

## O nascimento de uma nação, ir ao cinema e jogar às cartas

Américo António Lindeza Diogo  
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

### Loiterature e pré-cinema

A pretexto da sua composição discursiva dinâmica, ou do seu estilo digressivo, é-nos dito que as *Viagens na minha terra* denotariam uma fuga ao paradigma do género romance (Reis, *Introdução* 47; Reis, “Hipertexto” 118). Só um gosto por coisas como paradigmas (ou por paradigmas como coisas), mas também alguma pressa, podem justificar a asserção sobre este produto típico do capitalismo tipográfico de Oitocentos,<sup>1</sup> normativamente orientado por romances como *A Sentimental Journey* de Sterne ou a *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre—antes, portanto, do triunfo do subparadigma balzaquiano. Em contrapartida, nada objectaríamos à validade heurística (e didáctica e hermenêutica) de uma perspectivação do livro inqualificável em termos de pré-hipertexto (como quem diga pré-cinema). De facto, essa hipótese de trabalho existe, da responsabilidade de Carlos Reis—e tudo aponta para que, não só seja possível transformar as *Viagens* num hipertexto, como, sobretudo, para que essa transformação não seja de todo arbitrária, dado o carácter de *loiterature* que, seguindo Ross Chambers, se lhes poderia atribuir.<sup>2</sup> Parte Reis do conceito de hipertexto de Theodor H. Nelson (“escrita não sequencial—texto que permite escolhas ao leitor, apropriadamente lidas num écran interactivo”) e anota, segundo princípios, as concordâncias de princípio:

O princípio da interactividade, traduzido numa concepção do leitor (e da leitora) como entidade interpelada e desafiada a reagir, ainda que de forma eminentemente retórica, ao texto; o princípio da abertura, que implica uma concepção do texto (do grande texto das *Viagens*), como sintagma de sintaxe fluida, permitindo avanços, saltos e recuos, bem como a configuração de um trajecto de leitura diferenciado; o princípio da pluralidade, que significa o recurso a distintos registos estilísticos, a variados géneros e a diversos narradores e níveis narrativos, sem excessiva fixidez nem compartimentação rígida; o princípio da atomização, isto é, a possibilidade de fragmentação do texto em unidades autónomas e quase auto-suficientes, que o trabalho do leitor é interrelacionar; o princípio da simultaneidade de tempos e de espaços convocados para uma recepção que faz conviver passado e presente, presente e ausente, de forma fulminante e sem transição; o princípio da activação lúdica: ler as *Viagens* deve ser um jogo desenrolado nesse estado de espírito privilegiado que é o da vacilação entre o divertimento e o conhecimento, o risco de segurança, a certeza e a incerteza, a ficção e o real. (“Hipertexto” 123)

Destes princípios, próprios das novas tecnologias informativas e cognitivas de natureza audiovisual, não obstante o difícil percurso leitoral (e leitoral) das *Viagens*, resultaria a actualidade de Garrett, autor “vivo e activo” (123). Esta hipótese de leitura encetada por Carlos Reis, além de propor uma nova pista de decifração, pela perspectiva actualizante que comporta, pode, por essa razão, afigurar-se válida em contexto didáctico-pedagógico, como forma de superar a “rejeição do texto (e mesmo do autor) em bloco” (123). Mas o que por agora nos interessa, partindo de alguns aspectos apontados pela leitura de Carlos Reis, tem a ver com a possibilidade de concedermos ao texto de Garrett o estatuto de composição pré-cinematográfica ou, se quisermos, de *cinéma avant la lettre* (sem cair no excesso de nomes como Etienne Fuzellier, Pierre Francastel, Paul Leglise ou Hassan El Nouty, para citarmos os mais significativos). Quer dizer: as *Viagens* comportam um conjunto de signos técnico-narrativos que se acham compagináveis com a linguagem cinematográfica. Garrett parece-nos antecipar modos de narrar que acusam proximidade daqueles que a “sétima arte” dispõe enquanto forma de representação. Pode tentar-se essa aproximação a partir, por exemplo, de três propriedades enunciadas por Carlos Reis: (i) a pluralidade enunciativa, cujo enquadramento como hipótese pré-cinematográfica das *Viagens* procede justamente do registo fílmico se caracterizar hileticamente por uma alternância focalizadora e enunciativa (daí, de resto, o malogro técnico-estético, do ponto de vista da questão

da verosimilhança, tão cara a Hollywood, de *The Lady in the Lake* de Robert Montgomery); (ii) a fragmentação do texto em unidades diegéticas como que autonomizadas, a requerer uma intervenção do leitor no sentido da conexão / inter-relação. De facto, cabe a quem lê proceder de forma algo análoga à do realizador de cinema que em situação de montagem (*mise en chaîne*, como diria André Gaudreault) alinha, de modo coerente, a articulação diegética.

