniste d'un certain nombre d'intellectuels brésiliens par rapport à cette question. Arnaldo Saraiva cite le cas de Graça Aranha, comme nous l'avons vu, directeur d'*Atlântida* à Paris, pronant en 1919 l'union politique entre le Brésil et Portugal mais affirmant, quelques années plus tard, en 1924, justement le contraire: *Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação*³¹.

Les diatribes anti-portugaises étaient fréquentes dans la presse brésilienne, elles atteindront leur point culminant avec l'approche du centenaire de l'indépendance. Du côté portugais, cette situation faisait croître le sentiment anti-brésilien, comme l'atteste cette lettre de João do Rio, 1919 qui démontre que l'utopie d'*Atlântida* n'était plus dans l'air du temps.

O interessante quanto à campanha jacobina é que os defensores dos portugueses, aí em Portugal passaram a descompor todos os brasileiros chamando-nos de macacos e dizendo que nos civilizaram³².

En tout João de Barros écrivit huit ouvrages de propagande pour le rapprochement brasil-portugais. De son côté João do Rio est mort à 40 ans, probablement des difficultés quotidiennes qu'il devait surmonter pour assurer la parution du journal qu'il avait fondé en 1920.

En effet, le patron de *A Pátria*, journal clairement pro lusitanien fut victime d'agressions physiques, d'une exécration campagne de presse et devait faire face à d'innombrables problèmes matériels pour assurer la sortie du journal. En juin 1921, à l'âge de 40 ans, il succombe à un infarctus. Quelques semaines auparavant il écrivait encore à son ami João de Barros:

Devia escrever-te há trinta dias. Mas tive de ir a São Paulo cavar dinheiro (não com o governo mas com os meus amigos particulares). (...) Os comendadores³³ dizem que o governo pode vir a saber. E outro dia um colchoeiro não quis dar o anúncio – porque podia comprometer-se. (...) Esta carta é desalinhavada, estou fatigadíssimo. Manda dizer se tens recebido os meus telegramas. Recordo-me de que a 8 de abril faz um ano que tive a felicidade de ter ter cá.

31 *apud* Saraiva, *op.cit.*p. 146.

32 SD - N11/2731.

33 L'élite économique de la colonie portugaise.

Que pena não termos dinheiro para vivermos juntos a passear! Realizariamos os dois uma estupenda obra de Beleza e Fé.

Do teu velho Paulo³⁴.

Il est peut-être intéressant à la fin de cet article de rapprocher le destin de l'utopie de *Atlântida* de celui que connut l'œuvre de Paulo Barreto - João do Rio après sa disparition.

En effet, le directeur brésilien d'*Atlântida* fut un auteur encensé de son vivant. À sa disparition, il laissa près de trente volumes publiés qui ne correspondent qu'au tiers de sa production dispersée dans des journaux et des revues. Le nombre important des rééditions de son œuvre atteste son succès auprès des lecteurs. Homme de presse, dans une période où littérature et journalisme étaient très proches ou se confondaient, João do Rio inaugura une nouvelle technique journalistique, il quitta les rédactions des journaux pour aller à la recherche des nouvelles, là où elles se trouvaient.

Ainsi, brossa-t-il comme personne le tableau d'une ville en pleine transformation. Le Rio colonial disparaissait sous les pelleteuses qui le transformaient en un Paris tropical, sur le modèle haussmannien. Dandy sophistiqué et cosmopolite mais aussi observateur attentif des malheurs de ceux que le progrès éloignait du centre-ville carioca, João do Rio était une personnalité complexe ce qui rend impossible toute approche simpliste de son œuvre et de son parcours.

La popularité remarquable de cet auteur pendant les vingt premières années du XX^e siècle, a cessé dès sa disparition en 1921. Les rééditions de son œuvre furent pratiquement inexistantes et la critique s'est très peu occupée de lui pendant presque cinquante ans.

³⁴ Lettre datée d'avril 1921 - N11/2719.

Au début des années 1970, il est pour ainsi dire "redécouvert"³⁵ Puis les années 1990 marquent un notable regain d'intérêt pour cet auteur et ouvrent la troisième phase de sa carrière littéraire. La longue période de silence fut marquée par quelques rares critiques. Elles sont positives lorsqu'il s'agit de chroniques dont le matériau est le quotidien carioca ou brésilien. Elles sont négatives par rapport à ses œuvres de fiction que l'on accuse d'être une simple copie des modèles européens.

