

A fortuna dos escritores: estátuas inauguradas no Porto na década de 50

Célia VIEIRA, Isabel RIO NOVO, Maria Helena PADRÃO, Inês GUERRA¹

Abstract

In this paper, we present the current stage results of a literary geo-referencing project, which aimed, in its first stage, to develop Portuguese authors literary routes using a widespread online platform for geographical information, Google Maps. At this current stage, we seek to build a database of authors and works related to Porto, leading, namely, to the research on all the statues located in the city's metropolitan area that portrait writers. We present an analysis on such statues inaugurated during the 1950s, taking into account the following aspects:

- i) survey and analysis of the so called writer's fortune;
- ii) identification of the statues' authors and their integration within the overall context of both artist's work and Portuguese art scene in the mid-twentieth century;
- iii) contextualization of the writers public success into the ideological and cultural framework of the Portuguese dictatorship;
- iv) research, within the municipal archives, of the circumstances that justified such monuments.

We believe that, because of its interdisciplinary nature, this study will provide unique results: the portrayed writer; the artist who created the statue and the specific time of its inauguration; the historical and literary context framing this iconic representation; and finally, the link between the writer and the chosen place for the honor. All this will certainly provide *corpora* to corporate for future studies in the crossing field between History of Culture, Art History and Literary History.

Palavras-chave: história literária, estatuária, Anos 50

Introdução

¹ ISMAI/ CELCC/CEL (uID 707 FCT)

O estudo das estátuas de escritores inauguradas na década de 50 no Porto inscreve-se num projecto de investigação mais amplo de geo-referenciação de percursos literários, que visou, na sua primeira fase, o desenvolvimento de percursos literários de autores nacionais baseados numa plataforma de informação geográfica muito difundida na Internet, o Google Maps, e que pretende, nesta segunda fase, constituir uma base de dados de autores e obras portuenses, conduzindo, designadamente, ao levantamento de todas as estátuas de escritores situadas no Grande Porto, a fim de disponibilizar essas representações icónicas na plataforma, juntamente com todos os dados relativos à sua criação.

Neste artigo, damos conta de parte dos resultados desta fase actual da investigação, apresentando uma análise relativa às estátuas de escritores inauguradas durante a década de 50 no Grande Porto, atendendo aos seguintes aspectos: i) levantamento dos autores representados e análise do que designámos como fortuna do escritor, até ao momento da inauguração da respectiva estátua; ii) identificação dos artistas plásticos responsáveis pelos monumentos em causa e integração destes no contexto geral da sua obra e da arte portuguesa em meados do século XX; iii) enquadramento da entronização dos escritores figurados no quadro ideológico e cultural do Estado Novo; iv) conhecimento, por pesquisa junto de arquivos municipais, das circunstâncias que oficialmente justificaram a aprovação das inaugurações.

Num *corpus* de quinze monumentos de estatuária pública (estátuas e bustos) dedicados a escritores, identificados no distrito do Porto, quatro são inaugurados na década de 50 e consagrados a escritores que se distinguiram na segunda metade do século XIX. Referimo-nos às seguintes estátuas:

– estátua de Ramalho Ortigão, situada no Jardim de João Chagas, inaugurada em 1954, da autoria de Leopoldo Neves de Almeida:



Fig. 1 – Estátua de Ramalho Ortigão, Porto.

– estátua de Almeida Garret, situada na Avenida dos Aliados, inaugurada em 1954, da autoria de Salvador Barata Feyo:



Fig.2 – Estátua de Almeida Garrett, Porto

– estátua de Eça de Queirós, situada na Póvoa de Varzim, inaugurada em 1954, da autoria de Leopoldo Neves de Almeida:



Fig. 3 - Estátua de Eça de Queirós, Póvoa de Varzim

– estátua de Rosalia de Castro, situada na Praça da Galiza, inaugurada em 1954, da autoria de Salvador Barata Feyo:



Fig. 4 – Estátua de Rosalia de Castro, Porto.

Logo numa primeira abordagem deste *corpus*, compreendemos que havia uma concentração considerável de inaugurações na década de 50, a qual, pelas próprias características dos figurados, parecia indiciar uma forte conexão com o contexto sociopolítico desse período. Importava, pois, compreender, por um lado, a relação entre a estátua e a fortuna literária dos autores, para compreender, num segundo momento, de que modo essa fortuna literária poderia ser aproveitada por interesses não exclusivamente literários ou sequer culturais.

1. Estátua e fortuna literária do escritor, das origens à década de 50

Não obstante ser escassa a bibliografia sobre estatuária na sua articulação com a História Literária, consideramos que a representação estatuária de escritores constitui uma forma de entronização canónica dos mesmos (Lopes, 1994), sendo portanto o culminar da evolução do que se designa por fortuna de um autor, isto é, a recepção da sua obra ao longo da história literária (Machado e Pageaux, 1988). Entre memória pública e identidade cultural, a inauguração da estátua assinala o momento em que o escritor, na consideração do papel cívico, ético, intelectual e estético que desempenhou na vida pública, é assumido pela colectividade como tendo-se revestido de uma dimensão monumental, convertendo-se em figura incontornável da história cultural da comunidade, imagem de referência num legado que se pretende transmitir às gerações futuras, parte de um arquivo simbólico que constitui a identidade cultural de um povo (Lopes, 1994). Até ao momento da inauguração da estátua, constitui-se o prestígio do autor, numa cadeia de actualizações e revitalizações que pretendem reforçar a sua pertença a esse arquivo de memórias, até porque «toda a inscrição fica sujeita a tornar-se <letra-morta> se não for continuamente relançada» (Lopes, 1994: 136). Nesse sentido, importa pesquisar a evolução da recepção crítica das quatro personalidades literárias figuradas no Porto na década de 50, com vista a ressaltar o seu potencial aproveitamento para fins de integração do património cultural e literário da nação.

Considerando que a literatura se situa entre duas coordenadas dicotómicas (por um lado, temos consciência de que se trata de um fenómeno que evolui historicamente, em correspondência com factores extra-literários; por outro lado, aparenta possuir caracteres trans-históricos, uma vez que a atemporalidade da obra-prima parece negar o seu ancoramento histórico), a análise da estatuária revela bem o modo como a série literária dialoga com a série dos factores sociais e históricos, de que recebe a influência e sobre a qual age. É neste sentido que podemos considerar que o levantamento da estatuária de escritores do Grande Porto revelará uma cosmovisão, um modo de ver o mundo, enformados pelos «estímulos e solicitações ético-artísticos formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor», daí podendo resultar «uma identificação com temas e formas que configuram um período literário e sobretudo com um determinado sistema ideológico, capaz de inculcar coesão axiológica à cosmovisão» (Reis, 1997: 83).

Recordemos que, para Jauss, a historicidade da literatura deve ter em conta um triângulo formado «pelo autor, a obra e o público», onde este último não é um elemento passivo, mas contribui para fazer a própria história literária. Nesta medida, a análise da estatúria situa-se numa perspectiva da estética da recepção, corrente de abordagem do fenómeno literário que encara a história da literatura no horizonte do diálogo entre a obra e o público:

A vida histórica da obra literária é inconcebível sem o papel activo que desempenha o seu destinatário. Somente por sua acção, a obra incorpora-se ao horizonte variável de experiências de uma continuidade, na qual se realiza a transformação constante de pura recepção em compreensão crítica, de recepção passiva em activa, de normas estéticas já aceites numa nova criação que as supere. O carácter histórico da literatura e o comunicativo supõem um «diálogo» dinâmico entre obra, público e a nova obra, o qual pode ser enfocado como uma relação entre informação e recepção, entre estímulo e resposta, entre problema e solução. (Jauss, 1993: 39)

Assim, o estudo da estatúria de autores literários no Grande Porto deverá fundir as coordenadas provenientes da história cultural e da história das ideias, procurando situar o escritor face ao(s) seu(s) público(s), integrando-o num determinado clima intelectual e indagando sobre o modo como a obra literária se integra num contexto de transmissão de textos, de ideias e de formas.