Ler as *Viagens* pressupõe uma tarefa similar que rasure a dispersão da narração da viagem e do relato da história de Joaninha, já que, como se sabe, estas unidades diegéticas surgem-nos fragmentadas e intercaladas pelo estilo digressivo e conversacional que o texto vai assumindo e interpondo; (iii) a simultaneidade de tempos e espaços sem transição, a lembrar a construção isomórfica e analógica do texto fílmico, onde a articulação dos hiatos temporais, em sentido tanto anafórico (*flash-back*) como catafórico (*flash-forward*), não dispõe de conectores lógico-temporais (as imagens, desprovidas que estão de marcas deícticas conectivo-verbais a enunciar transferências espaço-temporais, não se conjugam, como algures recordou Mitry, se a memória me não falha). Provém da contextualização do material icónico ou de códigos locativo-situativos convencionalizados (de tipo: “frou,” “fundido encadeado,” etc.). Podemos ainda referenciar outra propriedade—a da visualidade—que Carlos Reis, em proveito da proposta da hipertextualidade, também anota. Logo no capítulo I, Garrett enuncia-nos o seu propósito de viagem da seguinte maneira: “Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica” (*Viagens* 84).

Nesta passagem encontramos, desde já, duas vertentes fundamentais da técnica e da gramática do texto fílmico: a dimensão áudio (comandada pela voz *off*) e a dimensão visual, mesmo se, com alguma frequência, se evidencie normalmente apenas a segunda ao falar-se de cinema (rasurando-se técnicas como a montagem lateral), como nesta intenção cinematográfica (que no campo literário encontraremos na narrativa behaviourista, no novo-romance, no discurso neo-realista e, de modo peculiar, na poesia surrealista) assumida por D. W. Griffith (pai da “sétima arte” enquanto tal): “The task I am trying to achieve is above all to make you see” (McFarlene 4). Fiquemos portanto com a ideia de que o projecto de Garrett—representação escritural de uma viagem—procurará afirmar-se e substanciar-se numa percepção do real eminentemente audiovisual. De resto, parte disso pode constatar-se naquela passagem (citada por Carlos Reis no seu ensaio), na qual, ao estímulo que constitui o canto IV d’*Os Lusíadas*, corresponderá uma resposta de tipo visual:

Era uma destas brilhantes manhãs de Inverno, como as não há senão em Lisboa. Abri os *Lusíadas* à ventura, deparei com o canto IV e pus-me a ler aquelas belíssimas estâncias:

*É já no porto da ínclita Ulisseia . . .*

Pouco a pouco amotinou-se-me o sangue, senti baterem-me as artérias da frente . . . as letras fugiam-me do livro, levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval . . . E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de Belém ao longe . . . e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era outra vez Portugal.

Tal força deu o prestígio da cena às imagens que aqueles versos evocavam! Senão quando, a nau que salva a uns escaleres que chegam . . . Era o ministro da marinha que ia a bordo. (*Viagens* 228)

Como conclui Carlos Reis com este excerto, em favor da comprovação do dinamismo e da virtualidade hipertextual da passagem, temos uma representação verbal (estância camoniana) que vem estimular a visualidade de um espaço exterior (porto onde assenta a “pobre nau Vasco da Gama”) e de um outro interior (“nau que salva a uns escaleres que chegam”).

### Garrett & Eisenstein

Se, com Carlos Reis, tentámos demonstrar, ainda que sem grande demora, o carácter pré-cinematográfico das *Viagens*, é chegada a altura de as tornarmos compagináveis com Eisenstein. E diríamos, nesse âmbito, que nas *Viagens* se passará algo de análogo ao que o subcódigo (para usar a terminologia proposta por Christian Metz) da montagem eisensteiniana encetou na “sétima arte.” Se Eisenstein se mostra indissociável de um contexto estético particular, demarcável por nomes como Vertov, Kozintsev, Trauberg, Kalatozov, Donskoi, Dovzhenko ou Ermler, a verdade é que deles se destaca pela demonstração expressiva que soube imprimir na tela. Um quebrar de limites, como em Garrett. Confiante que o cinema se confina à arte de sobrepor planos (*Film* 239), Eisenstein, na esteira do efeito Kuleshov e da escrita ideográfica e pictográfica japonesa, ressalva a proeminência significativa da disposição de imagens na construção de sentido, para lá do conteúdo individual de cada uma.<sup>3</sup> Interessado em converter o cinema num eficaz instrumento de propaganda (e didáctica, diga-se) político-sócio-ideológica marxista (o cinema da revolução), o cineasta põe em relevo a montagem-manipulação (“ditadura do

sentido,” dirá Eduardo Geda [*O Poder* 243–46]). Conjugando a reflexologia de Pavlov com os ensinamentos de Marx, temos que Eisenstein procurou metodologicamente, no decurso da sua carreira, estimular / provocar a adesão espectral a percepções e raciocínios revolucionários pré-configurados. Além de materializar diegeticamente o povo enquanto tal (técnica da tipagem bem distinta da deificação mítico-cultural de Hollywood), configura, de forma complexa, uma tentativa de transposição do “materialismo dialéctico” à arte da montagem. Repare-se que a dialéctica de inspiração marxista já se encontrava subjacente ao efeito Kuleshov (e àquele tipo de montagem que se viria a designar de “atracção”), já que a justaposição de duas unidades contrárias (i.e.—não homogéneas, estranhas—“tese” e “antítese”) gerava um sentido novo (“síntese”) distinto da soma destas (esquematisando:  $A \nabla B = C$  e não  $AB$ ).

