

populares nas grandes cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (trabalho que seria interessante fazer, no caso português, relativamente a Lisboa e Coimbra, pelo menos). A conotação negativa que os termos *futurismo* e *futurista* ganham no Brasil (mas também em Portugal) deriva, porventura, como sugere a autora, do escândalo que rodeia as manifestações da Semana de Arte Moderna (13-18 de fevereiro de 1922, em São Paulo). Tal como acontece com a revista *Orpheu* (1915), a imprensa conservadora faz-se eco da perplexidade do público e não poupa nos ataques e na chacota. Adriana Florent detém-se em dois exemplos de paródia ao futurismo — uma caricatura de Belmonte e uma canção de Carnaval do compositor Noel Rosa.

Estamos, em suma, perante uma obra que enriquece o nosso conhecimento do futurismo e das vanguardas e que nos convida também a uma leitura dinâmica, em rede, já que cada comunicação-artigo estabelece uma complementaridade e um fecundo diálogo com todas e cada uma das outras.

Manuela Parreira da Silva

#### NOTAS

\* *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*, org. Maria Graciete Besse, com José Manuel Esteves, Adelaide Cristóvão e José Salgado, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, 2011.

<sup>1</sup> Refira-se a carta de Álvaro de Campos ao *Diário de Notícias*, de 4 de junho de 1915, na qual se afirma que o sensacionismo prefere a «subjetividade excessiva» à «Objetividade Absoluta» futurista de Marinetti (p. 24).

<sup>2</sup> Um poema de Álvaro de Campos, datado de 1929, significativamente intitulado «Marinetti, Académico», comenta com ironia essa promoção: «Lá chegam todos, porque nasceram para Isso, / E só se chega ao Isso para que se nasceu...».

<sup>3</sup> Há uma pequena imprecisão no que toca à data da primeira tradução brasileira deste manifesto, no jornal *A República* (Natal). De facto, na obra citada de Arnaldo Saraiva, a data aduzida não é março de 1909, mas 5 de junho de 1909. Esta data é, aliás, confirmada por Dionísio Vila Maior (p. 148).

#### LOPES VIEIRA, CONSTRUTOR DE NUVENS

Resultante da pesquisa pós-doutoral em Ciências da Comunicação desenvolvida por Cristina Nobre, o estudo *Afonso Lopes Vieira na Correspondência e na Imprensa da Época*\* inscreve-se num amplo projeto de recuperação da figura e da obra do criador de *Em demanda do Graal* que a autora tem, desde há anos, laboriosamente vindo a desenvolver e que, em *clin d'œil* estilístico, apetece qualificar como cruzada. Na

verdade, através de um infatigável trabalho editorial e crítico, em grande parte compendiado numa notável dissertação de doutoramento — *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal* (2005) —, tem a investigadora demonstrado a obstinada persistência de uma apressada vulgata crítica que insiste em acantonar a multimoda — e não raras vezes incatalogável — personalidade literária do polígrafo e polifacetado Afonso Lopes Vieira num esteticismo epigonal ou numa míope monomania patriótica. Compaginada com um nacionalismo literário de inspiração neogarrettista, a trajetória vital e escritural do autor é, sem dúvida, inseparável de uma pedagogia da tradição e do *quixotismo pela arte*, consumados num concertado programa de educação estética e cívico-patriótica que preceituava a ressurreição da letra morta dos clássicos. Com esse cruzadismo cultural, amparado por uma idiossincrática filologia da portugalidade, se coligam iniciativas como a *Campanha Vicentina*, os serões poéticos de Alcobaça, a restituição do *Amadis* ou as traduções portuguesas da *Diana*, de Jorge de Montemor, ou do *Cid*. «Escandaloso esteta» e «sebastianista-bolchevista consciente», Afonso Lopes Vieira dá, na sua obra, testemunho de um dilema nunca inteiramente dirimido entre a veneração da tradição tutelar e a tentação da dissidência que seduz os que, como ele, são sobretudo *homens livres* — nome revelador de uma efémera publicação em que o autor colaborou e em torno da qual se conglutinaram integralistas e seareiros.