Recordando o carácter dúplice da literatura, afirma ainda Hans-Robert Jauss que a obra do passado exige «a assimilação por parte do leitor e a descoberta da imitação, emulação ou emulação realizada pelo autor. O ambiente real da literatura nota-se sobretudo nas expectativas que estabelece a experiência literária do leitor contemporâneo ou posterior, de seus críticos e de seus autores.» (Jauss, 1993: 43) A implicação histórica manifesta-se, pois, no facto de a interpretação dos primeiros leitores se desenvolver de geração em geração, constituindo uma cadeia de recepções, determinando a importância histórica de uma obra e o seu destaque estético. Ora, como lembra Manuel Frias Martins, «É através das apreciações críticas que melhor se pode discernir os dispositivos de recepção e as configurações de valor estético em jogo numa determinada situação histórico-literária», sendo que «Esta irrecusável historicidade da crítica torna-a um dos instrumentos mais vivos de que se pode dispor para compreender as tensões actantes num tempo político, num lugar social e numa tradição cultural.» (Martins, s/d: 1). Tentaremos, pois, analisar de

que modo a obra dos escritores figurados, bem como a forma como aquela foi perspectivada pela crítica literária através do tempo, potenciam a sua instrumentalização como agentes de reforço da literatura nacional e, por arrastamento, da identidade da nação.

O conceito de literatura nacional, em termos genéricos, é um produto do nacionalismo cultural do século XIX, à semelhança, aliás, do próprio conceito de história nacional. Sabe-se que o nacionalismo constitui um dos princípios que enformam os vários movimentos românticos, herdado do fervor do primeiro Romantismo alemão pelas produções artísticas e literárias reveladoras dos patrimónios nacionais, e que uma das vertentes em que ele se manifesta é a defesa do carácter original da literatura de cada nação. O Romantismo distancia-se, assim, da perspectiva universalista do homem e da cultura transmitida pelo pensamento humanista e pela filosofia da história iluminista, representada no carácter atemporal e universal dos modelos clássicos, substituindo-a por uma concepção cronotópica das nações e da literatura. Relacionadas com esta consciência do tempo e do espaço como conformadores da identidade do indivíduo e da nação estão não apenas as várias revoluções que se produzem no contexto do Romantismo contra regimes opressores e dominações estrangeiras, como em igual plano o interesse vivo pela busca das raízes histórico-culturais das nações, que leva ao desenvolvimento de disciplinas como a história, a geografia e a filologia, configurando mais uma característica da estética romântica: o historicismo. Segundo Carlos Ferreira da Cunha (2002),

Enquanto género e formação discursiva, a história literária autonomiza-se ao enquadrar narrativamente a literatura nacional na história política (nacional), podendo mesmo dizer-se que a historiografia política engendrou a historiografia literária, marcada desde então por esta «hipoteca política», não sendo exagero falar-se de «uma interdependência sistémica entre as operações de identificação políticas e culturais enquanto relações e representações de pertença a uma «nação» (Cunha, 2002: 33).

Acresce que o nacionalismo parece constituir uma das principais feições do Romantismo português, impondo-se, desde a primeira geração romântica, a concepção de que a literatura se encontra «estritamente enlaçada com a moral, e os costumes, a felicidade publica e individual, a glória, e o progresso das instituições constitucionaes», donde se extrai o imperativo de aquela se assumir como um instrumento moralizador, de promoção da educação, divulgação de virtudes cívicas e orientação da sociedade no sentido do progresso.

Pelo final do século, o nacionalismo literário adquire uma nova fundamentação científica nas teorias positivistas, divulgadas em Portugal por Teófilo Braga. O interesse etnográfico pelo cancioneiro nacional encontrava-se previsto no sistema sociológico de Auguste Comte, porquanto, segundo o positivismo, faria parte do projecto da epopeia da humanidade, o mesmo é dizer, da expressão através de símbolos poéticos dos progressivos estados de consciência em que evoluíram as civilizações, a expressão da missão histórica de cada nação e de cada raça nesse drama. Concretamente, a concepção da literatura popular de tradição oral como «elaboração do genio individual que funda sobre ella a obra prima que synthetisa uma civilização» (Braga, 1892: 326) apontava aos positivistas a tarefa de investigação das tradições populares como fundamental para a compreensão da literatura escrita e da história da literatura nacional. Mas, mais do que isso, a constituição desse cânone literário nacional respondia, por arrastamento, à «necessidade de identificação cultural da nação, para legitimar os valores e o sentido histórico de uma comunidade nacional autóctone e independente, de uma tradição nacional.» (Cunha, 2002: 177). Como consequência desta imbricação entre os destinos da nação e os da literatura resulta que esta passa a ter o imperativo ético de se colocar, directa ou indirectamente, ao serviço daquela, pois, se por um lado a diferenciação nacional acarreta necessariamente uma diferenciação estético-literária, por outro lado é a presença viva de uma tradição literária original que justifica a existência de Portugal como nação.

Todo o programa da geração republicana se apresenta, assim, norteado por um nacionalismo científico, que vemos patenteado em vários posicionamentos e intervenções: a tentativa de definição da raça moçárabe, por parte de Teófilo; a instituição de cerimónias públicas (como sendo inaugurações de monumentos, festas, comemorações), norteadas pela «ideia positiva» de «reconcentração da nacionalidade portuguesa» (Braga, 1880: 167), destinadas a cimentar de forma afectiva e simbólica a identidade colectiva e a inventar uma tradição nacional; a entronização de escritores que se notabilizaram pela manifestação das características do génio literário nacional, pelo grau de apego às tradições populares, pela resistência à desnacionalização, pela interligação das suas obras aos momentos históricos que as viram nascer. Note-se que entre esses escritores elevados ao estatuto de mitos literários, onde não surpreende encontrarmos Camões, cujo tricentenário, em 1880, assinala a consagração definitiva do poeta e do homem como símbolo da nacionalidade, ou o

unanimemente exaltado pela Geração de 70 João de Deus, se encontra já destacado Almeida Garrett.

A consagração de Almeida Garrett enquanto introdutor do Romantismo em Portugal, refundador do teatro português e recuperador de um património de literatura popular nacional é, diga-se, contemporânea do autor de *Viagens na Minha Terra*, que gozou em vida de enorme prestígio enquanto escritor, publicista, político e legislador. A crítica contemporânea salienta sobretudo a sua acção ao serviço do teatro português, na qualidade de director da Inspeção Geral dos Teatros e do Conservatório de Arte Dramática, intervindo no projecto do futuro Teatro Nacional de D. Maria II, mas também enquanto autor de todo um repertório dramático nacional, que inclui *Um Auto de Gil Vicente*, *Dona Filipa de Vilhena*, *O Alfageme de Santarém* e *Frei Luís de Sousa*. Alguns críticos literários, como por exemplo José Simões Dias, no seu *Curso Elementar de Literatura Portuguesa*, sublinham de modo genérico a sua «propaganda em favor da revivência da arte nacional» (Dias, 1885: 314).

Desde logo, os poemas garrettianos que assinalam a introdução da estética romântica em Portugal são reveladores deste programa de restauração da identidade nacional: *Camões* (1825), visando o despertar da consciência pública em torno da identidade da nação, simbolizada na figura de Camões, o herói e o poeta, mito da pátria e da liberdade; *Dona Branca* (1826), cujo subtítulo – *A Conquista do Algarve* – remete para o episódio histórico de definição das fronteiras geográficas nacionais. Concomitantemente, Garrett opera um notável trabalho de compilação do cancionero medieval. Ainda segundo Simões Dias:

Voltando ao reino em 1826, e convencido pelo que observou na Inglaterra e França, de que as origens nacionais das literaturas são manancial opulento de riqueza poética, e de que os povos que as perdem acabam por perder também a noção da sua independência e a originalidade da sua raça, Almeida Garrett determinou desde logo fazer o inventário desses obliterados elementos que só poderia encontrar nas ínfimas camadas. (Dias, 1885: 314)

No âmbito da consciência histórica e nacionalista do Romantismo a que fizemos alusão, a procura da essência da nacionalidade na arte e na literatura processa-se em boa medida através da evocação da Idade Média, época de fundação e individualização não apenas das nacionalidades, mas também das línguas e das literaturas nacionais. No que especificamente diz respeito a Garrett, trata-se não apenas de procurar nos tempos medievos

uma lição, não de retorno ao passado, mas de inspiração para uma restauração (como por exemplo no romance histórico *O Arco de Santana*), mas também de recuperar a poesia primitiva de raiz trovadoresca ou popular, considerada a forma de expressão poética original, aquela que incarna o espírito do povo português, modelado pelas suas crenças e aspirações. A história literária da nação, assim encetada, é vista como um contributo para a modelização da consciência da identidade nacional, nos planos ético, ideológico e cívico, que gerações posteriores, como a do republicano e positivista Teófilo Braga não deixarão de valorizar e empolar:

A poesia, em Portugal, ficou esterilizada pelas imitações horacianas até ao tempo da emigração. Enquanto Garrett e Herculano comiam o pão do desterro, longe da pátria, acompanharam o movimento litterario que se dava em volta d'elles no estrangeiro. Garrett, comprehendeu o que era o renascimento da nacionalidade pela litteratura, e Herculano pelas tradições e pela historia. (Braga, 1869: 8)

Ao longo do século XX, a fortuna do autor de *Frei Luís de Sousa* continua a afirmar-se. Em 1904, há a registar a edição das *Obras Completas de Almeida Garrett*, prefaciada e dirigida por Teófilo Braga, publicada em duas versões: uma ilustrada, em dois grandes volumes, e outra em 28 volumes; bem como a continuidade dada à reedição individual das suas obras poéticas, romanescas e dramáticas. No que concerne a sua bibliografia passiva, há também a salientar a edição de antologias, bem como o facto de se encontrar frequentemente representado em colectâneas e selectas escolares. No manual *Língua Pátria*, de Artur Proença e Raul Gomes Garrett, encontram-se os poemas «Redenção», de *Flores sem Fruto*, e «Barca Bela», de *Folhas Caidas*; o excerto «Varinos e Campinos», de *Viagens na Minha Terra*; e dois excertos de *O Alfageme de Santarém* e *D. Filipa de Vilhena*.

Do ponto de vista da análise crítica da obra garrettiana, ressaltam alguns estudos fundamentais: de Teófilo Braga, *Garrett e o Romantismo* (1903) e *Garrett e os Dramas Românticos* (1905); de Henrique Campos Ferreira Lima, *Estudos Garretianos* (1923); de Georges Le Gentil, *Almeida Garrett, un Grand Romantique Portugais* (1927); de Andrée Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett* (1940); ou de João Gaspar Simões, *Garrett: Quatro Aspectos da sua Personalidade* (1954). Este último volume integra a bibliografia relacionada com a comemoração do centenário da morte de Garrett, precisamente em 1954, assinalada ainda, no mesmo ano, por um

número especial da revista *Vértice* e um número comemorativo da página cultural de *O Comércio do Porto*, bem como, em 1959, pelo volume *Comemoração do 1º Centenário do Visconde de Almeida Garrett*, editado pelo Ministério da Educação Nacional. É ainda de reter a apreciação crítica de João de Castro Osório, lavrada na *Ordenação Crítica dos Autores e Obras Essenciais da Literatura Portuguesa*, onde Almeida Garrett figura como o mais importante e significativo representante em todos os domínios da literatura: «Poesia Lírica e Épica», «Poesia Dramática», «Criação novelesca, conto, novela e romance» e «Investigação da alma e vida nacionais» (Osório, 1957: 89).

Contudo, é sobretudo no domínio da recepção da obra dramática de Almeida Garrett que a fortuna do autor de *Um Auto de Gil Vicente* se destaca na primeira metade do século XX, através da presença do seu repertório numa programação teatral nacional que, continuando tendências firmadas desde o Naturalismo, fazia coexistir a revivescência do drama histórico com o drama de costumes, o drama romântico, a comédia de situações e ainda o drama psicológico. Já em meados do século, há ainda a considerar, enquanto formas de recepção da obra garrettiana numa perspectiva que hoje designaríamos de intermediática, as adaptações realizadas para os meios de comunicação social que na época concorrem com o teatro: o cinema e a rádio. Nesse sentido, na filmografia de adaptações de obras literárias portuguesas, destaca-se, logo em 1950, a estreia de *Frei Luís de Sousa*, filme realizado por António Lopes Ribeiro.

Enfim, com Garrett, como refere Ricardo (2008), expande-se uma literatura de motivações afectivas, moralistas e nacionalizantes: «Todos os que se empenham em comandar ou ilustrar o reaportuguesamento da literatura e, por esse meio, de Portugal, exaltam-se na identificação com Garrett» (Pereira, 2004: 29, citado por Ricardo, 2008: 24). Não surpreende, pois, que, como a bibliografia sugere, Garrett tenha sido um dos autores oitocentistas mais apreciados pelo Integralismo e pelo nacionalismo, em grande parte em consequência da acentuação de aspectos particulares da sua mensagem cívica. Este facto assume contornos particularmente evidentes aquando da publicação de uma colectânea de textos, com prefácio de João de Castro Osório, designada *Almeida Garrett. Doutrina Restauradora*. Exaltando o carácter nacionalista do autor, Osório salienta mesmo que

difícilmente em qualquer literatura se encontrará outro Homem que com tanta autenticidade, tenha querido pôr-se de acordo com o génio nacional, e tanto o tenha procurado compreender e ajudar por seu trabalho e sacrificio de sempre, e que, ao mesmo tempo, tão mal o tenha compreendido em muitos dos seus melhores e mais profundos caracteres e lhe tenha oposto erros mais graves”(Osório, 1957: 114),

prosseguindo ainda:

A necessidade forte de restaurar o génio nacional em toda a sua plenitude e de compreender e viver todos os seus valores, manifestou-se ainda por inicial inspiração de Garrett, na investigação da nossa vida tradicional; do que recolhera e guardara a cultura popular; da expressão mais alta da alma nacional, na literatura; e também de toda a realidade histórica vivida em séculos (Osório, 1957: 114)

Outro escritor oitocentista figurado numa estátua inaugurada no Porto em 1954 é Ramalho Ortigão, professor e publicista que começou a destacar-se na cena literária e cultural portuguesa ao associar-se à Geração de 70 numa série de intervenções polémicas: a defesa dos jovens Teófilo Braga e Antero de Quental no panfleto *Literatura de Hoje*, com que deixou a sua marca na vasta bibliografia da célebre Questão Coimbrã; o apoio às Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871; finalmente, a publicação, com Eça de Queirós, do romance escandaloso *O Mistério da Estrada de Sintra* e dos folhetins de crítica social *As Farpas*. Ramalho, que, após a partida de Eça como cônsul para Cuba, tomará nas mãos, até 1888, a publicação de *As Farpas*, entremeia esses folhetins satíricos com a edição de vários livros de viagens: *Pela Terra Alheia*, *A Holanda*, *John Bull* e, inspirados pelas viagens em Portugal, *Banhos de Caldas e Águas Minerais* e *As Praias de Portugal*. Ora, nesta literatura de viagens, embora as imagens da França e da Inglaterra e os progressos das suas civilizações sejam contrapostos à decadência portuguesa, manifesta-se sempre um forte apego à tradição nacional e afirma-se a crença na possibilidade de regeneração de Portugal. Lentamente, a fortuna literária de Ramalho, para quem a «tradição esthetica nacional» constitui «a seiva de toda a producção artistica» e «Á infecundação do individuo pelo espirito da raça corresponde o desfallecimento do poder creativo, a inercia da intelligencia, a esterilidade do estudo, a degeneração da phantasia, o abandalhamento do gosto, a atrophia do proprio character, e, em ultimo resultado da decadencia geral, a desnacionalisação pelintra de todo um povo» (1896: 109), vai corresponder cada vez menos à imagem do autor panfletário de *As Farpas*, para dar lugar à do diletante, do cosmopolita, do defensor das tradições

nacionais. Não esqueçamos que, em 1895, Ramalho torna-se bibliotecário do Palácio da Ajuda e que, nos textos escritos perto do fim da vida e já depois de instaurada a República, que serão postumamente reunidos no volume das *Últimas Farpas*, manifestará a sua descrença no novo regime político.