É com base nesse pressuposto que Eisenstein se vai aplicar à interacção dialéctica, de forma a fazer colidir criativamente fragmentos em relação de diversidade. Por outras palavras: mediante uma tensão dialéctica alicerçada no choque conflitual de “contrários” (leia-se de novo: “tese-antítese-síntese”). Atentemos num exemplo sequencialmente produzido com base na técnica da montagem dialéctica. Trata-se do massacre nas escadas de Odessa (*Couraçado Potemkine*). Tudo começa quando (i) os soldados avançam do cimo das escadas (tese), (ii) uma mulher grita então (antítese) e (iii) dá-se o reconhecimento da opressão (síntese). Este reconhecimento (i) (que passa a tese) colide, de seguida, com (ii) a imagem da fuga das massas pelas escadas abaixo (antítese) e (iii) ficamos com o sentido da supressão da revolta das massas (síntese), etc. Retenhamos a noção de que, por este processo dialéctico, em que se podiam chocar dinamicamente tons, luzes, movimentos, volumes, ritmos, escalas, harmonias, Eisenstein esforçou-se por dar conta perlocutivamente, junto das massas, dos princípios ideológicos advogados por Marx e levados a cabo pela Revolução de 1917. Ou seja: a construção de uma nação em que as circunstâncias de funcionamento desta tivessem a ver com uma intervenção sobre o capital, desconcentrado da mão acumulante do burguês, entretanto eliminado, em favor de uma justa repartição. E daqui avizinhamo-nos de Garrett, quando este, muito justamente, em desfavor da oligarquia de barões, “o novo rico-afidalgado, movido de cépticas e egoístas razões pragmáticas” (Monteiro 11), escreve:

Eu pergunto aos economistas-políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à

desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? —Que lho digam no Parlamento inglês, onde, depois de tantas comissões de inquérito, já deve de andar orçado o número de almas que é preciso vender ao diabo, o número de corpos que se tem de entregar antes do tempo ao cemitério para fazer um tecelão rico e fidalgo como Sir Roberto Peel [leia-se aqui: sistema capitalista], um mineiro, um banqueiro, um granjeiro—seja o que for: cada homem rico, abastado, custa centos de infelizes, de miseráveis. (*Viagens* 96)

Temos, portanto, como em Eisenstein, a “estética” ao serviço de considerações que visariam fazer descortinar junto da recepção uma justa transformação social. Em ambos, o espaço da arte empenha-se na acusação e renovação de circunstâncias contrárias à libertação das “massas populares-nacionais.” Se em Garrett, diga-se, essa libertação se percebe circunscrita ao interior do nosso sistema representativo, e é, no livro, quase só representada por uma “aliança de regime” entre povo e cavalheiros antecipada pelas aproximações do “gosto,” nele se achando ainda bem menos sublinhada a “síntese dialéctica,”<sup>4</sup> não obstante, a coincidência entre Garrett e Eisenstein tem, ainda assim, a ver com esse plano que regista o valor nitidamente exemplar e paradigmático do segundo na esfera do ecrã e faz dele matéria correlacionável com o primeiro, por isso que são ambos construtores (visionários, em rigor) de nações.

Assim, em primeiro lugar isso se acusa na “visão do devir histórico em Garrett, onde se adivinha a experiência das contradições dinâmicas da época do liberalismo e da vitória da burguesia,” como diria Jacinto do Prado Coelho, reportando-se ao ensaio “Estilística e dialéctica” de Augusto da Costa Dias (93). Veja-se a seguinte passagem, filiada num “profundo e cavo filósofo de além-Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto” (90)—leia-se: Hegel, Schelling ou talvez, como questiona Prado Coelho, Christian Wolff:

há dois princípios no mundo: o espiritualista, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstractas teorias, hirto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do cavaleiro da Mancha, D. Quixote;—o materialista, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê, e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança.

Mas, como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas progredindo sempre.

E aqui está o que é possível ao progresso humano.

E eis aqui a crónica do passado, a história do presente, o programa do futuro.

Hoje o mundo é uma vasta Baratária, em que domina el-rei Sancho.

Depois há-de vir D. Quixote. (*Viagens* 91)

Este excerto ilustra a afectação de Garrett à progressão “dialéctica” do real, dinamismo que não consente na estabilidade atemporal ou fixação efectiva do espiritualista ou do materialista. Uma tal fixação efectiva de cada um desses princípios viria a significar uma reformulação tendenciosa dos mesmos, na ordem da conservação (que rima com homogeneização) de interesses tidos como fundamentais—coisa a que, diga-se, também as *Viagens*, nunca impolutamente “dialécticas,” se resignam quando reconhecem a inevitabilidade daquela conservação, reconhecendo-a até, dir-se-ia, no latim da fórmula ultramontana: por mais revoluções que se faça, reforma-se logo e sempre um *status in statu*. E adiante-se, já agora, que Sancho Pança (ou o “materialismo”) não pode não configurar essa reserva de “estado” no interior do “estado.” Em todo o caso, é por aquela razão que podemos dizer que a consciência social (ou, latamente, a mundividência social) da nação garrettiana se inscreve, apesar de tudo, em sentido de esperança num real em trânsito, constante defluir de forças contrárias em pressão, assinaláveis na dominância alternada de umas e de outras. Superam-se pela intermitência as consequências de uma intra-contaminação conducente a uma espécie de fagocitose de que terá sido claro exemplo o idealismo liberal, em certo momento sujeito à “obcecação do dinheiro que dominava uma sociedade injusta, esquecida dos valores espirituais, num século tecnicizado e avarentemente egoísta,” como refere Ofélia Monteiro (17). Jacinto do Prado Coelho, citando apropriadamente as *Viagens*, mostra-nos como justamente em Garrett se deve supor essa complexa dialéctica da História, configuradora da dinâmica tensão antagónica entre termos transitórios (i.e.—a ultrapassar), quando refere conclusivamente:

Segundo a visão dialéctica da História aqui defendida por Garrett, há sempre uma tensão entre forças antagónicas; mais: toda e qualquer revolução tende a emburguesar-se, a cristalizar, vindo, na sua trajectória, a segregar forças conserva-

doras que têm de ser vencidas por um novo impulso progressivo; há sempre por que lutar e contra que lutar. (96)

Ora, esta visão dialéctica encontra conformidade e reflexo no ponto de vista estrutural-formal, de modo que podemos considerá-la aparentável às preocupações de dialéctica formal encetadas por Eisenstein. Garrett como que antecipa o projecto estético-expressivo de Eisenstein ao desenhar-nos com propriedade dialéctica a representação diegética do seu discurso. De resto, parte substancial das reflexões que Costa Dias faz das *Viagens* e de Garrett aplicar-se-iam ajustadamente a Eisenstein e ao seu cinema, se nos déssemos à intenção de comutar o nome do escritor pelo do cineasta e o da obra maior daquele por qualquer filme deste. Era o que aconteceria com esta passagem, se a quiséssemos supor de Eisenstein:

O verbo [diríamos a imagem] torna-se acção para exprimir uma experiência pessoal revolucionária, a adesão a um novo mundo que ele, homem, ajuda a transformar, transformando-se, no mesmo processo, a si próprio: e, na catarse dialéctica, o verbo [de novo a imagem] faz-se palavra [imagem ou, se quisermos, plano] incitadora, esclarecedora, directa [. . .]. (27)

Assim, de acordo com a análise proposta por Augusto da Costa Dias, Garrett consecutou tal formulação “dialéctica” (que estima revolucionária) no seio da estrutura da linguagem, mediante aposições “dialécticas” que emparelham adjectivos ou advérbios. A propósito, por exemplo, de “um poeta melancólico e inusitado” diz-nos Costa Dias dessa dupla adjectivação:

Manifestamente, os dois adjectivos emparelhados, que bem elucidam o sistema de caracterização irónica ou satírica de Garrett, não possuem afinidades, em si, não são reciprocamente antecedente e consequente. Um homem (e um poeta) pode ser melancólico e não ser zangado, ou vice-versa. À primeira vista dir-se-á (a lógica formal diria) que tal emparelhamento é insólito, chocante; depois a reflexão revela que houve ali o intuito deliberado de exprimir qualquer coisa de antagónico ou, pelo menos, discordante ou, decerto, instável, ou então com duas palavras escassas surpreender, num vislumbre, o complexo. (47)

Anote-se que a junção (poderíamos dizer montagem) se correlaciona com o efeito Kuleshov, ou seja, com o princípio que subjaz à escrita de tipo

ideográfico e pictográfico que preside à técnica de montagem do cinema de Eisenstein. A base técnico-compositiva afigura-se similar: tal como acontece na inter-relação dos planos justapostos por Kuleshov ou Eisenstein, a significação que a dupla adjectivação trará ao sintagma que conota difere daquela que unitariamente cada um desses adjectivos contém. A mulher nua não deixa de o ser. Só que, quando justaposta à face inexpressiva de Moszhukin, passa a deter um segundo nível de significação que estende ao actor aparentemente neutral: o significado abstracto do desejo. Semelhantemente opera a montagem por “atracção,” teorizada e desenvolvida por Eisenstein. Ao intercalar a imagem de operários em greve (*A greve*) com a de bois em regime de abate, o realizador soviético, por intermédio deste paralelismo “estranho” e heterogéneo à acepção lógico-empírica da sequência diegética, diz-nos mais do que bois sendo abatidos num local e operários fazendo greve noutra. Do confronto dialéctico destas imagens—nítido fenómeno de *desfamiliarização*—espera-se, na consciência espectral, um sentimento ideológico-emotivo de forte carga metafórica que equipare a situação dos bois à dos operários. Transpondo para as *Viagens* e usando as palavras de Costa Dias:

esses adjectivos, além de, por sua natureza diversa ou oposta, fazerem *a síntese instantânea* do antagonico, do instável, do complexo, ainda possuíam—repito—uma característica: eram adjectivos cujo conteúdo se “reinventara,” embora sem renegar o seu primeiro significado. (59; sublinhado nosso)

Daqui se afirma, de acordo com Costa Dias, o influxo dialéctico na estrutura da linguagem de Garrett. Daqui se afirmam, dizemos nós, homologias intersemióticas como modo de narrar o abstracto. Lembremos a justaposição, transcrita para uma união contranatura e inter-específica, de que resulta a visão do barão oferecida ao espectador: filho da burra de Balaão (e não convém perder o sentido—ou a imagem de “burra”—como arca do dinheiro) e do urso Martinho; lembremos, noutra plano, o retrato de Joaninha, pintura original-nacional porque feita à maneira da Idade Média (origem que as nações modernas bem nascidas se atribuem). Tratar-se-ia, com efeito, de um retrato—com o qual a literatura antecipa o *star system*—onde o (im)propriamente pictural se articularia com o comentário a imaginar como legendas (“fitas”).