Na esteira dos anteriores, este estudo de Cristina Nobre devolve ao retrato de Lopes Vieira a figuração paradoxal de um nefelibatismo ativo e militante, pondo a descoberto a grosseira impropriedade do *chiaroscuro* que a história literária — e a pedagogia do Estado Novo, confiscando a obra *pro domo sua* — ajudaram, por inércia, a perpetuar. Embora muitos dados agora aduzidos tenham sido respigados de investigação anteriormente desenvolvida pela autora, procede-se à sua recontextualização crítica por força de um programa de investigação que explicitamente visa «o exame do papel da imprensa portuguesa na primeira metade do século xx no desenvolvimento da imagem pública de Afonso Lopes Vieira e a exploração dos textos epistolares deste autor, por forma a compreender melhor os traços da sua personalidade e as posições políticas e de crítica social que assumiu» (p. 5). Assim se ilumina, no trajeto de consolidação canónica do que, seguindo Foucault, poderia designar-se como a função-autor, a sinergia entre os domínios do público (textos de imprensa) e do privado (epistolografia), mesmo se as fronteiras entre ambos são, com frequência, lábeis.

É, em rigor, um estudo de *mediamorfose* aquele que Cristina Nobre nos propõe, por meio de uma sondagem dos mecanismos de inscrição do autor literário no incipiente campo jornalístico nacional e de construção programada da celebridade e do carisma. Se, como

nota a autora, «sensivelmente a partir de 1914, Afonso Lopes Vieira [se] tinha tornado num *valor-notícia* seguro para a imprensa» (p. 73), consequência de um efeito de personalização — ou mesmo lendarização — dinamizado pelos periódicos, a fabricação dessa mitologia de autor consagrado parece dever-se bastante menos ao escritor do que aos que sobre ele escrevem, numa demonstração exemplar dos poderes de intermediação da palavra escrita. Justamente por isso se argumenta que «o Afonso Lopes Vieira conhecido pela posteridade é o cidadão e o escritor enquadrado social e culturalmente pela comunicação social, não o desconhecido homem em fuga ou em conflito com as redes conjunturais do seu tempo» (p. 96).

Assim se compreende que a figuração unilateral e mesmo monolítica do *autor-instituição* tenda a fixar os rituais de consagração pública — como a missão de Estado que, em 1928, o leva ao Brasil para entregar a edição nacional de *Os Lusíadas* ao Presidente da República — e a esbater desinteligências e dissensões, designadamente as que conduziram Lopes Vieira à renúncia do Grande-Oficialato de S. Tiago, à sua detenção, em 1921, na sequência da apreensão da poesia intitulada *Ao Soldado Desconhecido*, ou ao diferendo com Henrique Galvão, no rescaldo de uma visita diplomática às colónias africanas. Como bem observa Cristina Nobre, a propósito do segundo destes incidentes, «para a imprensa da época, envolvida no fervor festivo das comemorações do Soldado Desconhecido [...], o episódio não pode ter passado despercebido, ainda para mais sendo Lopes Vieira uma figura pública com grande notoriedade. No entanto, ele parece ter sido abafado ou evitado, sendo relegado da página principal dos jornais e tratado como notícia secundária» (p. 142).

Na verdade, o poeta de *Ar Livre* converte-se, na imprensa da época — talvez melhor, é por ela estrategicamente convertido — num autor-espectáculo, ator e espectador de uma enredada semiologia que se move dos bastidores da criação literária para o proscénio do teatro social. Não é, pois, de estranhar a presença regular do poeta de Moel nas secções *lifestyle* que, numa reedição da moda anglo-saxónica, publicações como o *Século Ilustrado* ou a *Vida Mundial* passam a incluir. Numa mitigação estratégica do insulamento aristocratizante do criador nefelibata — a «atitude de Narciso literário», que ele próprio menciona em entrevista —, Lopes Vieira não se esquivava aos rituais exigidos pelas novas instâncias de mediatização, mesmo se, por vezes, exprime algumas reservas no que toca às «volúpias perigosas da publicidade» e se mostra recalitrante em conceder acesso irrestrito do público à sua oficina de escritor: «se eu reconheço que a entrevista é, em muitos casos, uma preciosa forma jornalística, acho também que o público, tendo todo o direito de julgar os meus livros, não tem o de penetrar na

