



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Considerações sobre um «bargueño»

Horácio Costa

Para citar este documento / To cite this document:

Horácio Costa, "Considerações sobre um «bargueño»", *Colóquio/Letras*, n.º 184, Set. 2013, p. 22-36.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Considerações sobre um «bargueño»

HORÁCIO COSTA

OBSERVO-O DE NOVO. Observo novamente o meu *bargueño*. Sempre soube do poder — maior — dos objetos sobre aqueles que os projetam e constroem. Sob um ponto de vista estritamente materialista, isso advém do facto de que o corpo dos objetos tarda muito mais em desintegrar-se do que o dos seus fazedores e utentes. Sobre a pele dos objetos não está escrita a fragilidade da condição humana, embora haja a memória dela em cada milímetro seu; por isso, a leitura deles remete não para a matéria dos mesmos mas para a daqueles que os projetaram, construíram, utilizaram: homens e mulheres. A carne de um objeto, seja ele feito de madeira ou palavras, está mais carregada de sentidos do que a da própria humanidade: passa pelo tempo vertiginosamente nosso corpo e, como se sabe desde o Velho Testamento, vira pó; o objeto, por sua vez, permanece como detentor de significados precisos, e sempre renovados, para aqueles que os interpretam. E quando, como no caso deste *bargueño*, houve desde o início a intenção de fundir-se expressão artística e propósito utilitário, mais ainda pesa, em sua leitura, esse aspecto de valor de memória a que me acabo de referir. Na verdade, se quisermos, os objetos — repito: materiais ou imateriais, como os literários — constituem, ao longo do tempo e de suas interpretações, um texto de textos: um palimpsesto, independentemente de que esteja ou não grafado em múltiplas camadas, no qual se sobrepõem os olhares, os intentos interpretativos de sucessivas gerações, e as memórias que uns e outros encontram, na floresta dos sentidos.

Depois de haver escrito estas linhas, observo-o de novo. Este *bargueño* esteve por anos à venda em um antiquário em Santana do Parnaíba, vila de origem colonial que fica a 50 quilómetros de São Paulo, às margens do rio Tietê: dessa localidade saíram, nos primeiros séculos da colonização, muitas bandeiras que demandavam, através dele, o Paraná e o Prata. O antiquário-residência de George Sampaio se divide em três casinhas próximas em ambos os lados da rua principal; numa delas há uma sala na qual recebe alguns clien-

tes com os quais compartilha, além dos interesses do antiquariato, o pendor da sociabilidade. Foi nela que me disse que o móvel em questão era um *bargueño* de origem hispano-americana. Eu sabia do que se tratava, pelo motivo que mais adiante revelo. Por razões pecuniárias não podia comprá-lo então, mas sim «pincelá-lo» com o meu «olhar de invisibilidade» para que não o fizesse ninguém — mas também para que, de maneira menos interessada, pudesse eu vir a desvelá-lo, se e quando tivesse a oportunidade de fazê-lo, o que me permite o espaço do presente ensaio.

O que assinalo aqui faz-me regressar à metafísica dos objetos: o que procuro estender sobre eles com um unto em forma de olhar é algo como uma baba de pele, ténue porém resistente como a produzida por uma aranha entre samambaias, para a arquitetura de sua teia. O que equivale a dizer: nesse batismo, o objeto untado com o olhar torna-se extensão do corpo de quem o re- ou desconstrói *através* do mesmo, e que ao fazê-lo o *incorpora*. Não vejo outro modo que este, ao trabalhar com objetos, literários ou não: conjurá-los, invisibilizá-los ao olhar corriqueiro para torná-los visíveis com a finalidade de escrutínio: para problematizá-los sob novos ângulos e luzes.

Assim, o presente texto começa com um *olhar específico*, já afastado no tempo. Como disse acima, eu já sabia o que era um *bargueño*: na antevéspera da adesão da Península Ibérica a Bruxelas e ao euro, em uma viagem entre Portugal e Espanha na qual tínhamos saído pela fronteira norte, entre Medina de Rioseco e Valhadolide, parámos por acaso em uma aldeia cheia de pó — e de *bargueños*. Eram muitos, dezenas, em um galpão com ar abandonado: o atendente nos disse que não estavam à venda, que os haviam guardado para serem levados a antiquários em outros lugares. Encontrávamo-nos, portanto, numa espécie de *warehouse*, de «centro distribuidor» de *bargueños* barrocos. Tudo nos parecia meio escuso: talvez essa localização tivesse sido escolhida para evitar os agentes do património histórico e artístico, com o intuito de contrabandear esses remanescentes do *siglo de oro* a colecionadores do Norte da Europa... sequiosos de *bargueños* entre *otras cositas más*. Nesse depósito, havia-os de muitos tamanhos, estados de preservação, qualidades de acabamento e estética. Entretanto, tinham em comum o facto de obedecerem à mesma finalidade utilitária: a de funcionarem como papeleiras, isto é, móveis próprios para escrever. Dispostos via de regra em conjuntos de duas partes, a de baixo apenas composta por pés entalhados altos e esguios, e a de cima a do *bargueño* em si, em forma de baú com alças laterais a facilitar o seu transporte.