Das edições da obra de Ramalho Ortigão, há a registar, após a sua morte, em 1915, e até ao final da década de 50: a reedição integral das *Farpas*, em 15 volumes, entre 1942 e 1946; os volumes póstumos de crónica social e crítica literária *Quatro Grandes Figuras Literárias* (1924); *Folhas Soltas* (1942); *Arte Portuguesa* (1943-47); *Figuras e Questões Sociais* (1943-45); *Costumes e Perfis* (1944); *Crónicas Portuenses* (1944); *Contos e Páginas Diversas* (1945); *Correio de Hoje* (1948), *Pela Terra Alheia* (1949); bem como as várias reedições de *As Praias de Portugal*. Ao mesmo tempo, o autor encontra-se amplamente representado em colectâneas e selectas escolares. Basta tomarmos de novo como referência o manual *Língua Pátria*, para constatarmos que (a contrapor com a presença de um único texto de Eça de Queirós) da obra de Ramalho Ortigão são respigados três longos excertos de *As Praias de Portugal*. A contrastar com esta divulgação da sua bibliografia activa, é de notar a quase inexistência de estudos críticos sobre a sua obra.

Talvez por isso, com Ramalho Ortigão, como referem Torgal e Homem (1983), seja particularmente evidente um caso flagrante de selecção literária de acordo com pressupostos ideológicos. Das suas obras, a Junta de Acção Social inclui nas Bibliotecas dela dependentes as *Últimas Farpas*, certamente pelo facto de estas criticarem a I República e apresentarem uma visão apocalíptica dos acontecimentos políticos ocorridos entre 1911 e 1914: «O salazarismo colhia assim, um duplo dividendo: o da condenação da experiência demo-liberal e o do regresso à tradição de um dos homens da geração de 70» (Torgal e Homem, 1983: 1453). A não exclusão de Ramalho pode ainda justificar-se pelo seu apreço pela estrutura ideológica do Integralismo Lusitano, nomeadamente no que se refere à recusa dos estrangeirismos da nossa cultura e à percepção do perigo de uma absorção por Espanha. Ricardo (2008) refere, a este propósito, a carta dirigida por Ramalho Ortigão a João do Amaral (fundador do Integralismo), onde aquele sublinha a importância dessa «novel geração» e, mais ainda, num retomar do espírito dos Vencidos de Vida, reforça a necessidade regeneracionista de um «reaportuguesamento de Portugal». (Ricardo, 2008: 23). De facto, a bibliografia sugere que se

procurou identificar o pensamento de Ramalho com a linha dos princípios orientadores do Estado Novo: Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho, estratégia «de alguma forma decorrente de uma contaminação ideológica do movimento integralista» (Ricardo, 2008: 23).

Outro escritor oitocentista representado numa estátua inaugurada no Grande Porto em 1954 é Eça de Queirós, que começa por ser visto como um autor polémico. Escandalosas são todas as primeiras intervenções do autor de *Os Maias* enquanto romancista e polemista, da criação, com Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, do poeta satânico Carlos Fradique Mendes, à escrita, de parceria com Ramalho Ortigão, do romance *O Mistério da Estrada de Sintra* e das crónicas satíricas de inquérito à vida portuguesa *As Farpas*, passando pela defesa do Realismo-Naturalismo de Flaubert e Zola, com influência das doutrinas de Proudhon e Taine, na conferência «O Realismo como nova expressão da Arte», integrada nas Conferências do Casino Lisbonense, em 1871. Contudo, é sobretudo a obra ficcional de Eça, direccionada à crítica da vida social portuguesa, que mais sobressalta a sociedade constitucional, de *O Primo Basílio* a *O Crime do Padre Amaro*, de *A Relíquia* a *Os Maias*. Contudo, à medida que Eça parece superar os constrangimentos estético-ideológicos do Realismo-Naturalismo e enveredar por uma temática nacionalista, patente em *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, assim a sua recepção crítica evolui, a ponto de o escritor passar a ser percebido como o defensor das paisagens rurais e dos costumes arreigadamente nacionais.

Na recepção crítica de Eça de Queirós avultam, na primeira metade do século XX, vários estudos que fazem eco da maturação entretanto operada na crítica da literatura em Portugal, realizada agora num contexto de especialização académica. Deste momento datam algumas obras críticas que ainda constituem referências no estudo da bibliografia activa queirosiana: os *Ensaio*s de António Sérgio (editados desde 1932 e com várias reedições); as edições de documentos e correspondência inédita, por António Cabral, que confluem na publicação do volume *Eça de Queirós* (3ª ed., 1944); os testemunhos reunidos e comentados por Castelo Branco Chaves, no final dos anos 30 (1944); numa linha um pouco biografista, de João Gaspar Simões, *Eça de Queirós, o Homem e a Obra* (1945); no aprofundamento dos travejamentos do estilo de Eça de Queirós, de Ernesto Guerra da Cal, a ainda incontornável *Língua e Estilo de Eça de Queirós* (1954). Também profícua foi a especulação sobre o eventual alcance ideológico da estética queirosiana, no âmbito da qual se destacam títulos

como *As Ideias de Eça de Queirós* (1946), de António José Saraiva, ou, de Jaime Cortesão, *Eça de Queirós e a Questão Social* (1949). Como eco da admiração que o Brasil continuava a nutrir pela obra queirosiana, são editados ao longo destas décadas vários estudos críticos de autores brasileiros, como por exemplo *Eça de Queirós e o Século XIX* (1945), de Viana Moog.

A ideia principal que transparece das múltiplas referências a Eça de Queirós é a de que o seu génio literário tornou inevitável a sua presença entre os autores essenciais da Literatura Portuguesa. No entanto, importa salientar uma espécie de constrangimento perante a ideologia do autor de *Os Maias*, que ressalta, por exemplo, da leitura da já mencionada *Ordenação Crítica dos Autores e Obras Essenciais da Literatura Portuguesa*, em que João Castro Osório faz questão de referir o seu pouco apreço pelo pensamento de Eça: «Digo-o com tanto mais vontade que me são estruturalmente pouco simpáticos o carácter próprio do seu génio; quase todos os temas que escolheu na fase central da sua criação; a forma como os tratou; os seus próprios ideais.» No entanto, Osório esclarece: «não me consinto a mim próprio a menor diminuição do valor deste contista e romancista de génio. É possível até, que veja melhor todo o seu poder e carácter próprio desse génio do que outros, muitos que por fácil idolatria ou por motivos estranhos à literatura, o louvam com exclusividade entre tantos valores seus iguais». Assim, o que em última análise sobressai é a equiparação do valor de Eça ao de muitos outros nomes da literatura portuguesa: «Todo o valor desta obra não deve servir, porém para se diminuïrem outras sejam elas de igual, de menor ou superior valia» (Osório, 1957: 110).

Além disso, se partirmos do pressuposto de que uma *Ordenação Crítica de Autores* tem já implícita uma certa hierarquização do valor literários dos escritores elencados, não deixa de ser importante notar que, antes da referência a Eça de Queirós, muitos outros autores oitocentistas são apontados, tais como: Alexandre Herculano, Luís Augusto Rebelo da Silva, João de Andrade Corvo, Arnaldo Gama, António da Silva Gayo, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Manuel Pinheiro Chagas, o Conde de Ficalho e, é claro, Almeida Garrett, que é quem, aliás, encabeça a lista ordenada de autores dentro do género romanesco. Igualmente interessante é o facto de Osório enquadrar o pensamento de Eça como correspondendo a uma fase posterior do Romantismo que denomina de «Romantismo Realista». O mesmo autor faz ainda questão de salientar que é no género literário em

que Eça se inscreve – «Criação Novelesca. Conto, Novela e Romance» – que mais se fazem sentir as sugestões de literaturas estrangeiras, «ainda que assimiladas e transformadas em verdadeiras criações originais e inteiramente nacionais», assim abrindo caminho a uma certa desculpabilização do famoso francesismo de Eça (Osório, 1957: 107).

Na verdade, entre os anos 40 e 50, a recepção crítica da obra de Eça de Queirós inscreve-se num debate mais amplo sobre a missão do romance e do romancista. À tendência neo-realista, que entretanto se afirmara na ficção, alguns prosadores contrapõem o modelo queirosiano, advogando uma estética de imparcialidade e de não comprometimento. Tal é o caso de Joaquim Paço d’Arcos (1908-1979), ficcionista, dramaturgo, poeta e crítico, igualmente responsável pelos Serviços de Imprensa do Ministério dos Negócios Estrangeiros, e, entre outras actividades, presidente da Sociedade Portuguesa de Autores. Várias vezes galardoado com prémios literários, Joaquim Paço d’Arcos, num momento de emergência do Neo-realismo e de polémica sobre a finalidade social do romance, colocou a sua escrita sob os modelos de Stendhal e de Eça de Queirós, escudando sob a imparcialidade dos mestres realistas (cf. *O Romance e o Romancista*, 1943) um certo conservadorismo doutrinário. É o que afirma, por exemplo, em *Confissão e Defesa do Romancista* (1946), ensaio onde tenta rebater a acusação de não dar voz nos seus romances aos problemas que angustiavam a sociedade e de não tratar temáticas de natureza social, ao afirmar que a função do romancista é a de espelhar as inquietações de uma época e não a de resolver os seus problemas.