intimidade do escritor» (p. 106). Apesar da protestação retórica de que «o essencial é que a obra seja perfeita... o resto não importa, pertence somente a quem a faz» (p. 185), a leitura das abundantes entrevistas concedidas pelo autor — ele próprio tendo, pois, sucumbido à *neurose das entrevistas* que afiançava deplorar — autoriza, antes, a suposição de que bem cedo terá reconhecido a noticiabilidade do literário e acedido a saciar a curiosidade mundana, de contornos quase *voyeuristas*, em torno do seu cerimonial de escrita (o gabinete de trabalho, a tinta lilás, o *ex-libris* com a inscrição petrarquista *or piango or canto*) e do aparato iconográfico que tornou indistinguível da sua *persona* literária (de que são exemplo o volume de *Os Lusíadas*, os búzios, o relicário com os cabelos de Inês). É irresistível transcrever, a este propósito, parte do deslumbrado relato de um repórter do jornal *A Época*, incumbido de entrevistá-lo: «A criada conduz-me a um gabinete onde há trípticos antigos de pinturas antigas, quadros que parecem de Gonçalo velho, uma tela que representa Jesus ferido e exânime, sofás, mesas, reposteiros e um Cristo crucificado. Na verga da porta que dá para a alcova sombria e pesada, um S. Sebastião. Há o que quer que é de antigo, de místico e de monástico neste gabinete» (p. 106).

Diga-se que esta estilização do perfil de autor consagrado — e das suas liturgias de criação —, tornando-o conforme a uma doxa da qual não raras vezes dissentiu, depende tanto dos efeitos calculados de uma retórica do enquadramento noticioso, que nas microficcões que engendra diligentemente assimila Lopes Vieira a uma lenda moderna, como do investimento tático numa retórica da imagem. Parecem-me, por isso, especialmente estimulantes as reflexões que, no decurso do ensaio de Cristina Nobre, são consagradas à leitura iconográfica das caricaturas e representações fotográficas de Lopes Vieira — não casualmente também fotógrafo e cinéfilo. Assim, se, no primeiro caso, «a caricatura parece tornar-se, em vez de arma de arremesso, mais uma forma de solidificar, sustentando-a no discurso polémico, a imagem de grande credibilidade pública alcançada junto dos seus contemporâneos» (p. 18), parece acertada — embora surpreendente, para quem reincide na etiqueta precipitada do escritor do regime — a conjectura de que «o desaparecimento quase total das caricaturas de Lopes Vieira durante os anos do Estado Novo não pode deixar de estar relacionado com uma diminuição da popularidade da figura pública de Lopes Vieira ou, hipótese a não descurar, um apagamento voluntário e quase sistemático do impacto da figura junto do público nos últimos vinte anos da sua vida» (p. 32). A confirmar-se, este iconoclasmo tácito encontra-se em manifesto contraste com a iconolatria que as fotorreportagens a acompanhar as entrevistas concedidas pelo autor documentam. Da fotografia cândida à pose encenada, o escritor deixa-se retratar com

reveladora frequência, numa ponderada *mise-en-scène* à qual não será estranho o desejo de planificar a sua própria posteridade.

Por outro lado, vários dos textos pacientemente coligidos e comentados por Cristina Nobre — sobretudo correspondência particular e entrevistas disseminadas pela imprensa periódica — constituem testemunhos de inegável interesse metaliterário, porquanto permitem franquear o acesso à oficina de escrita de Lopes Vieira, ajudando, nesse sentido, a cartografar os rumos criativos e os mitos pessoais de um autor que, sintonizado com o sociocódigo neorromântico lusitanista, nunca deixou de, na sua obra, dele propor uma pessoalíssima releitura. São múltiplos os excursos de indagação autorreflexiva do fazer literário, consonantes, regra geral, com um entendimento órfico e sacralizante da Poesia — sem excluir, contudo, o paciente ofício de *limae labor* — de que Lopes Vieira, oscilando entre o orgulho egofânico e a tópica afeição de modéstia, se apresenta como emissário: «Quando escrevo abandono-me ao meu instinto e coloco-me em frente de Deus. Todo o artista deve trabalhar assim. Não, não lhe chame inspiração. É uma palavra que já não tem o significado exacto [...]. Mas quando escrevo, nunca penso no público. Todo o homem que o fizesse, seria um artista morto» (p. 102).