As diferenças entre Espanha e Portugal são muitas e tão importantes quanto as inegáveis semelhanças que unem ou separam — depende do ponto de vista — as culturas ibéricas. Uma delas — que, creio, não foi sinalizada até o presente texto — é a inexistência de *bargueños* em terras de Portugal e seus domínios¹. O equivalente português desse móvel é o contador, que

remete a congéneres europeus — franceses, italianos, austríacos —, muitos dos quais feitos com madeiras nobres e entalhes de pedras semipreciosas, que são verdadeiras manifestações de poder financeiro e mesmo político dos que os possuem; no dizer de Robert C. Smith, os contadores ou secretários foram «the Portuguese contribution to the European luxury cabinet of the seventeenth century, the universal showpiece of the age» (Smith, 1968: p. 287)². Ao contrário dos *bargueños*, são isso que o nome indica: móveis conformados por um número grande de pequenas gavetas para guardar ou classificar papéis ou coisas (joias, remédios, cartas) distribuídas mais ou menos em xadrez, pelo corpo superior, sendo que o corpo inferior corresponde aos pés torneados a evidenciar a influência do mobiliário holandês, entre os quais aparece, frequentemente, uma espécie de avental lavrado com volutas e motivos vegetais. Com a parte frontal via de regra aberta, ao que eu saiba, não apresentam a função utilitária de papelreira *ad hoc* dos *bargueños*.

Não que não existam modelos de secretários portugueses de grande originalidade. Os feitos na Índia, por exemplo, os expostos no Museu Condes de Castro Guimarães, em Cascais, ou no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, dão boa fé disso, ao unirem materiais e técnicas do Oriente a esse programa de objeto suntuário. Embora produzidos no período barroco, não podem ser considerados barrocos, já que nenhum dos estilemas formais do Barroco neles está presente — ao contrário do contador português, ao que me acabo de referir —, mas sim como expoentes de uma arte específica, indo-portuguesa, que obedece a princípios locais de produção. Nesse sentido, cuidadosamente entalhados, testemunham a sincretização de Portugal com a visualidade do subcontinente indiano.

Justamente, a noção que empalma tudo o que venho dizendo é a de *sincretismo* ou, ainda, de *mestiçagem*. Os exemplares vistos por mim em Castela naquele longínquo 1985 eram europeus. Com o seu aspecto de utilitários de luxo, conversavam com os secretários de além-Pirenéus e aquém-fronteira hispano-portuguesa. Entretanto, o meu é um exemplar sincrético, sul-americano. Ou, melhor dizendo: andino, já que tudo indica ter sido feito no vice-reinado do Peru, mais exatamente no território que se chamava, em tempos coloniais, o Alto-Peru, a atual Bolívia. Ou teria sido feito no Paraguai, por índios aculturados do altiplano boliviano? No extenso território que cobria «as missões», o proto-estado teocêntrico, jesuítico e fruto da Contra-Reforma, que se espalhava entre o Sul da Bolívia, o Norte da Argentina e o Oeste dos estados de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, no Brasil? O crítico de arquitetura argentino Damián Bayón, em *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana* (1974), estudou a transformação do discurso barroco espanhol no espaço cultural andino, cujo resultado se distancia em vários sentidos da matriz europeia, para criar, nessa zona do mundo, um universo formal simbiótico entre recursos

e formas locais e discurso e poder forâneos. Além disso, Bayón admoesta que a própria noção de «estilo» — no caso, estilo barroco — não se aplica ao universo formal originário dessa simbiose cultural, ao dizer: «No es, repito, que la noción de estilo sea falsa [...] sino que la considero prácticamente inaplicable al caso sudamericano» (Bayón, 1974: p. 28). Mais tarde, no mesmo estudo, analisando a igreja de São Francisco de Quito, na qual se sobrepõem vários estilos de origem europeia — tardo-gótico, maneirista, *mudéjar*, barroco —, dirá:

En Europa y, en general, en todo territorio muy «trabajado» por la cultura, los sistemas constructivos pasados de moda son dejados de lado para seguir lo que en ese momento «se estila». En zonas marginales, donde las condiciones materiales son difíciles, los mismos problemas —hay que admitirlo— no se plantean del mismo modo. [...] Somos nosotros, los modernos, que tememos las mezclas por un gusto quizá no muy seguro, y en todo caso exacerbado precisamente por la noción de estilo, por la historicidad de esas formas que vemos mezcladas cuando pretendemos pensarlas siempre en estricto orden cronológico. (*ibid.*, p. 48)