Simultaneamente, na primeira metade do século XX, a imagem de Eça de Queirós, como escritor e como homem, encontra-se envolta em polémicas que opõem os seus filhos a alguns críticos da época, na sequência da divulgação de escritos íntimos e de correspondência privada, documentos que foram canalizados para a construção de textos biográficos sobre o romancista, dando a revelar uma dimensão pessoal e humanizada do autor, mesmo se alimentaram também algumas especulações menos sensatas, de carácter freudiano e psicologista. Parece sobretudo pertinente ressaltar que estas polémicas se inscrevem num processo habitual de transição, durante o qual o estatuto de figura pública, isto é, de entidade de que a comunidade se apropria como pertença num domínio público, coexiste ainda, sobretudo pela intervenção pública dos seus descendentes, com o estatuto de entidade privada, integrada num património familiar, tanto material como imaterialmente. Esta clivagem é agudizada pelo facto

de o filho do romancista, António Eça de Queirós, admirador dos regimes fascistas, membro fundador e dirigente do Secretariado de Propaganda Nacional, ter tentado contribuir para a defesa de uma imagem salazarista de Eça de Queirós. Entre as iniciativas que, então, concorriam para uma tentativa de apropriação institucional do autor de *A Cidade e as Serras*, contava-se a fundação do Círculo Eça de Queirós, associação criada em 1940; a criação do Prémio Eça de Queirós, destinado a galardoar a revelação de obras ficcionais; bem como, aquando da comemoração do centenário do nascimento do autor, em 1945, a promoção de exposições e de palestras. Note-se, contudo, que a crítica mais esclarecida, não sendo alheia ao modo como o regime procurava escamotear o papel revolucionário e interventivo do romancista, fazia simultaneamente editar, tanto em Portugal como no Brasil, estudos que sublinhavam a liberdade ideológica e intelectual do autor de *O Crime do Padre Amaro*, como é o caso, entre outras obras, do volume colectivo de grande fôlego *O Livro do Centenário de Eça de Queiroz*.

A controvérsia em torno da recepção de Eça de Queirós até meados do século XX reflecte-se bem no modo como a sua obra é adoptada pelo sistema de ensino. Com efeito, o incómodo gerado pela faceta satírica e irreverente do autor de *As Farpas* ou de *O Primo Basílio* é bem visível na selecção pedagógica feita à sua obra: no manual *Língua Pátria*, de Artur Proença e Raul Gomes, adoptado como livro de leitura para o ensino e profusamente reeditado desde meados dos anos 50, a obra de Eça é apenas representada pelo conto «O Suave Milagre».

No conjunto dos monumentos consagrados a escritores inaugurados na década de 50 no distrito do Porto, que constituímos como *corpus* do nosso estudo, encontra-se ainda uma estátua dedicada a Rosália de Castro. O entendimento das motivações para a edificação de uma estátua dedicada a esta importante escritora galega apresentou-se, de início, como um desafio. De facto, como compreender que um Regime que sobrevalorizava tudo o que era nacional e se mostrava tão avesso ao que vinha do estrangeiro tenha decidido homenagear Rosalía de Castro?

Como refere Campos (2009), Rosalía de Castro desempenhou um papel fulcral no despertar da consciência nacional da Galiza, tendo liderado o forte movimento de recuperação literária conhecido por *Rexurdimento*, o qual «desenvolveu-se em três fases: o Provincialismo, o Regionalismo e o Nacionalismo» (Campos, 2009: 21). Assim, Rosalía de Castro personifica a regeneração da literatura galega, de que é figura ímpar, o que poderia, por

si só, justificar a intenção de a homenagear. No entanto, a consulta da *Ordenação Crítica dos Autores e Obras Essenciais da Literatura Portuguesa*, de João de Castro Osório, parece oferecer mais algumas pistas. Aí, pode ler-se que “Uma História completa da Literatura Lusíada terá de considerar pois as três literaturas coexistentes e do mesmo género nacional: Portuguesa, Brasileira e Galega”, prosseguindo o autor:

Com um intervalo de cinco séculos, e quando a literatura portuguesa com ela iniciada atinge o apogeu, a literatura galega ressurgue e realiza-se com mais alta beleza e valor e vem de novo integrar-se na literatura do seu génio nacional e da sua linguagem agora já uma literatura universal Lusíada que bem engloba mais esta literatura particular, da sua antiga linguagem galaico-portuguesa e, com ela mais ainda se enriquece [...] (Osório, 1957: 91).

Com efeito, a recepção da obra de Rosalía de Castro em Portugal, na primeira metade do século XX, integra um processo histórico-cultural mais amplo de incorporação da literatura galega na História da Literatura Portuguesa. Esta aproximação confluirá na edição, em 1957, precisamente no Porto, do *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, coordenado por Jacinto Prado Coelho. Como se pode ler na advertência da 1ª edição, o critério utilizado para a inclusão da literatura galega nesse dicionário de literaturas lusófonas terá sido o princípio linguístico: no pressuposto de que o «critério que melhor permite balizar e situar uma literatura é o critério linguístico, porque a língua – instrumento da criação verbal de signo estético – pressupõe, isto é, espelha e, ao mesmo tempo, determina, um modo peculiar de sentir e de conceber o mundo» (Coelho, 1957: 1), considerava o coordenador do Dicionário que o galego não passava de uma «variedade regional, e até certo ponto arcaica, do português», pelo que os autores galegos poderiam legitimamente integrar essa obra. Tem relevo, pois, em meados do século XX, esta redescoberta da literatura galega junto de críticos e leitores portugueses, avultando nessa bibliografia o caso paradigmático de Rosalía de Castro, autora sobre a qual o próprio Jacinto do Prado Coelho se debruçara, desde logo, em 1952, na publicação colectiva *7 Ensayos sobre Rosalía*, editada em Vigo; e no ensaio «Rosalía e as lições do desengano», publicado no nº 2 da revista *Graal*, em 1956; bem como no próprio verbete da sua autoria incluído no já citado *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*.

2. Artes plásticas, literatura e Estado Novo

As transformações que caracterizaram os séculos antecedentes inauguram um século XX governado por uma burguesia constituída por investidores arrojados que viram a sua audácia recompensada tornando-se empresários de sucesso, donos de importantes fábricas. Esta classe social apreciava e cultivava todos os luxos que anteriormente eram privilégios da aristocracia, porém, acompanhava-a um sentimento de inferioridade cultural, que tentou ultrapassar valorizando a educação, mas que inevitavelmente se manifestava num exibicionismo, resultante de um pensamento capitalista que provocava a confusão entre conhecimento e posse. O anterior mecenato promovido pela aristocracia foi substituído por um mercado de arte dinamizado pela burguesia. A arte continuava, então, subjugada ao «gosto» da classe governante.

O modernismo surgiu, ainda nos finais do século XIX, proclamando que as «tradicionais» expressões artísticas serviam os interesses da burguesia, tal como antes tinham servido os da aristocracia, perpetuando, assim, a arte enquanto instituição veiculativa dos valores de uma classe social. Esta arte, conivente com a cultura burguesa, representando os seus valores e decorando as suas casas, era entendida pelos artistas das vanguardas como sendo inadequada às novas realidades do século XX, sendo, portanto, necessário reinventar a cultura. Esta reinvenção traduziu-se, não apenas na rejeição do passado – pois que se pretendiam anular todas as referências ao mesmo, ainda que de cariz negativo – mas numa vontade explícita do novo, do nunca até então visto ou experimentado, do original.

A arte ocidental do século XX caracteriza-se por um devir de tendências, de «ismos», cada um deles concebido para destronar o anterior numa ânsia de descobrir a arte não do presente, mas do futuro. Do início do século até meados de cinquenta, a Europa e os Estados Unidos já tinham consagrado André Matisse, Pablo Picasso, Filippo Marinetti, René Magritte, Piet Mondrian, Jackson Pollock e Marcel Duchamp. Do início do século XX até meados de cinquenta a Europa e os Estados Unidos já tinham conhecido o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo, a kinetic Art, a Op Art, entre outros «ismos» de que a história reza menos, explorando de tal forma as possibilidades de reformulação da Arte que, na segunda metade do século, os críticos adoptaram o termo Arte Contemporânea por esgotamento de denominações.