Em todos os casos, a imagem transmite significados abstractos: domínio ilegítimo (“bastardo”) da usura, desfeudalização nacionalizada e como um correlato da natureza. É aquele modo de narrar, assente nesta espécie de

“lógica dialéctica,” que igualmente configura em Garrett usos, como já referimos, adverbiais. Acerca do seguinte excerto: “Joaninha apertou a avó com os braços; e sem dizer uma palavra, sem fazer um só gesto, lentamente e silenciosamente se retirou para dentro de casa” (*Viagens* 157). Comenta Costa Dias:

Os dois advérbios, cuja extensão e interacção dialéctica se reforça com a copulativa, exprimem circunstâncias e sentimentos diversos: o tempo (a morosidade tensa), a resistência interior, a crítica implícita, o desagrado adiado em resignação: e de par com tudo isto, a sugestão de solenidade, de silêncio, de suspense. (54)

A recensão de Costa Dias, em domínio de junções dialécticas, toma em linha de consideração não somente os contrastes comportados pela assimétrica léxico-semântica dos adjectivos e advérbios, mas circunscreve a construção, em sentido geral, de paisagens, retratos, percepções, etc. Daríamos, seguindo a lição de Costa Dias, o seguinte exemplo, onde nos é apontada a contraditória percepção que Frei Dinis suscita em Joaninha:

Joaninha não lhe tinha medo, mas o respeito que lhe ele inspirava era misturado de uma aversão instintiva, que por contradição inaudita e inexplicável, a deixava simpatizar com tudo quanto ele dizia e professava: doutrinas, sentimentos, tudo lhe agradava no frade, menos a pessoa. (*Viagens* 170)

Um outro ponto a salientar no ensaio de Costa Dias prende-se com o realce em Garrett do que diz tratar-se “de uma visão dialéctica do mundo objectivo e subjectivo (ainda que na maior parte idealista, como em Garrett) [que] não se define apenas pela síntese ou equilíbrio de antagonismos mutuamente necessários; ela assenta também na consciência de omni-relação dos mínimos elementos de um processo ou conjunto” (47). Mais uma vez o ensaísta, que recorre à categoria hegel-marxista-lukácsiana da Totalidade, nos aponta uma direcção eisensteiniana. Lembremo-nos que, em *Métodos de montagem* (publicado em 1929), Eisenstein nos fala acerca da justaposição de “fragmentos,” designação que substitui à de planos. Deve-se tal ao facto da interacção dialéctica do realizador assentar no conflito ajustado de “fragmentos” de planos, os quais vai assim segmentando, em conformidade com as intenções de colisão que se propõe desencadear. Ou seja: cada tomada de vistas filmada presta-se a fragmentações, combináveis dialecticamente em sequência. Uma espécie, portanto, de “omni-relação dos mínimos elementos de um processo em conjunto.”

Em resumo, quer-nos parecer que quer Garrett quer Eisenstein participam de um princípio técnico-compositivo inspirado no valor expressivo da “dialéctica,” um desses típicos “erros” com conseqüências hermenêuticas de interesse que, como se sabe, muito esplendem no campo das Humanidades. Em ambos, este “princípio” concede-se a reivindicação de uma construção social. Desmaterializada em Eisenstein, onde o povo já não suportaria a matéria do burguês czarista. Visão de uma dialéctica da História em Garrett, a qual alternadamente confiaria ao espírito e à matéria os desígnios do real. Uma condição talvez obrigatória para que nem o Frade, nem o Barão, se concedam a tentação de usurpar qualquer coisa como o real da nação.

### O real & o imaginário da nação

Deve dizer-se que este real da nação surge no interior de uma literatura da sensibilidade. Esta, como epítome da subjectividade publicamente orientada de que nos fala Habermas,<sup>5</sup> tenta nas *Viagens* lançar as bases para a “formação de subjectividades colectivas” (Anderson, *Spectre* 29), recorrendo ao nacionalismo e à etnicidade. Ora, o real da nação talvez seja, sobretudo, da ordem da comunidade não apenas construída (a nível das Letras por obras como as *Viagens* e, diga-se, por uma infinidade de outras que lhe não chegam aos calcanhares), mas, como nos lembra Benedict Anderson, ainda imaginária—isto no sentido que a comunidade nacional é necessário imaginá-la ou dá-la a imaginar. Lembremos a bem mais tardia anedota do rei D. Carlos que, questionando uns pescadores, destes ouve que não são portugueses mas da Póvoa do Varzim. As *Viagens* não supõem sequer que varinos e campinos—o equivalente garrettiano desses pescadores—sejam incapazes de se imaginar portugueses. O que opõe a esta imaginação colectiva é o individualismo característico do século—a “falta de fé” tanto dos liberais como dos seus oponentes. É isto o que o autorado narrador das *Viagens* aprende do “reaccionário” Frei Dinis. O indivíduo, “céptico” por excesso de razão calculadora, emancipado de todos os constrangimentos sociais, o qual, ser-nos-á dito, toca por outro extremo a “vida selvagem,” é interpelado e socialmente constituído por um imaginar do real da nação. E, incapaz porventura da responsabilidade plena do cidadão, é-lhe fornecido um suplemento étnico-nacional.