Pensando com Bayón, caracterizo aqui o meu *bargueño* dessa maneira sincrética, na qual permite-se entrever um universo *outro*. A frente do móvel tem três corpos, dois simétricos, laterais, nos quais há um conjunto de seis gavetas, umas sobre as outras, debruadas com pequenos frisos lavrados com um motivo floral típico da linguagem cusquenha, em cujos centros há puxadores redondos; no terço central, o artesão compôs três planos superpostos, cuja ordenação ascendente imita a de um altar: nas extremidades, separando o plano central dos laterais, há duas colunas salomónicas profusamente lavradas com o mesmo motivo floral. Essas colunas são terminadas em capitéis decorados com folhas de acanto, e relembram a ordem jónica; podem ser puxadas e funcionam como gavetas verticais para documentos. Além delas, há um outro par de colunas esguias, lisas e torneadas, que ladeiam o plano que seria do altar propriamente dito, unidas por um arco abaulado, tal e qual acontece nas igrejas desses séculos. Note-se que as colunas salomónicas e o arco apresentam, em espiral, o mesmo motivo floral. Em seu movimento, o conjunto todo segue o mandato michelangelesco do Maneirismo, da composição *serpentinata*.

Até aqui, a leitura desse móvel poderia recordar um modelo de altar de igreja. Particularmente recorda-me, *grosso modo*, o templo-mãe da ordem jesuítica, a Chiesa del Gesù, edificada por Vignola em Roma (1568). Esse templo influenciou sobremodo na arquitetura colonial, haja visto o papel da Companhia na América do Sul. Na verdade, este *bargueño* pode ser considerado sob a ótica de uma «espacialidade jesuítica», como se as suas três partes constituintes, no plano, correspondessem às do interior de uma igreja *à la* Gesù em três

dimensões, a central representando o altar e as laterais, rebatidas e sem perspectiva, funcionassem como partes extremas de um tríptico aberto, as gavetas correspondendo às telas que decoram as naves dos templos barrocos. Assim, esse móvel converter-se-ia em uma espécie de «maquete bi-dimensional» de uma linhagem arquitetônica que se espalhou pelo orbe católico, apostólico e romano.

Sem embargo todo o dito, cabe agora uma ressalva: estou focalizando uma obra de espírito e fatura populares, sem registro histórico preciso, que não deve, a bem da verdade, ser considerada apenas segundo normas ditas «cultas». Antes de prolongar-me em teorizações, quero evidenciar o elemento dessa peça que para mim melhor caracteriza a sua origem mestiça ou sincrética: o ponto focal do pseudo-altar que nela se evidencia, o *quid* do cenário pseudo-religioso, é dado pelo puxador da gaveta central, situada no campo entre o conjunto de colunas. Pois: um reles puxador de gaveta — ainda que seja o da maior gaveta de todo o móvel — no lugar do corpo de Jesus, de uma *Madonna* sangrante, em resumo: de alguma representação do sagrado?

Pode-se atribuir esta «descida» retórica do nível da sacralidade ao prosaísmo à inocência artesanal — não esqueçamos: esses móveis eram em sua grande maioria feitos por indígenas aculturados, que tratavam de seguir os modelos dos colonizadores. Entretanto, a disposição espacial que menciono abre a interpretação para uma dobradura do registro de seu significado: o da paródia. Em resumo, tratar-se-ia de uma questão de gosto — *voire*, de *mau-gosto* — ou de atitude diante da fé por parte do artesão? E isso, em conivência ou não com o comprador ou utente do móvel? Para responder a essas perguntas, no primeiro caso — bom ou mau-gosto —, estamos frente à questão dos parâmetros de uma cultura importada em seu devir cultural local, mestiça; no segundo caso — paródia explícita ou «inocência» da atitude do artesão —, estamos diante da possibilidade de identificar a resistência dessa cultura em relação a esquemas (inclusive os da religião e das convenções artísticas) de uma fé importada. Nesse caso, estaríamos diante de um contradiscurso: em resumo, diante de um exemplo de como se pôde fazer face à implantação de uma ideologia do ultramar.

Não creio que se possa fechar essa disjuntiva privilegiando alguma dessas questões ou respostas. Provavelmente, o mais honesto seria aceitar a impossibilidade da escolha: um objeto que escapa da inteligência analítica formada e conformada por exclusões de vertentes especulativas, que desafia, em uma palavra, o raciocínio categorizador de bases europeias. Até aqui viemos levados pela leitura do objeto em si; passemos agora à de seu lugar na História.

A presença de um móvel andino em São Paulo não deve surpreender quem considera a formação dos espaços na América do Sul durante o período colonial. Não obstante, para a maioria dos europeus que a estudam,

a formação da América lusitana aparecer consoante as mesmas regras de ocupação do território, na verdade há uma diferença notável entre a formação do Nordeste do Brasil, desde o século XVI vinculado a uma economia agrário-exportadora, para cujo funcionamento o sistema atlântico português propulsou o tráfico negreiro, e as capitanias do Sul, particularmente a de São Vicente, onde se estabeleceu o primeiro foco de ocupação do interior brasileiro, a vila de São Paulo.