Une thèse universitaire récente sur João do Rio³⁶, attribue à l'influence de critiques liés au Modernisme, le fait que João do Rio soit resté dans les limbes pendant une si longue période. N'oublions pas que le travail d'Arnaldo Saraiva prend pour point de départ la prétendue rupture des Modernistes brésiliens avec le Portugal et la négation ouverte de toute influence littéraire portugaise.

Dans cette optique, il est certain que l'œuvre de João do Rio gênait. Au XX^e siècle qui d'autre au Brésil s'est battu autant pour une convergence entre les deux littératures et les deux cultures?

³⁵ *João do Rio - Uma Antologia. Contos, Crônicas e Reportagens cariocas*, organisée par Luís Martins, Rio de Janeiro, Sabiá/MEC, 1971. *João do Rio - Uma Antologia*. Petrópolis, Vozes, 1973 ; la pièce « A Bela Madame Vargas » est rééditée en 1973 : *Coleção Dramaturgia Brasileira*, n.º31. Rio de Janeiro, : Serviço nacional do teatro, Nova Aguilar, 1973 ; *As Religiões do Rio*, Rio de Janeiro, : Nova Aguilar, 1976 e *Dentro da Noite*, Rio de Janeiro, INELIVRO, 1978.

Le centenaire de sa naissance est commémoré en 1981 par une exposition présentée à la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro. Une équipe de chercheurs de la Casa Rui Barbosa, réédite en 1992 *A profissão de Jacques Pedreira* roman publié d'abord dans les pages de *A Gazeta de Notícias*, en 1910. Sa première édition en volume avait été détruite à la demande de l'auteur à cause des nombreuses fautes qu'elle présentait.

³⁶ Virgínia Célia Camilotti, *João do Rio: Idéias sem lugar*, IFCH, Universidade de Campinas, São Paulo, 2004.

Recepção do 'romance de 30' em Portugal

Gonçalo Duarte

Université de Paris X - Nanterre

Entre os finais da década de 30 e os inícios da de 40, o romance social brasileiro, conhecido como romance da década de 30 (ou ainda, embora de forma redutora, como romance nordestino), começa a ganhar notoriedade em Portugal, principalmente graças à acção de difusão e de crítica por parte dos escritores neo-realistas portugueses em publicações periódicas ligadas ao movimento. Esta situação contrastava com um anterior muito menor conhecimento da literatura brasileira por parte dos escritores portugueses (algo que, aliás, provocava a tristeza de alguns autores brasileiros e o desconforto de outros portugueses, como Fernando Cristóvão demonstrou num estudo feito sobre a recepção da obra de Graciliano Ramos em Portugal¹). Num espaço de poucos anos, a fortuna editorial de obras literárias brasileiras em Portugal ampliou-se de forma considerável – mas mesmo os dados existentes relativamente ao aumento dessas publicações talvez não sejam reveladores do extraordinário entusiasmo com que o chamado 'romance de 30' foi acolhido na imprensa e muito particularmente no interior do movimento neo-realista. Há que ter em conta que, no seio de um movimento tão coeso, o conjunto de obras que realmente circulavam excedia o número das publicações² e que,

1 Cf Fernando Cristóvão, «Conhecimento e Apreciação Crítica de Graciliano Ramos em Portugal», *Cruzeiro do Sul, a Norte (estudos luso-brasileiros)*, IN-CM, Temas Portugueses, 1983, pp. 124-127.

2 Cf Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983, cap. 1.

além disso, se foram estreitando contactos entre autores portugueses e brasileiros. Foi então anunciado o estabelecimento do primeiro real intercâmbio luso-brasileiro³ e nesse sentido se ensaiariam múltiplas tentativas – ainda se este intercâmbio acabaria por não vingar, pelo menos não de uma forma tão profícua quanto se esperava.

Mas importa também contrariar um pouco esta ideia da exclusividade da intervenção neo-realista na difusão do romance brasileiro em Portugal: certamente os primeiros e os principais impulsionadores da sua propagação estavam ligados ao movimento, mas é preciso salientar que o interesse crítico pela oferta extravasou largamente esse campo (outras publicações, menos afeitas ao neo-realismo, saudaram a nova literatura) ou que o vasto público leitor que então se formou ia bem para lá daquele que partilhava os ideais programáticos do neo-realismo. O romance brasileiro de 30 ganhou o seu caminho e era comum encontrar alguns dos livros dos romancistas que nele se integravam (principalmente os da autoria de Erico Veríssimo ou de José Lins do Rego) em bibliotecas das famílias mais tradicionais.