Na pré-cinematografia garrettiana, o real da nação surge-nos assim como sendo o povo. Embora as oportunidades não sejam muitas, este povo é aquela reserva fecunda donde brota, ou onde se recruta, uma classe ainda em processo de formação e expansão—a burguesia—e não meramente, como na

Rússia czarista, o aglomerado das classes baixas que se pensa dever manter-se (por todos os meios, dir-se-ia) confinadas a tal condição. O povo garrettiano é o fundamento do gosto, face ao qual mais ressalta o mau gosto da facção dominante—e é mesmo o fundamento dos fundamentos, por isso que, como espuma descorada, tudo o mais lhe erra à tona. O povo, que é povo-povo, como os olhos de Joaninha são verdes-verdes, é uma Arca da Aliança onde Deus pôs a guardar o senso comum como divina síntese transcendente, preservando-o de todo o inquerito racional. Assim, se Garrett recorre a uma materialização diegética deste real por “tipagem,” também recorre à deificação mitico-cultural mais própria do *star system* hollywoodesco. Emerge deste modo um compromisso—que não nos atrevemos a dizer “dialéctico”—entre *Ancien Régime* e Regime Novo, aliás com muitas voltas e ramificações. Garrett tipifica o povo, por exemplo, em varinos e campinos, anotando o choque entre os valores popular-burgueses de uma ética e de uma estética abrangida pelo trabalho (ou pelo menos pela estrutura produtiva) e uma estética da força, muito regime velho por improdutiva<sup>6</sup>—choque que é racionalmente dirimido no interior do regime novo, por isso que o confronto se torna verbal e acontece numa espécie de Parlamento para o Povo (já que se não pode, nem Garrett realmente pretende, trazer o povo para o Parlamento). De um lado, portanto, a “tipagem,” de outro, o *glamour* de uma mitificação cultural que coloca o povo-povo como depositário da divina síntese transcendente, ou seja, do Sentido.

Por um lado, a nação definida como *demos*, e, por outro, a redução empreendida do *demos* ao *ethnos*, que Garrett pretende dar como representáveis no Camões e na Brízida. Para que a nação se possa, não somente imaginar, mas pôr em imagens, é com as *Viagens* lançado no mercado da imprensa o romance de Santa Iria (fora das *Viagens*, temos a matéria de *D. Branca* e, mais tarde, os materiais do *Romanceiro*). De Camões voltaremos a falar. O real da nação aparece-nos, todavia, assombrado não pelo espectro do comunismo mas pelo espectro das comparações (Anderson, *Spectre*). A maior parte das modernas nações não aprendeu consigo o que era, mas de duas ou três que não elas. A nação quer-se, antes de mais, *única como todas as outras*, coisa colocável sem desdouro excessivo na balança da Europa. Assim, nas *Viagens*, o Tejo será o Nilo português, Camões acompanhará com Dante-Goethe-Shakespeare—e mesmo Joaninha, tão etnicamente escolhida para ter cabelos castanhos quase negros, em particular, e para realizar o tipo português em geral, compete na Europa com a Fleur-de-Marie de Sue, que Garrett tanto derroga:

Os olhos de Joaninha eram verdes.

Uns olhos azuis e bem rasgados.

A boca pequena e delgada.

A boca, pequena e purpúrea.

O nariz ligeiramente aquilino.

O nariz fino e direito.

Tão delicada, tão *élancée*  
era a forma airosa do seu corpo.  
[. . .] O que se adivinhava da perna  
admirável.

O vestido pardo [. . .] deixava  
adivinhar um corpo bem feito,  
flexível e roliço como junco.

Os cabelos [. . .] caíam de um lado  
e outro da face, em três longos,  
desiguais e mal enrolados canudos  
[. . .] e o resto do cabelo, que era  
muito, ia entrançar-se e enrolar-se  
com singela elegância abaixo da  
coroa de uma cabeça pequena.

De cada lado das assetinadas  
fontes descia uma trança  
magnífica [. . .] até meia face e d'ahi,  
arqueando-se airosamente,  
passava por detrás da orelha.