O *Leitmotiv* da ocupação territorial do Sul do Brasil foi, como menciona Roberto Pompeu de Toledo em *A Capital da Solidão* (2003), a de estabelecer, o mais rápido possível, nexos terrestres com o Peru, uma vez que o mito de uma «serra de ouro», localizada em algum lugar no interior, encontrava o seu correspondente exato na descoberta e exploração da «montanha de prata» de Potosí. Nesse período de grande imprecisão topográfica, a linha de Tordesilhas pouco significava na prática e foi devido a essa porosidade que os colonos de São Paulo, muitos dos quais cristãos-novos, acobertados pela União Ibérica, empurraram os limites a oeste até, e parafraseando a fala de D. Quixote, toparam «con la iglesia» nas reduções jesuíticas, que trataram eficazmente de dizimar, sob ingentes protestos de Madrid, Assunção e Lima e a imperturbável convivência de Lisboa. E também de uma expressiva parcela dos colonos da coroa espanhola no território das missões, que se bandearam para cá para escaparem dos rigores inquisitoriais de lá. De resto, como muitos historiadores já frisaram, entre os quais Aracy Amaral em *A Hispanidade em São Paulo* (1981), o Sul brasileiro no século XVII apresenta uma faceta hispano-portuguesa na colonização, ao contrário das capitanias do Nordeste e de outros pontos do império português. Se não havia *bargueños* em Portugal, é provável que os houvesse no Sul do Brasil, há trezentos ou quatrocentos anos. O reinado dos contadores lusitanos terminava no Rio de Janeiro: em São Paulo e para o sul começava a visualidade cusquenha. Não espanhola, friso: cusquenha, isto é, americana.

Nesse sentido, é justo dizer que nas terras altas de São Paulo terminava, ao norte, o sistema do Prata espanhol e começava, ao sul, o do império português atlântico. Por exemplo, Jorge Caldeira estuda em *O Banqueiro do Sertão* (2006) a acumulação argentária do potentado paulista Padre Guilherme Pompeu de Almeida, um habitante dessa mesma Santana do Parnaíba onde encontrei o meu *bargueño*, quem, como outros homens-bons financiadores de bandeiras, acumulou uma grande quantidade de prata de Potosí, colocando-a em circulação no império lusitano, através da porta de entrada do planalto paulista. Não foi através do açúcar brasileiro, então em mãos de holandeses, ou das especiarias da Índia, ameaçadas por piratas ingleses, entre outros, que a dinastia bragançina pôde financiar os seus soldados depois de 1640, mas através da prata contrabandeada da América Hispânica pelo Sul do Brasil; como vemos, sob

essa perspectiva, Portugal nunca esteve longe dela, embora a contemporaneidade possa dar isso a parecer. Atenção, portanto: a América Hispânica fez bem parte do processo histórico português e não apenas do brasileiro, e isso como se ambos pudessem ser separados. E para voltar às minhas considerações sobre o meu *bargueño*: seu percurso de onde foi feito até ao antiquário em Santana do Parnaíba, onde o comprei, parece ilustrar a permanência de traços profundos e profundamente atuantes nas trocas, entre elas artísticas e literárias, dessa região do mundo que fala português e aquela que fala espanhol na América.

A realidade histórica sul-americana que esbocei nos parágrafos anteriores, através da utilização do meu *bargueño*, aqui assumido como símbolo pervagante de dialogismo entre dois blocos linguísticos, não me parece ser o suficiente conhecida. A sua consideração leva-nos diretamente ao universo comparatista.

Assim como a prata de Potosí e o *bargueño* em questão, que atravessaram as fronteiras luso-hispânicas, a literatura portuguesa faz parte da história das literaturas que se escrevem em espanhol nas Américas. Ao longo do tempo, escrevi alguns ensaios de mapeamento e parece-me útil retomar algumas dessas pesquisas no presente. Se é difícil evadir o tópico União Ibérica a que já aludi, não será de mais sublinhar que os contactos entre a literatura espanhola e hispano-americana e a portuguesa, ou a então nascente literatura brasileira, durante o período barroco não foram satisfatoriamente levantados até agora. Há esforços titânicos, como o que Ana Hatherly empregou em *A Experiência do Prodígio — Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII* (1983), no qual faz um levantamento de textos que tais (inclusive os escritos em espanhol por poetas de expressão portuguesa em ambos os lados do Atlântico), que funcionam, a bem dizer, e como sustentei em «Sobre a Visualidade na Poesia Brasileira» (Costa, 2010), como uma poderosa corrente subterrânea na formação de nosso discurso poético, que terminará por obviar-se quando das poéticas de vanguarda de há cinco ou seis décadas, marcando dessa forma um «arco barroco» que assiste à formação da poesia brasileira das origens à pós-modernidade.