É incontestável, porém, que o processo de difusão dos novos autores brasileiros estava relacionado em grande medida com a forte influência que destes sofreram os então bastante jovens escritores neo-realistas portugueses. A eles se deve, sobretudo, a introdução das obras de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Veríssimo, Amando Fontes, Graciliano Ramos ou Raquel de Queirós, só para citar alguns nomes, no mercado português. E isto porque os romances brasileiros da década de 30 surgiam como um modelo claro para a concretização dos já bem estudados princípios do neo-realismo: a assunção de um compromisso com

a realidade, a que estivesse subjacente não só a análise mas a denúncia das situações injustas, tendo como finalidade a instauração de um novo humanismo, e até, em última instância, a transformação dessa mesma realidade. Desde logo, os romances brasileiros tinham a vantagem de constituírem um fenómeno de literatura popular em Portugal, ou seja, eram obras capazes de serem compreendidas e apreciadas pelo grande público.

A geração brasileira foi saudada em termos inequívocos: António Ramos de Almeida, um dos mais empenhados teóricos neo-realistas portugueses, referiu-se aos representantes dessa geração como “plêiade admirável”⁴ nas páginas do *Sol Nascente*, e penso que tal epíteto sintetiza bem o entusiasmo que então surgia. Basta, aliás, ler os artigos de opinião e de recensão da literatura brasileira (nem sempre destrincháveis uns dos outros) publicados nos jornais *Sol Nascente* (alguns da autoria do já citado António Ramos de Almeida e de outros nomes de primeira importância como Joaquim Namorado ou Alves Redol) ou *O Diabo* (Afonso de Castro Senda, Frederico Alves ou João Rubem) para se ter uma boa ideia do valor atribuído a esta geração (e antes de todos a Jorge Amado e a Amando Fontes). Partindo da análise de alguns desses artigos, torna-se claro que os novos autores brasileiros eram celebrados como os mais proeminentes renovadores da língua portuguesa e que as suas obras eram tidas como exemplares. Poucas vezes esta concordância foi quebrada⁵ – na verdade, a unanimidade de tais artigos cria até alguns embaraços numa sua leitura contemporânea, devido à tendência para uma excessiva simplificação e equiparação da produção destes romancistas brasileiros.

3 Assim o proclamou Joaquim Namorado, destacando como “acontecimento mais saliente da última temporada literária [...] a descoberta do Brasil realizada através dos seus jovens romancistas” – cf Joaquim Namorado, «Do Neo-Realismo: Amando Fontes», *O Diabo*, nº 223, 1938.

4 António Ramos de Almeida, «O romance brasileiro através dos seus principais intérpretes – Jorge Amado», *Sol Nascente*, nº 31, 1938.

5 Uma excepção encontra-se num artigo de Mário Dionísio nas páginas d’*O Diabo* sobre o romance *Cacau*, de Jorge Amado, no qual lamenta que este cause a impressão de se estar a ler, a cada passo, “um panfleto documentado” – cf Mário Dionísio, «A propósito de Jorge Amado (II)», *O Diabo*, nº 165, 1937.

Quando Joaquim Namorado, uma das cabeças do movimento, publica no jornal *O Diabo*, em 1938, um texto sobre a obra de Amando Fontes, não hesita em atribuir à literatura brasileira um papel que se tornará nítido com o avançar do movimento neo-realista português: o de uma resposta “às necessidades orgânicas (espirituais, também) da mais jovem geração portuguesa”⁶. De facto, o exemplo do romance brasileiro seria decisivo para que o neo-realismo português, até então um movimento bem organizado mas com algumas indecisões (que não deixam de estar patentes nas suas primeiras manifestações, como o lirismo algo experimental do *Novo Cancioneiro* ou a oscilação entre romance e documentário em que se saldou a experiência de *Gaibéus*), arrancasse em direcção àquele que se viria a constituir como o seu caminho de acção privilegiado: o romance. Os princípios programáticos do neo-realismo inviabilizavam, em grande medida, outros géneros literários. Ora, este ponto é extremamente importante para compreendermos uma aceitação tão entusiasta da produção romanesca brasileira como modelo a seguir. Os romances brasileiros da década de 30 constituíam, segundo expressão de Afonso Ribeiro, um modelo de “profunda força criadora”⁷ a seguir. Era aquilo a que se aspirava: passar das ideias à acção.