Analisar a Arte Portuguesa na década de cinquenta é, pois, perceber como a sua estagnação é um dos sintomas mais claros de um regime político de coação e ditadura.

No Portugal de cinquenta, a arte oficial era, ainda, burguesa, e a arte dos movimentos de vanguarda era, ainda, Moderna, estando longe de se tornar Contemporânea.

As academias nacionais de Belas Artes, situadas em Lisboa e no Porto, eram dominadas pelo gosto oficial: um naturalismo bucólico, ainda herdado de um Malhoa de finais de século XIX. O espaço para a experimentação limitava-se, assim, a uma solitária prática de atelier cuja falta de repercussão se via agravada pela total ausência de um mercado de arte consistente e de espaços expositivos alternativos. O isolamento da cena artística portuguesa torna-se tanto maior quanto a dificuldade de acesso ao panorama internacional, sendo apenas os bolseiros que, por norma se deslocavam a Paris, as fontes de informação privilegiadas.

No Portugal de cinquenta encontramos os jovens artistas envolvidos numa incompreensível disputa entre dois movimentos que se prolongavam desde as décadas anteriores: um Neo-realismo, justificado pelo contexto social e um Surrealismo, pouco esclarecido. Por outro lado, vemos impor-se, quase miraculosamente, o Abstraccionismo Geométrico.

O neo-realismo português tem a sua génese nos ideais proclamados pelo movimento de resistência democrática ao regime. Desenvolve-se primeiramente na literatura, na década de trinta, tendo como principal veículo publicações periódicas tais como *Ágora*, *O Diabo*, *Pensamento*, ou *Seara Nova*. Conhece expressão visual a partir da década seguinte no Cinema, Fotografia e principalmente, na Pintura, pela obra de Júlio Pomar, Avelino Cunhal, Manuel Filipe, Ribeiro de Pavia, Rui Pimentel, Moniz Pereira, Cipriano Dourado ou Lima de Freitas.

Este movimento encontrava o seu espaço de afirmação, por excelência, nas Exposições Gerais de Artes Plásticas que se realizaram na Sociedade Nacional de Belas Artes de 1946 a 1956.

O «manifesto» do neo-realismo visual português encontra-se nas páginas d' *O Diabo*, já em 1939, pelas palavras do futuro líder do Partido Comunista Português, Álvaro Cunhal:

num mundo de preocupações e angústia prementes, as obras de arte valem enquanto exprime essa vida (...) ou a ânsia de soluções. (...) A «arte pura» traduz um indiferentismo incompatível com o momento presente. O que pode

dar um interesse humano e geral à arte moderna não são apenas as duas formas novas, mas um conteúdo novo.

É na década de cinquenta que a preponderância do neo-realismo na pintura portuguesa diminui. Foi Cândido Costa Pinto o responsável pela formação do «Grupo Surrealista de Lisboa». O pintor, bolseiro em Paris na década de quarenta, tornara-se amigo e discípulo de André Breton, tendo regressado a Portugal determinado a divulgar e explorar o movimento junto dos seus pares. Eram membros do grupo: Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, José Augusto França, António Pedro, Fernando Azevedo, António Domingues, António Dacosta, Moniz Pereira e Vespeira. A esta mudança de opção estética, não correspondeu um afastamento da contestação social e política. O «Grupo Surrealista de Lisboa» realizou uma única exposição, ainda em 1949, no atelier de António Pedro e António Dacosta, para a qual preparou um catálogo cuja capa era um cartaz político de apoio à candidatura do General Norton de Matos às eleições presidenciais; dizia: «O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/depois de vinte e dois anos de/ medo/ainda seremos capazes de/ um acto de/ Liberdade?/É absolutamente/ indispensável/votar contra o fascismo.»

Longe das querelas entre neo-realistas e surrealistas, nascia o movimento plástico realmente «filho da geração de cinquenta»: o Abstraccionismo Geométrico. É Fernando Lanhas que, em 1942, então estudante do Curso Superior de Arquitectura na EBAP, inicia as suas incursões por este novo modo de fazer pintura.

Lanhas estava completamente só na sua procura estética, tendo mesmo sugerido aos seus colegas estudantes que tentassem realizar desenhos ou esculturas abstractas para confrontar experiências.

Só no final da década de 40 é que Nadir Afonso, Artur Fonseca, Gariso do Carmo e Arlindo Rocha começaram a expor – também – «Arte Abstracta» em exposições independentes, maioritariamente, em Lisboa. Em 1950, o Porto tem oportunidade de contemplar essas mesmas obras na «Exposição Independente do Porto».

No que especificamente diz respeito à escultura, observa-se uma evolução semelhante à das artes plásticas em geral. A estatuária de cariz neoclássico, representada nas obras de Francisco Franco e Leopoldo de Almeida, evoluiu, no final da década 40, para um modernismo com um sentido mais abstracto, protagonizado por Arlindo Rocha, e para a

liberdade surrealista de Jorge Vieira, este último criando mesmo uma sinergia entre as vanguardas dos anos 40, sobretudo nas associações entre o Surrealismo e o Neo-realismo.

No entanto, a intelectualidade portuguesa estava dividida, na medida em que se verificava, por um lado, a existência de uma clandestinidade que se escondia na ocultação das ideias, através de formas de expressão mais opacas, por outro, a existência de alguns artistas parcialmente envolvidos com o regime. É sabido que Salazar não perdoou ao modernista António Ferro o facto de não lhe ter conseguido o apoio dos artistas nas eleições de 1949, tendo-o demitido das funções de Director do Secretariado de Propaganda Nacional. Este facto, por si só, contribuiu para uma débil promoção da arte portuguesa no estrangeiro. O desinteresse pelas artes era evidente e as participações nacionais em bienais estrangeiras estavam longe das correntes vanguardistas. Para a Bienal de São Paulo, por exemplo, em 1951, o governo português enviou obras exclusivamente naturalistas, o que desagradou à intelectualidade do Brasil e expôs ao ridículo a cultura portuguesa. Era, pois, visível a separação entre o gosto oficial promovido pelo regime e a vanguarda artística, o que fazia com que, quando a melhor produção recebia a aprovação dos críticos, entre os quais se destacava então José-Augusto França, não detinha o aval político. As encomendas públicas eram maioritariamente solicitadas à escultura e à tapeçaria, dirigindo-se essencialmente a temáticas patrióticas, desde a exaltação do império à consagração dos heróis nacionais. Dois dos escultores mais solicitados pelo regime são precisamente Barata Feyo e Leopoldo de Almeida, autores das quatro estátuas de escritores que constituem o objecto da presente análise.

Salvador Barata Feyo realizou em 1951 o monumento a Almeida Garrett na Avenida da Liberdade, no Porto, e a Estátua de Rosália de Castro na Praça da Galiza, também no Porto, tendo ambos os monumentos sido inaugurados em 1954. Deixou uma vasta obra escultórica espalhada pelo país, sendo de salientar a Estátua de Antero de Quental (1948) no Jardim da Estrela, em Lisboa, e o Busto de Ruben A. no Jardim Botânico, no Porto. Barata Feyo frequentou o Colégio Militar, mas acabou por tirar o curso de Escultura, na Escola de Belas Artes em Lisboa, tendo-o finalizado em 1929. Em 1933, esteve em Itália como bolseiro do Instituto de Alta Cultura, tendo também sido Conservador Adjunto dos Museus e Palácios Nacionais, bem como Director do Museu Nacional de Soares dos Reis entre 1950 e 1960. Em 1951, expôs na Segunda Bienal de Arte Moderna de

São Paulo. Ainda em vida, foi homenageado e premiado, tendo recebido: o Prémio de Escultura Mestre Manuel Pereira, do Serviço Nacional de Informações (1945, 1951); o Grande Prémio de Escultura da I Exposição Gulbenkian (1957) e o Prémio Nacional das Artes (1960). A estátua de Almeida Garrett, concretamente, parece corresponder ao culminar de um percurso de simplificação geométrica iniciado por Barata Feyo em 1940 com o retrato da «Pintora Menez» (Teixeira, 2008).