Recordemos alguns desses momentos em que se evidencia ser a literatura portuguesa um dos formadores da hispano-americana. Falamos do universo de leituras daquela *ciudad letrada* colonial — utilizo-me livremente da terminologia de Ángel Rama —, que contava, ao contrário das brasileiras, com universidades, imprensas, teatros e saraus literários promovidos pelas cortes vice-reinais desde o século XVI. Na mais importante delas, a Cidade do México, capital da Nova Espanha, houve leitores de literatura portuguesa em espanhol, isto é, em tradução, e em português, já que um polpudo número de portugueses, entre os quais muitos cristãos novos, se contavam entre os seus habitantes, na segunda metade do século XVI; o mesmo, diga-se de passagem, ocorria em outras capitais vice-reinais da América Hispânica, sendo que em Buenos Aires

chegou mesmo a existir um «gueto português» na área central, entre o Rio da Prata e o que hoje é o bairro de San Telmo.

Camões — sempre ele! — foi lido de ambas as maneiras, já seja na tradução d'*Os Lusíadas* — que Felipe II de Espanha havia encomendado a Luis Gómez de Tapia, publicada quando de sua ascensão ao trono português em 1580, tradução esta que, aliás, foi saudada pelo jovem Góngora em seu primeiro poema publicado («Suene la trompa bélica / del castellano cálamo, / dándoles lustre y ser a las lusíadas / y con su rima angélica / en el celeste tálamo / encumbre su valor entre las Híadas, / Napeas y hamadriadas [...]» (Góngora, 1972: p. 565), ou por poetas espanhóis em solo americano que o emularam.

Por exemplo, mencionemos o Soneto CCV de Camões, «Tornai essa brancura a alva açucena», com um de Francisco de Terrazas (1525-1600), «Dejad las hebras de oro ensortijado», um dos primeiros poetas *criollos* mexicanos, que participa da primeira compilação poética novo-hispana, *Flores de baria poesia* (1577), na qual se «implanta» o petrarquismo em terras americanas. Terrazas, segundo Irving Leonard em seu clássico *Los libros del conquistador*, «era el centro del círculo literario de la capital», e chegou a ser considerado «un nuevo Apolo» por Miguel de Cervantes em seu *Canto a Calíope*. Leonard considera este soneto «tal vez el más bello del siglo XVI» na literatura hispano-americana, juntando que «imitaba y excedía al clásico portugués» (Leonard, 1996: p. 65) — opinião que não me parece resistir a uma leitura menos *partisan*.

Primeiro, o soneto de Camões:

Tornai essa brancura a alva açucena,
E essa purpúrea cor às puras rosas;
Tornai ao sol as chamas luminosas
Dessa vista que a roubos vos condena.

Tornai à suavíssima sirena
Dessa voz as cadências deleitosas;
Tornai a graça às Graças, que queixosas
Estão de a ter por vós menos serena;

Tornai à bela Vénus a beleza;
A Minerva o saber, o engenho e a arte;
E a pureza à castíssima Diana.

Despojai-vos de toda essa grandeza
De dões; e ficareis em toda a parte
Convosco mesma, que é ser inumana.

E sua transformação em terras americanas na pluma de Terrazas:

Dejad las hebras de oro ensortijado
Que el ánima me tienen enlazada,
Y volved a la nieve no pisada
Lo blanco de esas rosas matizado.

Dejad las perlas y el coral preciado
De que esa boca está tan adornada,
Y al cielo, de quien sois tan envidiada,
Volved los soles que le habéis robado.

La gracia y discreción, que muestra ha sido
Del gran saber del celestial maestro,
Volvédsele a la angélica natura,

Y todo aquesto así restituído,
Veréis que lo que os queda es propio vuestro:
Ser áspera, crüel, ingrata y dura.

(Pascual Buxó, 1994: p. 398 *passim*)

O crítico mexicano Gonzalo Celorio diz sobre este soneto que «sigue con fidelidad los dictados de la poesía petrarquista europea, al grado que para algunos críticos, más que una imitación, es una paráfrasis del poema de Camoens [...] y es que los criollos propenden al europeo para confirmar su identidad ancestral [...] cuándo, paradójicamente, los peninsulares que vinieron a la Nueva España piensan que en América su expresión cobrará renovados bríos» (Celorio, 1994: p. 399). De facto, considerando esta colocação do modelo camoniano como «lo europeo», podemos perceber a extensão da imbricação da cultura portuguesa nestas décadas de formação do império espanhol na América. Estamos, aqui, como no caso da viagem dos estilos arquitetónicos europeus antes mencionada, na antessala da assunção de respostas plenamente americanas, de respostas e criações sincréticas, tal e como — não será de mais recordá-lo a esta altura! —, o meu *bargueño* viageiro.