Tal aceitação devia-se, antes de mais, e em grande parte, à notória ausência de romancistas portugueses de fôlego desde finais do século XIX. Como é conhecido, o neo-realismo pautou-se por um sentimento de animosidade para com as várias manifestações artísticas que vinham delineando um espaço autónomo para a arte, alheio à realidade. Tal animosidade teve como face visível a famosa querela com a geração constituída em torno da revista *Presença* (da qual se tornou paradigmática a célebre

discussão entre José Régio e Álvaro Cunhal em torno dos conceitos de arte pura e de arte social) mas, em rigor, a geração presencista mais não era do que um ponto de chegada, até um tanto refractário, de um processo de desvinculação com o real, iniciado na ressaca do naturalismo, que passou pelas diversas correntes finisseculares (notoriamente pelo simbolismo) para culminar na fragmentação do primeiro modernismo. Ao longo deste trajecto de várias décadas, e com as excepções de Aquilino Ribeiro e de Ferreira de Castro, será difícil nomear romancistas portugueses que pudessem inspirar uma corrente neo-realista. Definitivamente, a literatura saíra do domínio público romântico para se situar numa esfera de experimentações e radicalismos que eram necessariamente singulares e elitistas. Neste sentido, a geração presencista constituía até, de certo modo, um “modernismo de reconciliação”, cordato, bastante mais inócuo e respeitado pela opinião pública do que o dos idos tempos de *Orpheu*. O seu fundo era romântico, mais do que vanguardista. É legítimo, pois, inferir que o problema do neo-realismo português era não exactamente com o presencismo mas sim com o modernismo – aliás, cenário semelhante se delineara na constituição do movimento neo-realista brasileiro, que se afirmara por oposição às radicais transformações do movimento modernista paulista (e por um resgate de características regionais que o tornaram por vezes bastante conservador), ainda que não sem desse modernismo adquirir alguns traços que o tornaram, no geral, mais interessante do que o movimento congénere português.

Ora, o que no romance brasileiro de 30 os romancistas portugueses que se começavam a afirmar então como neo-realistas descobriam, era precisamente o que na literatura portuguesa, desde há décadas, não existia: uma corrente narrativa forte e dinâmica, cuja função referencial (garantida por categorias típicas do romance como espaço, tempo, acção e personagens) não fosse permanentemente ameaçada por uma inscrição subordinante do ‘eu’, sob influência de uma vincada dimensão psicológica,

6 Joaquim Namorado, «Do Neo-Realismo: Amando Fontes», *O Diabo*, nº 223, 1938.

7 Afonso Ribeiro, «Breves considerações sobre o Romance Brasileiro Contemporâneo», *Sol Nascente*, nº 28, 1938.

como vinha sendo praticado pela *Presença*, no seguimento de diversas correntes europeias. Atrevo-me mesmo a dizer que, sob a clara consciência que os escritores neo-realistas possuíam de ser sobretudo um objectivo ideológico a guiar essa descoberta, o que atraía também estes jovens nos romances brasileiros era o regresso à unidade, a uma história que não apelassem para instâncias transcendentais e que fizesse referência a realidades concretas e apreensíveis, ainda que longínquas. Não é difícil de o compreender nem de o testemunhar nas palavras escritas.

Os romances brasileiros possuíam aquilo que não se encontrava nos portugueses: uma acção bem delineada, a sensação de progressão dessa acção, personagens com vincada individualidade, heróis capazes de agir e de transformar o meio social em que se inseriam. Características, enfim, que se coadunavam com os propósitos modelares a que se conformava a produção neo-realista. Na literatura brasileira estava o exemplo, nela se encontrava, segundo uma enunciação bastante simplificadora de Afonso de Castro Senda, não “o sossego dos salões aristocráticos” que alimentavam “muito devaneio”, mas “o povo que grita, o povo que luta, o povo que ama, o povo que odeia”⁸. Ora, se aqui faço referência a este testemunho, é porque ele é bem elucidativo de como era percebida a nova corrente de escritores brasileiros. Para estes jovens portugueses, cuja vida lentamente se ia arrastando num estado de torpor bem conforme aos valores apertados do Estado Novo (regime cuja data mítica seria precisamente o ano de 1940⁹, em torno do qual giram todos estes testemunhos), o Brasil representava mais do que uma prova dos nove da viabilização do programa neo-realista (prova que poderia ser aferida em