É também escultor desta década Leopoldo Neves de Almeida, a quem o regime e António de Oliveira Salazar promoveu uma homenagem em reconhecimento da sua ampla obra artística, bem como da sua defesa do Nacionalismo e dos seus apelos ao Patriotismo, temas recorrentes nas suas obras. Este escultor criou em Lisboa grandes monumentos, como o Padrão dos Descobrimentos ou a Estátua de D. João I. No Porto, foi autor das estátuas da Justiça, de Guerra Junqueiro ou Guilhermina Suggia. A Leopoldo Neves de Almeida, diplomado pela Escola de Belas Artes de Lisboa, foi encomendada a Estátua de Eça de Queiroz, edificada na Praça do Almada, na Póvoa de Varzim.

As décadas de 40 e 50 foram decisivas para o rumo das artes nos anos 60, época em que a arte vive de contrastes, de oposições, mas também de afirmações e de certezas temporárias. Para além de Manuel D'Assumpção, outros nomes constituem referências desta década, como Carlos Calvet, autor de uma obra com pendor metafísico, Lourdes Castro, René Bertholo e Gonçalo Duarte, bem como João Vieira, Costa Pinheiro e José Escada, muito próximos do «Nouveau Réalisme», ou ainda, com residência em Paris, Christo e Jan Voss. Entre Paris e Munique, onde se vai radicar Costa Pinheiro, estes artistas criam o grupo KWY, que se prolongará pelos anos 60 e se consubstanciará numa revista. KWY eram as letras que não faziam parte do alfabeto português e que significavam: «Ká Wamos Yndo».

3. Nacionalismo literário e salazarismo

A questão da articulação da fortuna dos autores com o valor nacional identitário da literatura nos anos 50 do século XX e a sua consequente expressão na estatuária de escritores obriga a considerar o modo como Estado Novo valorizou a conservação do património e acentuou o papel dos museus, da estatuária, dos monumentos, como lugares de memória de toda uma nação que se quer forte e coesa, promovendo um valor simbólico

que deve ser entendido no âmbito do sistema ideológico da ditadura firmado até meados da década de 50. Os vários estudos consagrados aos nacionalismos gerados no seio das ditaduras europeias que dominaram a história política, sobretudo durante o segundo quartel do século XX, têm sublinhado que, do ponto vista comparativo, a ideologia salazarista se fundou no cultivo de uma mentalidade formada no conservadorismo nacionalista. Nesse momento, a busca de um «equilíbrio endogâmico» (Medina, 2003: 166) impunha a defesa de um «denominador comum», que coincidiu com a «manutenção de um regime de imobilismo, de cariz cristão, saudosista da *pax ruris* medieval e renitente a tudo quanto representasse alguma forma de modernidade novecentista» (Medina, 2003: 164, 165). No âmbito deste ideário, o lema firmado em 1938 na triade «Deus, Pátria, Família» resumiu o «essencial de daquilo que o salazarismo explícita ou apenas implicitamente definiu ou quis se definisse como sua *Weltanschauung*.» (Medina, 2003: 172). Como explica João Medina,

este modelo político-social português estava mais apegado ao ruralismo passadista de Ancien Régime do que aos ebulientes estilos futuristas e desenvolvimentalistas em voga após a crise do capitalismo de 1929. O seu conservadorismo exaltava valores de tradição, ordem, estabilidade e paternalismo, expressos na fórmula [...] «Deus, Pátria, Família», expressão completa de um regime sem carisma nem modernismo, antes voltado para o ucrionismo de uma ordem social e económica que tentava manter intacto o velho «Portugal português» dos campos, dos camponeses, da nossa mítica e virgiliana *pax ruris* ou *aurea mediocritas* anterior à própria revolução industrial. (Medina, 2003: 175)

Do ponto de vista cultural, o início dos anos 40, tendo como acontecimento principal as Comemorações Nacionais de 1940, no tricentenário da Restauração da Independência, cujo programa previa certames de grande exaltação patriótica e que tinha como evento-emblema a Exposição do Mundo Português, marca bem «uma inflexão monumentalizante e celebrativa no discurso da estética modernista» (Tostões: 25) exigida pela Política de Espírito então sistematizada. Esta afirmação anti-moderna exprime-se, por exemplo, dando continuidade a tendências artísticas mais conservadoras e académicas, de inspiração historicista e arcaizante, mesmo quando, num contexto mais amplo, a modernidade continuava a afirmar-se em projectos inovadores em vários domínios, como é o caso da arquitectura (Tostões: 31). Note-se ainda que não é alheio à recuperação de uma tradição clássica, já anacrónica, em

meados do século XX, o contexto específico que se vive em Portugal nos anos do pós-guerra: numa Europa que renasce, se reconstrói e se repensa, o contexto português é marcado pelo reforço dos sistemas de repressão e pela retracção da liberdade, adensando um sentimento de encarceramento colectivo no âmbito do qual, conseqüentemente, existe pouco espaço para a rebelião estética.

Importa não esquecer que, no que se refere especificamente à literatura portuguesa, autores e respectivas obras passaram pelo crivo selectivo do regime. Assim, ao mesmo tempo que muitos escritores eram ignorados, quando não perseguidos, na obra de outros eram valorizados apenas os aspectos que podiam ser compatibilizados com a ideologia vigente. É com o objectivo de comprovar, através de um exemplo representativo, esta intencionalidade, que Torgal e Homem (1983) partem da análise da bibliografia existente na Casa do Povo de Souselas, para ilustrar o modo como o regime soube valorizar ou desvalorizar autores e obras. No âmbito da literatura romântica e realista, como referem Torgal e Homem (1983), sobressai, por exemplo, uma selecção das obras de Castilho; o *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco; *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis; *As Viagens na Minha Terra* e excertos do *Romanceiro*, de Almeida Garrett; e *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós. Desde logo, manifesta-se nessa selecção uma valorização do Romantismo por parte do Estado Novo, que não é casual. Como acima já dissemos e Osório recorda (1957: 113), «Foi característico do Romantismo em todos os Países o renovo das almas nacionais». Tais escolhas bibliográficas traduzem, pois, a exaltação sentimental e ao mesmo tempo o repúdio de verdadeiras temáticas realistas. Torgal e Homem salientam ainda que a *Cidade e as Serras* é uma das raras obras de Eça de Queirós susceptível de se enquadrar no paradigma ruralista do Estado Novo, já que nela não só é patente o confronto cidade-campo, como as vantagens deste último. A mesma lógica está subjacente à «trilogia da Aldeia», de Júlio Dinis, e às *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, de que ressalta igualmente uma espécie de juízo negativo sobre as lutas políticas que convulsionaram o liberalismo português. Também a obra *Amor de Perdição* não deixa de ser apologista da harmonização de classes, personificada na amizade entre o ferrador João da Cruz e Simão, bem como no amor servil de Mariana pelo apaixonado de Teresa. Quanto ao *Romanceiro* garrettiano, é nele evidente uma valorização da tradição literária popular portuguesa.

Reflectindo o mesmo espírito de valorização intencional dos temas preferidos pelos ideólogos salazaristas, o Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas das Escolas Primárias elaborou a antologia *Leituras ao Serão*, que condensava princípios como a consciência do dever cumprido (o conto «A Abóbada» de Alexandre Herculano), a idealização campestre (o conto «Civilização», de Eça de Queirós, e a *Carta da Serra*, de Raúl Brandão), a mensagem cristã (*O Suave Milagre*, de Eça) ou o heroísmo patriótico (*A Morte do Lidador*, de Alexandre Herculano) .

Paralelamente, as orientações dos programas escolares nas primeiras décadas do século XX são acentuadamente moralistas e nacionalistas, preconizando que os textos estudados, quer nas disciplinas de História quer nas de Português, ensinassem

a amar a terra no que tinha de vivo, pitoresco, belo, tradicional, folclórico, historicamente pessoal e humanamente valioso, afeiçoando a alma a exemplos de virtude, dedicação e heroísmo, à corografia e ao folclore, aos sentimentos nacionais e à história pátria, contendo estímulos para uma reflexão e «formação nacionalista». (Cunha, 2002: 423)

No âmbito da promoção dessa consciência nacional e cívica, recomendava-se explicitamente aos professores que privilegiassem a abordagem ética dos textos literários, em detrimento da sua valorização estética, para isso apresentando uma visão positiva da história e da literatura nacionais, abstendo-se «de pormenores ou de juízos criadores de um pessimismo derrotista, esforçando-se por enraizar nos alunos a convicção de que as nossas comprovadas virtudes explicam o engrandecimento cada vez maior» (Decreto-Lei nº 37 112, de 22 de Outubro de 1948).