Menos de um século depois, mas já após a Restauração, este processo estará adiantado no contexto dos intercâmbios culturais intraibéricos de aquém e além-mar havidos no barroco e já aqui mencionados. Ainda considerando o caso da Nova Espanha, novamente encontramos referências à cultura lusitana; seleciono dois autores sobre os quais já discorri alhures. Em primeiro lugar, Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695), que não apenas escreveu em português macarrónico, presumimos que para o deleite sarcástico de uma

audiência minimamente familiarizada com a nossa língua, em alguns dos autos religiosos que compunha, como também revela a sua proximidade com o autor português mais importante da época, o Padre António Vieira, ao refutar desavisadamente o primeiro «Sermão do Mandato» em sua famosa «Carta Atenagórica» (1690); foi justamente a ambição de ombrear-se, como mulher, com uma autoridade de referência no universo ibérico o que pareceu inaceitável ao crivo de misóginos monsenhores ocupados, então, com a sucessão no arcebispado do México. O processo que se seguiu a esta publicação fê-la escrever outro documento sobre a situação dos intelectuais na América colonial, a «Resposta a Sor Filotea de la Cruz», textos que Octavio Paz tão bem estudou em *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe* (1983). Menciono que esse processo tornou-se enredo de um filme de recorte feminista, se não de teor homoerótico, *Yo la peor de todas*, dirigido pela argentina María Luisa Bemberg (1990), com Assumpta Serna no papel de Sórora Juana e Dominique Sanda no da Duquesa de la Laguna, vice-rainha da Nova Espanha, sucessora daquela Condessa de Paredes a quem a monja escrevera poemas cujo viés apaixonado — demasiado intenso, mesmo levando-se em conta as convenções literárias da época — chocava com a pudicícia dos senhores da cúria mexicana. Não apenas a questão do género sexual se ressalta na leitura de ambos os textos, mas também as contradições culturais, vivenciais e políticas que o intelectual sob o sistema colonial tinha que defrontar quando dispunha de sua pena para criar uma obra de espírito com a palavra. Vieira, é justo apontar, jamais se inteirou da responsabilidade que, inadvertidamente, teve no desastre de Sórora Juana Inés, a quem se obrigou abjurar de sua obra literária antes de morrer, uma vez que ele se encontrava a bem dizer isolado em Salvador, compilando a sua volumosa obra, quando todo o episódio se desenrolou.

De forma alguma por isso podemos inferir não haver comunicação direta entre poetas do vice-reinado da Nova Espanha e Portugal nas décadas finais do século XVII. Saudada como a «Décima musa» da poesia escrita em espanhol no *siglo de oro*, em função do êxito retumbante de seus culteraníssimos poemas reunidos em *Inundación Castálida* (1689), Sórora Juana conheceu imediato sucesso na Península Ibérica e correspondeu-se também com monjas portuguesas aficionadas à poesia. Melhor dito: foi mesmo *homenageada* por um coletivo delas, «A Casa do Prazer» — entendamo-nos bem: casa «do prazer» porque nesse *club* era possível escrever poesia de cunho vário, e não somente de inspiração religiosa —, que, em português e espanhol, lhe escreveu poemas manuscritos, isto é, livres dos mecanismos de censura e aprovação necessários para as obras impressas, e que lhe tinham sido encaminhados para o México, crê-se, pela Duquesa de Aveiro. Na verdade, instada por suas fãs portuguesas, a mexicana envia-lhes uma série de «enigmas» — textos em formato poético que ainda esperam para serem devidamente interpre-

tados, embora revelem o pendor pelo raciocínio labiríntico que caracteriza muita da poesia de Sórora Juana — para que as portuguesas os comentem em forma poética; descoberto em 1968 na Biblioteca Nacional de Portugal, esse caderno de 1695, intitulado «Enigmas ofrecidos a la Casa del Prazer [grafado em português mesmo] por su más rendida, y fiel aficionada Sor Juana Ignés de la Cruz», reeditado em 1994 (Alatorre), alerta-nos para as condições de escritura feminina nos impérios ibéricos e para a questão de sua legibilidade, ou melhor: das suas, quiçá, estratégias de *ilegibilidade*, na lide com a cultura masculina da época.

Como disse, muito ainda há por fazer e não apenas para «iluminar» tais escrituras enigmáticas, já que essa descoberta filológica importante nos faz deparar com a necessidade de exploração do acervo manuscrito jacente, de origem hispânica e não só, da época barroca nos acervos portugueses.

No prólogo à sua refutação do «Sermão do Mandato», Sórora Juana revela sentir uma «oculta simpatia» pela «generosa nación portuguesa». Seria apenas uma forma retórica de preparar terreno para discutir uma peça parenética de um dos mais respeitados nomes de tal nação? Ou a própria Restauração, ao mostrar que uma parte do império espanhol podia preferir dele se desligar e lutar por um caminho próprio, não haveria calado fundo em intelectuais *a lo largo y lo ancho* da América Hispânica? Em 1640, em São Paulo, o «partido espanhol» dos homens-bons aclama o mais abastado deles, Amador Bueno, de recente ascendência sevilhana e cristã-nova, ao ter notícia de que o Duque de Bragança se levantara contra Felipe IV. O meu *bargueño* estaria então *in nuce* em algum lugar entre o Peru e o Sul do Brasil e, nesse dia, o referido varão, que passou à história como *O Aclamado*, deu mostras de *realpolitik* ao afirmar fidelidade à nova dinastia portuguesa. Melhor um rei que lhe deveria graças, desde a sua posição de monarca obrigado a «conquistar» o seu trono, do que uma aventura que lhe consumiria o cabedal, pensaria. Ainda: não nos esqueçamos de que complôs que tais começaram na Nova Espanha já em 1566, quando o filho do conquistador Hernán Cortés, Martín, foi aclamado por seus pares aristocráticos e, processado pela coroa, jamais pôde regressar à América. Perdoados, suas rendas foram-lhe restituídas, mas sua presença, vetada.