outras literaturas, como a americana ou a italiana). O Brasil era o país onde se imaginava, de forma um tanto ou quanto ingénua, que a vida fosse mais intensa, que um novo futuro se construísse com os braços do povo que ama e que luta – desse povo que então não existia, pelo menos de forma expressiva, em Portugal – e onde, enfim, se imaginava que nesse futuro a liberdade se conciliasse com uma paisagem luxuriante e com um clima agradável. Havia, no fundo, uma atracção envergonhada por esse país tropical e algo vago, tão apetecido para os jovens do Portugal opaco e denso de então. A comprová-lo está um certo fascínio pela tipicidade e pelo pitoresco, que julgo não ter sido alheio à recepção dos romances brasileiros na época e que teve consequências, nos romances portugueses, na composição de identidades regionais distintas, com atenção à especificidade dos aspectos sociais e culturais de espaços físicos precisos (principalmente o Alentejo e o Ribatejo).

É verdade, no entanto, que o que, desde a origem, principalmente motivou o aplauso e a adopção de fórmulas romanescas brasileiras não foi essa atracção pelo exótico mas sim o espírito de missão na construção de um novo humanismo através de uma arte popular, capaz de combater a alienação da chamada literatura “formalista” e de, simultaneamente, difundir vectores ideológicos de clara inspiração marxista. E daí o entusiasmo pela expressão de “solidariedade e identificação” dos autores brasileiros com a multidão que sofria nas suas páginas, “pelo que nela [havia] de vida viva e de sentido humano”, segundo as palavras de Frederico Alves n’*O Diabo*¹⁰. Tal entusiasmo cairia, necessariamente, em exaustos, que supostos adversários do movimento não deixariam de apontar, por vezes de forma virulenta.

Foi o caso de José Régio que, numa série de artigos publicados na revista *Seara Nova* em 1939, e embora assumindo a sua admiração por

8 Afonso de Castro Senda, «Panorama Literário do Brasil», *O Diabo*, nº 208, 1938.

9 1940 foi o ano da célebre ‘Exposição do Mundo Português’, decisiva não apenas como estratégia de propaganda e de consagração da ideologia do Estado Novo em plena guerra mundial, mas, fundamentalmente, como demonstração da aprovação que o regime obtinha por parte do país real.

10 Frederico Alves, «Lins do Rêgo – escritor humano», *O Diabo*, nº 176, 1938.

“meia dúzia de nomes” da nova literatura brasileira, vem clarificar posições. Escreve Régio que “não é verdadeiramente o amor da literatura ou a fina consciência crítica [...] que atraem tantos, hoje, a tanto falar de livros nem mesmo sensivelmente melhores do que outros, portugueses, passados em relativo silêncio”. Censurando aos jovens “inflamados” uma admiração que, na realidade, desrespeita a literatura brasileira porque, elogiando-a, nela não procura senão um pretexto, Régio acusa os “críticos da primeira mocidade” de submeter os interesses literário e crítico a outros, “da mais variada ordem” e, defendendo o seu estatuto de intelectual e a independência da crítica, aconselha-os a não confundirem literatura com política ou sociologia. Por fim, defende que “a moderna literatura brasileira não é a mais própria a enriquecer a portuguesa com o que nesta é deficiente”¹¹. Desenvolvendo este ponto, o autor teme que a tentativa de “imposição violenta de temas, atitudes e tom de certa literatura brasileira sobre a portuguesa” seja nociva (porque “contra-natural”). E explica-se: é, segundo Régio, natural que uma parte da moderna literatura brasileira tenda ao “primitivo”, ao “infantil”, ao “popular”; já não é natural que Portugal, “uma velha nação europeia” com um “passado rico” e “raízes” firmes que nada pode cortar, adopte essa literatura desenraizada, no que não pode ser visto senão como “retrocesso”¹².