Uma voz doce, pura, mas  
vibrante, destas vozes que se ouvem  
rara vez, que retinem dentro de  
alma e que não esquecem nunca  
mais. (*Viagens* 141–47)

Aquela voz suave, vibrante e  
harmoniosa tinha um atractivo  
tão irresistível. (Sue 16)

Não sem desvio, regressemos agora ao Camões. No *Toucador das damas*, o intelectual revolucionário propõe uma forma de imaginar a nação como um pôr em imagens da cidadania. O texto movimenta-se a favor de uma unicidade nacional, mas da moda aos modos, da literatura aos jogos de cartas, francamente assistido por “cópias” europeias. Estes singulares originais devem permitir imaginar uma república de Catões do lado das damas—as quais, dir-se-ia, cumprem aqui o papel cognitivo das crianças e do povo. É-nos dito que com os portugueses, e graças à liberdade recentemente adquirida que permite dar estes novos mundos ao mundo, o jogo de cartas vem integrar as riquezas da Ilustração. Com efeito, terão os nossos compatriotas inventado umas cartas constitucionais: os reis são “reis constitucionais,” as damas “alegorias

patrióticas” (Abundância, Constituição, Justiça, Fortaleza), os valetes D. João de Castro, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama, Nuno Álvares Pereira. Jogar com o baralho patriótico é participar como atrizes num caseiro animatógrafo, espécie de representação animada e humorística, onde jogar seria falar quotidianamente (i. e.—em registo informal) a partir da cidadania e com uma sua linguagem feita de imagens *ad oculos*:

E demais, que novo chiste não será para o interesse deste divertimento, o dizer uma senhora à outra, estando a perder: este D. João I foi os meus pecados: por sua causa levei um codilho. —Sim, minha rica? (dirá a outra). Pois o meu Nuno Álvares Pereira fez com que eu ganhasse a mão. —Não me aconteceu o mesmo a mim (diz dali outra parceira) com esta constituição de uma figa, que me fez perder até à última de cinco. —Pois olhe: (responderá a outra parceira muito quezilhada) outro tanto me sucedeu a mim com esta Justiça, que decerto não é justiça, mas coisa má, pois sempre me depena quando me meto com ela. (Garrett, *Toucador* 99)

De forma não “caturra,” as damas “republicanas” (a ambiguidade é nossa e intencional) são fontes domésticas das virtudes sociais e patrióticas, assistidas por estes lares impressos. Os inventores das “cartas constitucionais” mais não fizeram, entretanto, do que “copiar” um baralho inventado pelo conde de S. Simon, aristocrata revolucionário, e publicado em 1793–94. Sem ases, porque sobre todos reina agora a lei, cada figura adquire nomes alegóricos: os reis são Génios da Guerra, da Paz, das Artes e do Comércio; as damas são Liberdade dos Cultos, de Casamento, da Imprensa, da Escolha da Profissão; os valetes são igualdades que incluem a de *Status* e a de Coragem (Kelley 110–12). Sendo-nos pedido, do lado português, que imaginemos as damas representando, por tal modo, o jogo destas figuras, pede-nos ainda uma suposição forte de realidade: que o regime novo se acha já quotidianamente instituído. Essa integração do regime ao tácito que permite desejar e acreditar é, por outro lado, concomitante da remoção de quaisquer vestígios do *Ancien Régime*, doravante não presente na realidade, ferozmente recalcado (e por uns passes de humor). Este (pré-)cinema de propaganda, que instalaria a constituição em todos os lares (burgueses, em princípio), dispõe apenas de alegorias neo-clássicas: precisa de corpos ao vivo e com alguma complacência somática. Os das senhoras. O jogo de cartas constitucionais corre, por assim dizer, atrás do cinema, abandonando a literatura que usualmente canta estes reis, estes heróis e estas virtudes, certamente por não lhe reconhecer já recursos à altura. As imagens

substituem as letras na definição da nação pela cidadania—o que tanto seria como defini-la pelo império da virtude (um tanto “jacobina”).

Regressemos agora ao Camões por onde começámos. Àquele passo das *Viagens* em que o Camões é usado, como estas cartas—mas de uma forma mais ambígua e, afinal, ruínosa para essa intenção—de forma a aumentar os níveis de patriotismo que a realidade pode consentir. Do confronto entre ambos os trechos resulta sobretudo uma curiosa oposição entre o nacionalismo (o patriotismo) e a “letra redonda.” É esta, odiada ou aborrecida, que chama o narrador autorado do cinema lusíada a uma realidade o seu tanto inóspita, ao amor à nação. A fé nacional necessita imagens inequívocas, que ocupem toda a realidade, como essas pintadas nas cartas com que se imaginou jogarem senhoras. A fé nacional necessita de uma complacência somática do patriota, equivalente à dessas senhoras. A fé nacional necessita de uma restrição das letras ao *boneco* e a um público fracamente emancipado. *Os Lusíadas*, enquanto “letra redonda,” suscitam imagens aptas a ocuparem o real, se não fosse que esse real apresenta outras imagens com muito menos lustre. Numa espécie de retorno do recalçado, a alegoria lusíada devolve a diferença sobre que se estabelece o significado alegórico: “pobre nau Vasco da Gama [. . .]. [E]scaleres [do] ministro [. . .].” Recitemos, sem grandes esperanças na recitação, pois o real da nação não parece suportar a realidade do mundo e da história:

Pouco a pouco amotinou-se-me o sangue, senti baterem-me as artérias da fronte  
 . . . as letras fugiam-me do livro, levantei os olhos, dei com eles na pobre nau  
 Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval . . .  
 E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa  
 da manhã, a torre de Belém ao longe . . . e sonhei, sonhei que era português, que  
 Portugal era outra vez Portugal.