Em todo caso, dúvidas que tais terão grassado aqui e acolá. Nesse sentido, a leitura dos portugueses assume um viés que normalmente não se leva em conta. Para lá do puramente literário, passa a existir o ideológico. Como vemos, no terreno fértil do século XVII resta muito que ler, nas linhas e nas entrelinhas. Justamente, a maior demonstração dessa hipótese me parece ser a publicação, em 1690, do protorromance, ou relato ficcionalizado de viagens, *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de autoria do sábio novo hispano, amigo de Sórora Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), cujo texto revela, a meu ver, evidentes sinais de intertextualidade com a *Peregrinação* de Fernão

Mendes Pinto (1510/1514?-1583), escrita na década de 1570 e só publicada postumamente, em 1614, traduzida para espanhol em 1627 e reeditada nessa mesma língua em 1643 (cf. Pinto, 1982).

Ambas essas obras esgueiram-se entre as portas muitas vezes intercambiáveis que se abriam ou se fechavam aos impulsos da historiografia e da ficcionalização, mais ainda talvez do que na contemporaneidade, nesses séculos de formação do discurso romanesco no mundo ibérico, a partir das aventuras de dois desafortunados, as do português que, como sabemos, narra as suas próprias peripécias pelo Oriente em primeira pessoa, e as de um marujo nascido em Porto Rico, cujo nome dá nome à obra, também narrada em primeira pessoa, que deambula pelo Pacífico e pelas Américas, até chegar à Cidade do México, onde o autor supostamente as registrou. Descobertas recentes apontam que Alonso Ramírez de facto haverá existido; entretanto, se o papel de Sigüenza foi o de compilar ou editar suas memórias fabulosas, as coincidências entre a obra resultante e a de Mendes Pinto não diminuem. Mesmo porque o que está em jogo é o *tom* do narrador: considerando ainda que ambas as obras parecem originar-se, em termos literários, do mesmo *Lazarillo de Tormes* e da picaresca espanhola de finais da Idade Média, as aventuras do «pobre de mim» de Mendes Pinto e as do desventurado portorriquenho, como aquele também escravo e perdido na vasta geografia do Oriente, se aproximam no horizonte para caracterizar não apenas a violência e a sede de riquezas dos piratas, mas também a inépcia e o espírito argentário dos ibéricos, em sua ilusão de tudo dominar e a todos catequizar em todas as terras nas quais arribavam. Tal se dá através do jogo literário entre palavra documental e/ou historiográfica e registro de experiências individuais em um tom aparentemente simples, se não simplório, no qual se percebe o afloramento da crítica dentro dos limites impostos pela realidade política que experimentavam. Sigüenza foi o intelectual mais culto surgido no período colonial nas Américas. Cosmógrafo, arqueólogo, um dos primeiros estudiosos «científicos» dos impérios pré-hispânicos, professor de matemática na Universidade do México, responsável pelo levantamento topográfico da foz do Mississipi, correspondeu-se, entre outros, com Cassini no observatório astronómico de Paris e, leitor de Descartes, ajudou a separar o terreno da astrologia daquele da astronomia a partir da sua cátedra mexicana.

Um polígrafo com tais características dificilmente teria *apenas* redigido as desditas de sua personagem. Fernão Mendes poderá muito bem ter-lhe indicado o caminho a explorar naquela que é considerada «la primera y la mejor novela de nuestra época colonial», segundo Antonio Castro Leal em *La novela del México colonial* (Leal, 1986: p. 52). Ainda, coincidentemente com o ponto de vista manejado aqui, diz:

Puede haber sido Alonso Ramírez como lo pinta Sigüenza y Góngora, pero la forma en que lo presenta — real o no — es una obra de creación [...]. Está claro que los personajes están pintados de un modo esquemático y somero. Sin embargo, la caracterización de los ingleses y los españoles [...] y los indios de este mundo abigarrado del Oriente, es suficiente para reconocer que nuestro autor realizaba conscientemente una tarea literaria. (*Ibid.*)