Era este cada vez mais um conflito que extravasava as concepções literárias de presencistas e neo-realistas para se afirmar como conflito de gerações, entre “velhos que ‘imaginam fantasias’” e “novos que ‘estudam

a realidade””, para utilizarmos o resumo de que, com humor, Mário Dionísio se serviu para apresentar o problema¹³. Mas era também um conflito em que os intervenientes que se batiam chamavam em seu auxílio os espaços da Europa e do Brasil. É nesse ponto que Régio insiste nas suas observações. Argumentando que os problemas da literatura portuguesa “resultam da sua debilidade como manifestação de inteligência, senso crítico, imaginação psicológica, poder analítico, dom de objectividade, gosto de observação” (até nos perguntamos se não faltarão nenhum aspecto...), o autor presencista estranha que tais características se vão procurar na literatura brasileira, que sem dúvida possuirá certo dom de observação no que respeita “aos aspectos físico, exterior, pitoresco, anedótico”, mas à qual escapará, depreende-se, a “extraordinária compreensão da variedade e riqueza” do homem. Tal estará reservada a gigantes como Balzac, Tolstoi e outros “da sua raça”¹⁴. No fundo, o que Régio concede, com bonomia, ao romance brasileiro, e até certo ponto nele admira, é o pitoresco; mas nega-lhe a inteligência, o senso crítico e o poder analítico que constituem o génio, e que estariam reservados ao escritor europeu.

Na formulação do neo-realista António Ramos de Almeida, a literatura brasileira não possuía, de facto, o “requinte” – palavra em que o crítico teimava porque, segundo ele, era “significativa e precisa” – da literatura europeia, mas possuía outras forças ocultas que a dinamizavam¹⁵. É verdade que o requinte na Europa de 1940 não devia ser suficientemente compensador para quem buscava ares mais respiráveis. Muitos crí-

11 José Régio, «Cartas intemporais do nosso tempo – a um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa», in *Seara Nova*, nº 608, 1939, pp. 151-153.

12 José Régio, «Cartas intemporais do nosso tempo – a um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa», in *Seara Nova*, nº 611, 1939, pp. 203-204.

13 Cf Mário Dionísio, «A propósito de Jorge Amado (III)», *O Diabo*, nº 167, 1937.

14 José Régio, «Cartas intemporais do nosso tempo – a um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa», in *Seara Nova*, nº 611, 1939, p. 204.

15 António Ramos de Almeida, «O romance brasileiro através dos seus principais intérpretes – Jorge Amado», *Sol Nascente*, nº 31, 1938.

ticos e autores ligados ao neo-realismo viravam as suas atenções para o “novo” continente, em cuja literatura procuravam simultaneamente uma alternativa e uma solução. Segundo um autor tão importante para o neo-realismo como Alves Redol, a “moderna” literatura brasileira apresentava-se como “pujante e rica”, tendo criado raízes e erguendo-se dominadora – transmitindo aos cérebros “a força que gera pensamentos e pode derruir sistemas”¹⁶. Essa ideia da criação das raízes, bastante versada enquanto legitimação da literatura nova, tinha como única função salientar a força desta alternativa reformadora, cuja seiva permitia a “gestação do futuro”, segundo palavras de Afonso de Castro Senda¹⁷. Mas, repito, não apenas no círculo neo-realista se verificou essa atenção para com a literatura brasileira: um crítico como Adolfo Casais Monteiro, por exemplo, defenderia que era nesta “mais fácil” o “contacto com a vida” em comparação com os romancistas da “velha Europa”¹⁸ e mesmo na revista *Ocidente* esta era vista como um “dom da mocidade”¹⁹.

A esse respeito, é de salientar ainda uma série de interessantes artigos de Joaquim Namorado no *Sol Nascente*²⁰. Nos dois primeiros desses artigos, dedicados a Amando Fontes, Namorado queixava-se da literatura europeia disponível para a nova geração, “dos vinte anos”, eivada de um subjectivismo

15 António Ramos de Almeida, «O romance brasileiro através dos seus principais intérpretes – Jorge Amado», *Sol Nascente*, nº 31, 1938.

16 Alves Redol, «Amando Fontes: impressões da sua obra I», *Sol Nascente*, nº 29, 1938.

17 Cf Afonso de Castro Senda, «Panorama Literário do Brasil», *O Diabo*, nº 180, 1938.

18 Adolfo Casais Monteiro, «*Salgueiro*, por Lúcio Cardoso; *Os Corumbas*, por Amando Fontes; *A Bagaceira*, por José Américo de Almeida», in *Revista de Portugal*, nº 1, 1937, p. 140.