Tal força deu o prestígio da cena às imagens que aqueles versos evocavam!

Senão quando, a nau que salva a uns escaleres que chegam. . . Era o ministro  
 da marinha que ia a bordo.

Fechei o livro, acendi o meu charuto, e fui tratar das minhas camélias. Andei  
 três dias com ódio à letra redonda. (*Viagens* 228)

Tornam-se *Os Lusíadas* um inespecífico produto do capitalismo de imprensa—mera letra redonda; dissipam-se em fumo, dir-se-ia, os motins sanguíneos de um narrador que se transforma em cidadão universal . . . do seu jardim, que, como se sabe, *il faut cultiver*.

## Notas

<sup>1</sup> Veja-se *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* e *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*, de Benedict Anderson.

<sup>2</sup> Grosseiramente, definir-se-á a *loiterature* como a literatura marcada por digressão, dilação, interrupção e retoma, princípio etc., trivialização, volubilidade, *parábasis*, parêntesis, paratextualização, marginação, assindeto, anacoluto, etc. Consulte-se a obra de Chambers.

<sup>3</sup> Ou seja: a aposição à face inexpressiva do actor Moszhukin de um prato com sopa fumegante, de uma mulher nua e de uma criança morta, que veio comprovar a conotação neste, por parte da recepção, da presença de fome, desejo e tristeza.

<sup>4</sup> Veja-se *Política e polidez: estética em as Viagens na minha terra*, de Américo A. Lindeza Diogo.

<sup>5</sup> Na obra *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry of the Public Sphere*.

<sup>6</sup> Trata-se de saber quem tem mais *força*: se quem trabalha todo o dia, se quem pega touros numa tarde.

## Obras Citadas

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991. Impresso.
- . *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*. London & New York: Verso, 1998. Impresso.
- Anderson, Benedict and Gopal Balakrishnan. *Mapping the Nation*. New York: Verso, 1996. Print.
- Chambers, Ross. *Loiterature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999. Impresso.
- Coelho, Jacinto do Prado. “A dialéctica da História em Garrett.” *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1996. Impresso.
- Dias, Augusto da Costa. “Estilística e dialéctica.” *Viagens na minha terra*. Organização, fixação do texto, prefácio e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. Impresso.
- Diogo, Américo António Lindeza. *Política e polidez. Estética em as Viagens na minha terra*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1999. Impresso.
- Diogo, Américo António Lindeza e Osvaldo Manuel Silvestre. *Rumo ao português legítimo. Língua e literatura (1750–1850)*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996. Impresso.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. Impresso.
- . *Ma conception du cinéma*. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1971. Impresso.
- . *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Arcádia, 1972. Impresso.
- . *The Film Sense*. Boston: Faber and Faber, 1986. Impresso.
- Garrett, Almeida. *O Toucador. Periódico sem política*. Lisboa: Vega, 1993. Impresso.
- . *Viagens na minha terra*. Organização, fixação do texto, prefácio e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. Impresso.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. Impresso.
- Geada, Eduardo. *Os mundos do cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. Impresso.

———. *O poder do cinema*. Lisboa: Horizontes do Cinema, 1985. Impresso.

Gellner, Ernest. "The Coming of Nationalism and Its Interpretation: The Myths of Nation and Class." *Mapping the Nation*. Ed. Benedict Anderson e Gopal Balakrishnan. New York: Verso, 1996. Impresso.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1989. Impresso.

Kelley, Theresa M. *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Impresso.

Metz, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1977. Impresso.

Monteiro, Ofélia Paiva. Introdução. *Viagens na minha terra*. Vol. 1. Introdução, selecção, notas e glossário de Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Atlântida, 1973. Print.

Reis, Carlos. "As *Viagens* como hipertexto: hipóteses de trabalho." *Leituras* 4 (1999): 115–25. Impresso.

———. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. Coimbra: Almedina, 1991. Impresso.

Sue, Eugénio. *Os mistérios de Paris*. Vol. 1. Lisboa: Guimarães & C<sup>a</sup> Editores, 1913. Impresso.

**Américo António Lindeza Diogo** is an associate professor in the Instituto de Letras e Ciências Humanas of the Universidade do Minho. His recent publications include: *Teoria com tipos móveis*, (Porto: Pena Perfeita, 2006); "Uma ida ao cinema" (*Vértice* 149, 2009) and "Estética, política, mortos-vivos" (*Vértice* 150, 2010). His current research involves the work of Gil Vicente.

**Sérgio Paulo Guimarães de Sousa** holds a doctoral degree in Portuguese literature from the University of Minho. He has published extensively in Portuguese Studies. His *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura* (CEHUM, 2001) is considered one of the keystone texts in film and literature studies. His dissertation *Entre-dois. Desejo e antigo regime na ficção camiliana* was credited as opening new insights into Portuguese romanticism. In 2003, he published *Literatura & cinema* (Angelus Novus). More recently, he co-authored the *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (IN-CM, 2008). He currently teaches Portuguese Literature and Cinema and is carrying out research on Camilo Castelo Branco, Tomaz de Figueiredo, and António Lobo Antunes.