Uma observação final. Não deixa, com efeito, de ser surpreendente que as escassas crónicas de Lopes Vieira, espécie de escrita-tirocínio cultivada no início da sua trajetória literária, não tenham tido sequência. Consciente de que «é difícil encontrar explicação para o quase desaparecimento» do género no percurso do autor, sugere Cristina Nobre que ele se deverá ao «desânimo provocado pela má recepção da obra *Marques*, livro de prosa cuja publicação deve ser vista como consequência natural do manuseamento do registo da crónica literária», argumentando que «as crónicas de imprensa davam assim lugar à publicação de um livro, e a fraca recepção dessa obra havia de limitar a continuidade da produção na área da crónica literária» (p. 37). Não sendo, para mim, evidente esse parentesco natural da crónica com a novela *Marques* — incursão esdrúxula do autor no território da narrativa lírica à Raul Brandão —, ele parece-me, contudo, indelével no caso de *Santo António. Jornada do Centenário*. Dado à estampa em 1932, este texto deriva das crónicas com que Lopes Vieira tinha, no decurso da romagem antoniana empreendida no ano anterior, a pretexto do VII Centenário da morte de Santo António, colaborado no *Diário de Notícias*. Incumbido pelo jornal de assumir as funções de «repórter de Santo António», a crónica facultada, neste caso, o molde arquitetural de um registo diuturno e circunstancialmente escorado, sem, no entanto, inibir o gesto de inscrição subjetiva. A propósito desta aventura peregrinante de um poeta no terreno profano do periodismo é António Ferro quem lembra que «o jornalismo é o

refúgio dos poetas a quem a Vida cortou as asas... Que Lopes Vieira seja bem-vindo! Um poeta que chega ao jornalismo, que vem ao jornalismo, é um irmão feliz que nos visita».

Poeta e jornalista, paladino e integralista, fotógrafo e cinéfilo, conservador e insubmisso, anarca e sebastianista — é este o retrato vívido e policromático de Lopes Vieira que o instigante estudo de Cristina Nobre ajuda a retocar, recortando-o do sépia melancólico ou do *sfumato* imperturbável dos *clichés* fotográficos que o fixaram (exilaram?) na posteridade que lhe coube. O que, naturalmente, convém a um *construtor de nuvens* que de si mesmo disse: «Eu sou reaccionário, mas misturado com um antifascista convicto. Sou monárquico, mas dum rei da casa de Avis, que escolha para a sua corte *homens bons* do Povo e nunca as duquesas beatas e os condes financeiros» (p. 124).

Paulo Alexandre Pereira

\* Cristina Nobre, *Afonso Lopes Vieira na Correspondência e Imprensa da Época*, Leiria, Imagens & Letras, 2011.

## AGOSTINHO EM TERRAS DE MONTAIGNE

I. Surgiu, em dezembro de 2010, a primeira tradução — uma antologia\* — de Agostinho da Silva (1906-1994) para a língua de Montaigne, escritor e língua que ele amou e cultivou ao longo da vida. À língua — que não sei se prezava acima das muitas outras que dominou mas que foi a primeira entre todas, salvante o castelhaño, que bebeu a par do português — dedicou-se desde que entrou no liceu Rodrigues de Freitas, tinha onze anos, onde teve como professor um inovador, Carlos Santos; ao escritor Montaigne leu-o, estudou-o — com uma bolsa do Governo português — no Colégio de França, traduziu-o para português (e talvez para esperanto) e biografou-o, em *Miguel Eyquem, Senhor de Montaigne* (1933), a primeira das cerca de cinquenta biografias que deu à estampa, cujo modelo plutarquizado lhe chegou decerto do convívio próximo, no período que passou em França, entre 1931 e 1933, com o escritor bordelês e com o tempo em que este escreveu, que é o da divulgação na Europa, por mão da língua gaulesa, de Plutarco.

O volume — surgido numa coleção chamada «Mondes Lusophones», chancela que teria caução assertiva e humorada do autor — foi traduzido por Idelette Muzart e Félicité Chauve e retoma com ajustamentos, que alargam a novidade da edição — desta vez coorganizada por Rui Lopo —, a seleção com que Paulo Borges deu corpo em 2006