19 Dante Costa, «Os Novos», in *Ocidente*, vol I, nº 1, 1938, p. 99.

20 Cf Joaquim Namorado, «Lins do Rêgo – escritor humano», *O Diabo*, nº 176, 1938; «Do Neo-Realismo: Amando Fontes», *O Diabo*, nº 223, 1938; e «O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado», *Sol Nascente*, nº 43-44, 1940.

que considerava “levado ao extremo” como nos casos de Proust, Joyce, Gide e Mann, e reclamava a necessidade de uma “arte realista e social”. No último artigo, sob o título já de si revelador de “O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”, Namorado reunia algumas das acusações que na altura eram reputadas aos escritores presencistas – o desinteresse pelos problemas da época, a “mistificação” desses problemas, a recusa de abandonar uma concepção imobilista de literatura, que os mantinha em “estado de fósseis”. Simultaneamente, radicalizava o discurso: não era já apenas uma questão de escolas literárias, mas sim de “crises duma civilização que finda[va]”. No decorrer da Segunda Guerra Mundial (que era o grande e estranhamente omisso pano de fundo destes debates literários), afirmava-se “uma nova mentalidade”, “uma nova consciência” a que uma literatura como as de Dostoiévsky, Gide ou Proust já não correspondia. De forma clara, Namorado opunha à antiga literatura europeia, que se depreendia colaborante com a civilização que findava (e com as assim chamadas “crises” dela decorrentes), a “jovem” literatura brasileira, comprometida com novos valores.

Na verdade, creio que, para lá das formulações de louvor algo hiperbólicas relativas aos novos romances brasileiros²¹, o que originava maior celeuma entre neo-realistas e os seus críticos ferozes era esta enraizada convicção de superioridade moral que os primeiros se arrogavam, de que resultava um ambiente de verdadeira intimação de utilização da literatura ao serviço das causas, que João Pedro de Andrade resumiria da seguinte forma: “numa época agitada como a nossa, a criação romanesca que de qualquer modo não se ressinta dessa agitação, reflectirá o espírito dum homem alheado da maneira como vivem os homens do seu tempo”²².

21 Afonso de Castro Senda, por exemplo, identificava a literatura brasileira como “expressão eloquentíssima duma humanidade poderosa” – cf Afonso de Castro Senda, «Panorama Literário do Brasil», *O Diabo*, nº 208, 1938.

22 João Pedro de Andrade, «O problema do romance português contemporâneo», in *Cadernos da Seara Nova*, Lisboa, 1942, pp. 28-29.

Tal concepção maniqueísta enfureceria muitos ânimos, que contra ela levantavam as suas vozes, mobilizando-se também, de caminho, contra a apologia da literatura brasileira – que, devemos convir, era feita com base numa sustentação teórica bastante frágil e quase sem nenhum critério. Destaque-se, para além dos recados já citados de Régio, a pertinente chamada de atenção de Adolfo Casais Monteiro, que, no seu *Sobre o Romance Contemporâneo* de 1940, alerta para a necessidade de se constatarem as diferenças e os desequilíbrios entre os representantes da literatura brasileira (como entre os de todas as outras) e de se não cair num esquematismo oposicionista que distinga essa literatura da europeia, tal como se vinha postulando na opinião corrente²³, avançando com o exemplo de Graciliano Ramos como um autor brasileiro de cuja obra o então famigerado “subjectivismo” não estava ausente. Numa linha contrária, João Gaspar Simões, e a propósito do mesmo escritor, afirmara, em 1938, “a incapacidade do escritor americano (não só brasileiro, note-se) para descer ao estudo do homem no que nele há de mais complexo”²⁴, contrariamente ao escritor europeu, num discurso que podemos aproximar ao de Régio e que, se não devemos apelidar levianamente de colonialista, é certamente, pelo menos, “pré-pós-colonialista”...

Podemos pois concluir que, em torno a 1940, nas lutas verbais entre presencistas e neo-realistas, as palavras Europa e Brasil não correspondiam já apenas a espaços geográficos: dizendo “Europa”, os defensores da literatura presencista referiam-se a toda uma série de valores espirituais e morais, para além de literários, de que se consideravam herdeiros e insurgiam-se, com alguma razão, contra a precipitação com que os seus

antagonistas abraçavam a literatura brasileira, sem as positivas descrições que esta (como qualquer outra) mereceria; ao dizerem “Brasil”, os jovens escritores e ideólogos neo-realistas referiam-se a um espaço um tanto irreal, ainda em construção, e a uma concepção de literatura empenhada na edificação de um mundo novo, que pressupunha um corte radical com as ideias tradicionais vigentes na literatura europeia, associada, de forma mais ou menos velada, a uma civilização em crise, cujo futuro era então incerto.