Não é precisamente este o ponto que transforma a *Peregrinação* em objeto literário, e dos mais importantes da história da cultura lusa? Em resumo: o acesso à *via portuguesa* poderia ser tomado, como estratégia autoral, para explorar um caminho menos trilhado, ou reconhecível para o público leitor de então? O tema é interessante mas não augura, evidentemente, uma resposta satisfatória se baseado apenas nos exemplos aqui mencionados. Contudo, pode haver sido esse o espírito que assistiu à leitura dos portugueses nesse tempo na América Hispânica. Até quando esta tendência, caso verdadeira, teria sido vigente? Terminaria com as independências dos países americanos? Ter-se-ia circunscrito ao barroco, uma vez que os neo-classicismos em língua espanhola e portuguesa têm em comum a preceptiva francesa? Ainda assim: teria havido uma espécie de «marca», no sentido contemporâneo do termo, do objeto literário português no universo de fala espanhola, ao menos nas Américas, que o diferenciava no conjunto de outras como a italiana, a francesa, a escrita em latim? Seguiria para a frente, para o futuro que é hoje, e amanhã, e depois? As entronizações de Pessoa e Saramago no cânone hispano-americano contemporâneo teriam, assim, raízes culturais bem mais distantes? Ou nada se poderá jamais concluir nesse sentido, como não se pode estabelecer se o meu *bargueño* — já se vê que nunca me esqueço dele — exalta ou troça um estilo, uma religião, uma ordem religiosa?

É hora de fechar o presente texto. Sei que o olhar acrisolado acima contradiz o «complexo de isolamento» que os portugueses teriam desenvolvido quando defrontados com culturas externas, e cuja outra face simultânea seria a iteração do «orgulhosamente sós», que não boas recordações a todos nos trazem; neste ponto, e sem que me pareça haver necessidade de citá-los, remeto a conceitos que Eduardo Lourenço desenvolve em *O Labirinto da Saudade* e em *Nós e a Europa, ou As Duas Razões* (1978 e 1989, respetivamente). A sensação de isolamento portuguesa, se houver, pode ser cómoda, mas provavelmente, e muito simplesmente, não coincide com a verdade, nem em termos históricos, nem em termos literários, ao menos no período no qual considerei o meu *bargueño*.

Observo-o novamente. Viajou por estas páginas, subiu rios, desceu serras e atravessou o mar.



NOTAS

Ensaio lido como conferência de abertura ao Colóquio ACT-29 «Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica: Novas perspetivas em diálogo», organizado pelo Centro de Estudos Comparatistas da Universidade Nova de Lisboa, a 11 de abril de 2013.

- ¹ Depois de escrito e apresentado o presente texto, visitei o Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva em Lisboa, localizada no Largo das Portas do Sol, sobre Alfama, e deparei-me com uma exceção que confirma a regra: numa sala de exposição do segundo andar há um *bargueño* de vinhático e de origem portuguesa, indexado como «contador» no guia do museu, sob o seguinte texto: «No corpo superior um batente tapa as gavetas e, quando aberto, serve para escrever. Em Portugal, as gavetas dos contadores raramente são tapadas por portas ou batentes. Este é uma das poucas exceções» (AA. VV., 2001: p. 227).
- ² Na mesma passagem de seu clássico *The Art of Portugal 1500-1800*, Smith continua: «They differ from those of other countries by not employing doors or fall boards, ornaments above the cornice or any colour or extraneous materials save pierced metal, relying for their effect upon the beauty of the rosewood decorated according to the regular formulas of panelling and carving. *Contadores* of this sort with their stands are mentioned in Benedictine inventories of the 1670s, which suggests that they had already been in production for some time.»

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Guia do Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.
- ALATORRE, Antonio, «Los Enigmas y El Oráculo de los preguntones», in Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colégio de México, 1994.
- AMARAL, Aracy, *A Hispanidade em São Paulo*, São Paulo, Livraria Nobel/EDUSP, 1981.
- BAYÓN, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana — una lectura polémica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- CALDEIRA, Jorge, *O Banqueiro do Sertão — Padre Guilherme Pompeu de Almeida*, São Paulo, Mameluco, 2006.
- CAMÕES, Luís de, *Obras de Luís de Camões*, Porto, Lello & Irmão, s.d.
- COSTA, Horácio, *Mar Aberto*, vol. 1 — *Literatura Brasileira, Portuguesa e Hispano-Americana*, São Paulo, Lumme editor, 2010.
- CELORIO, Gonzalo, «Silencio y pudor en la poesia novohispana», in José Pascual Buxó e Arnulfo Herrera (ed.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1994.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, ed. fac-similada, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972.
- HATHERLY, Ana, *A Experiência do Prodígio. Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- IRVING, Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LEAL, Antonio Castro, *La novela del México colonial*, t. I, México, Aguilar, 1986.
- PINTO, Fernão Mendes, *Las Peregrinaciones*, introd. e notas de José Agustín Mahieu, Madrid, Alfaguara, 1982.
- SMITH, Robert C., *The Art of Portugal 1500-1800*, Nova Iorque, Meredith Press, 1968.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de, *A Capital da Solidão*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.