23 Cf Adolfo Casais Monteiro, *Sobre o Romance Contemporâneo*, Lisboa, Ed. Inquérito, 1940, p. 42.

24 Cf João Gaspar Simões, «A obra de Graciliano Ramos», in *Crítica I. A Prosa e o Romance Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN-CM, 1999.

Table des matières

- 5 Présentation**
Claudia PONCIONI et José Manuel ESTEVES
- 15 As dinâmicas oscilantes do relacionamento luso-brasileiro**
Fernando CRISTÓVÃO
- 41 Correspondência, um elo entre Brasil e Portugal**
Eliane VASCONCELLOS
- 51 Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Rafael Bordalo Pinheiro dans le débat et la polémique naturaliste au Brésil**
Jean-Yves MÉRIAN
- 69 Défense et illustration de l'*Eldorado* :**
à propos de la polémique suscitée au Brésil par la publication
du roman de José Maria Ferreira de Castro, *Emigrantes* (1928-1929)
Bernard ÉMERY
- 89 Imigrantes e filhos da terra, na Amazônia de Gomes de Amorim, Ferreira de Castro e Milton Hatoum**
Maria Aparecida RIBEIRO
- 115 Camilo e Machado: encontros e desencontros**
Arnaldo SARAIVA
- 127 Les figures de l'altérité dans *A Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco**
Maria Graciete BESSE
- 141 « O Comendador » de Camilo Castelo Branco: un Brésilien au service du mélodrame**
Maria Cristina PAIS SIMON

151 Échanges culturels sur le théâtre naturaliste au Portugal et au Brésil à la fin du XIX^e siècle

Ana Clara SANTOS

169 Passages entre le théâtre brésilien et la scène portugaise

avant et après la révolution des Œillets

Graça dos SANTOS

185 « Que ma vie en soit le prix » :

l'organisation de l'espace dans le film *Terra Estrangeira*

Cristina DUARTE

197 Un dialogue inattendu entre Almeida Faria et Raduan Nassar ou deux façons de relire une parabole

Anne-Marie QUINT

211 Les jeux de la transtextualité dans *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, à partir d'*Esau e Jacó*, de Machado de Assis

Flávia NASCIMENTO

227 «Você espicou minha imaginação»: cartas de Lygia Fagundes Telles a Maria Judite de Carvalho

José Manuel ESTEVES

249 *A Virgem Guaraciaba* de M. Pinheiro Chagas:

o Brasil quinhentista sob olhares europeus

Bernardette CAPELO-PEREIRA

275 *Os Homens dos Pés Redondos*:

uma alegoria do Portugal salazarista

Vania PINHEIRO CHAVES

297 *Romance de Ouro Preto*,

le Brésil de David Mourão-Ferreira

Lúcia da SILVA

317 Haroldo de Campos, entre Sá de Miranda et Camões

Saulo NEIVA

333 Manuel Bandeira et la poésie portugaise

Fernando CARMINO MARQUES

351 Les relations culturelles luso-brésiliennes et la conquête du marché du livre

par les auteurs portugais et brésiliens au temps

de Camilo Castelo Branco

João Carlos VITORINO PEREIRA

375 La revue *Atlântida*, une utopie littéraire et culturelle luso-brésilienne dans la correspondance de João do Rio à João de Barros

Claudia PONCIONI

395 Recepção do 'romance de 30' em Portugal

Gonçalo DUARTE

Achevé d'imprimer
Premier trimestre 2006

Maria Graciete Besse
Bernardette Capelo-Pereira
Vania Chaves
Fernando Cristóvão
Cristina Duarte
Gonçalo Duarte
Bernard Emery
José Manuel Esteves
Fernando Marques
Jean-Yves Mérian
Flávia Nascimento
Saulo Neiva
Maria Cristina Pais Simon
João Carlos Pereira
Claudia Poncioni
Anne-Marie Quint
Maria Aparecida Ribeiro
Ana Clara Santos
Graça dos Santos
Arnaldo Saraiva
Lúcia da Silva
Eliane Vasconcellos

ISBN: 2-908588-25-0



UNIVERSITÉ PARIS X NANTERRE



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