4. A inauguração das estátuas

Pretendemos neste ponto enquadrar do ponto de vista histórico-político a construção das estátuas de Almeida Garrett, Rosalía de Castro, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós (esta última situada na cidade da Póvoa do Varzim), analisando o modo como as mesmas se articulam com o programa iconológico e monumental do Estado Novo. De facto, uma vez compreendida a eleição de determinados escritores como vultos literários e culturais a serem convertidos em símbolos do regime, importará interpretar

as variáveis temporais e espaciais que justificam, em termos de decisão política imediata, a sua entronização.

Para tal, julgou-se pertinente analisar as *Actas da Assembleia Municipal do Porto* (1950-1960), bem como proceder a uma breve incursão pelas *Actas da Assembleia Nacional* (6^a Legislatura), com o objectivo de identificar qualquer tipo de referência a essas inaugurações. Com vista ao enquadramento desta análise, considerou-se ainda importante recorrer à obra *Estatuária do Porto*, de Alexandrino Brochado, como forma de complementar a investigação e simultaneamente obter elementos que fornecessem pistas para a compreensão das referências encontradas. Desde logo, como referem Vieira e Ferreira (1988: 6), é evidente na estatuária portuense um forte cariz regional, compreendendo-se, por isso, que tenha sido erigida, na sua quase totalidade, como homenagem a pessoas ou factos ligados à cidade do Porto.

Da análise pormenorizada das *Actas da Câmara Municipal do Porto*, sobressai um profundo contraste entre a atenção dada à personalidade de Almeida Garrett e a que é dispensada a figuras como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão ou Rosalia de Castro. À luz da ideologia nacionalista vigente, Garrett é, naturalmente, considerado um vulto maior da literatura portuguesa. Também da leitura das *Actas da Câmara Municipal* ressalta a sobrevalorização do carácter nacionalista e religioso de Almeida Garrett, «um romântico das liberdades [...], verdadeiro percursor das doutrinas que informam o moderno Estado [...], compreendendo muito bem que o poder central se torna indispensável para serviço das localidades, de forma a que realmente se tornem coesos os interesses da grei portuguesa [...]» (Acta da Reunião de 17 de Janeiro de 1950). A singular valorização de Garrett resultava, como recordam Torgal e Homem (1983), da acentuação de aspectos parcelares do seu pensamento político e literário.

Quanto à sua estátua, de grandes dimensões, edificada na Praça General Humberto Delgado, em frente ao edifício da Câmara Municipal do Porto, é, como já referimos, da autoria do escultor Barata Feyo, tendo sido inaugurada a 11 de Novembro de 1954 (Brochado, 1999), no quadro da comemoração do centenário da morte de Garrett (que não se limitaria à cidade do Porto). Para o efeito, foi constituída uma Comissão Organizadora que, de acordo com a Acta da Câmara Municipal do Porto do dia 22 de Março de 1954, seria presidida pelo

ilustre Homem de letras, Sr. D. Júlio Dantas, cujo merecimento e cujo valor, tantas vezes demonstrado, saberá imprimir a essa homenagem aquele sentido de alta espiritualidade que lhe é devido. Desse agregado fazem também parte o Prof. António de Almeida Garrett, director da Faculdade de Medicina do Porto e sobrinho-bisneto do notável escritor e ainda o jornalista distinto Mário Amaral [...] essa homenagem bem merecida por parte de Almeida Garrett que fervorosa e exuberantemente dentro dum humanismo e dum nacionalismo sentido, cultivou as letras portuguesas [...]. (Acta da Assembleia Nacional, 6ª legislatura, 22 de Março de 1954: 787)

Já no tocante à homenagem escultórica a Eça de Queirós, convém recordar a opinião frequente, exemplarmente formulada por António Ferro (1949: 17), segundo a qual o autor de *A Ilustre Casa de Ramires* é um artista, um grande escritor, mas não propriamente um político. Na opinião daquele crítico, o que sobressai da vida e obra de Eça é a sua condição de apóstolo duma vida harmoniosa e civilizada, e não de escritor social apostado na destruição das tradições. No que directamente diz respeito às circunstâncias que rodeiam a inauguração da sua estátua, importa salientar, por um lado, a total ausência do nome do escritor das Actas da Câmara Municipal do Porto, o que talvez possa ser justificado pelo facto de a estátua em sua homenagem ter sido erigida na Póvoa do Varzim, do mesmo modo que as escassas referências a Eça nas *Actas da Assembleia Nacional Constituinte* (onde, curiosamente, certos oradores não se coíbem de aludir com frequência ao seu estilo).

Quanto à justificação para a estátua consagrada a Ramalho Ortigão, valoriza-se nesse escritor, tal como em Garrett, «a tendência comum em ambos da renovação nacionalista, de puro portuguesismo, notavelmente patenteada através da obra que nos legaram», sendo que «*As Farpas*, obra inigualável, pluriforme, de apreciação e crítica à sociedade da época, originaram um movimento de renovação do pensamento nacional. Literariamente perfeita, é valorizada pelo alto sentido educativo, moralizador e patriótico que as ditou.» (Acta da Assembleia Nacional do dia 22 de Março de 1954).

A estátua de Ramalho Ortigão, de mármore, situa-se na Cordoaria, no Jardim João Chagas, e é, como vimos, da autoria de Leopoldo de Almeida (Brochado, 1999), constituindo uma oferta do Ministério das Obras Públicas à cidade do Porto (Acta da Assembleia Nacional do dia 14 de Janeiro de 1955). A este respeito, parece-nos interessante salientar a inclusão na Acta da Assembleia Nacional do dia 14 de Janeiro de 1955 de

algumas críticas ao modo como foi levada a cabo a homenagem a Ramalho Ortigão. Nela não apenas se afirma que, «no ano findo, que se chamou, e com boa razão, o ano garrettiano, prestou-se no Porto justíssima homenagem à memória de Ramalho Ortigão, inaugurando-se a sua estátua, homenagem que não teve a merecida e devida grandeza [...] à memória de um português da mais alta estirpe moral e intelectual», como se discutem largamente os critérios de escolha do local onde se erigiu a sua estátua:

no velho jardim da Cordoaria, de frente para o antigo palácio, transformado agora em cadeia civil, lá está a sua estátua [...]. Não nos parece adequada a escolha do local onde o monumento assenta, ainda que os jardins sejam os lugares mais próprios para lembrar os grandes vultos das letras, mas aquele local é inadequado. E porque como nós pensamos pensam igualmente muitos, à Câmara Municipal do Porto pedimos não esqueça dar-lhe o prometido lugar, mais de acordo com a lição da vida, na fidelidade à sua terra. Ramalho Ortigão foi um Homem do Norte, um portuense nato. Foi alguém, possuidor das virtudes que enobrecem uma vida e são herança legada aos seus contemporâneos. Ramalho, que pôs todo o seu zelo e todo o seu brilho na defesa das riquezas artísticas do seu país, na propaganda das ideias sãs e justas relativas à educação moral e física do Porto, que foi apóstolo incansável da valorização da terra. Assim [...] de há muito se impunha esta prova de gratidão para quem foi dos maiores e mais completos prosadores do século passado. Não serão, porém, só as suas qualidades de estilista fino, preciso, claro, o seu mais elevado mérito. Ramalho Ortigão exteriorizava exuberantemente o culto do que era genuinamente português: do seu povo, dos seus costumes, das suas paisagens, das suas virtudes, que tão brilhantemente exaltou em alguns dos seus livros, livros de puro jornalismo, vivo e colorido, documentário pitoresco e humano de virtudes e defeitos que nos são peculiares [...] (Acta da Assembleia Nacional do dia 14 de Janeiro de 1955).

No que diz respeito à justificação para a edificação da estátua de homenagem à escritora galega Rosalia de Castro, a Acta da Câmara Municipal do Porto do dia 11 de Fevereiro de 1950 refere que, «Considerando-se que foi prevista na Praça da Galiza a construção de um jardim», seria conveniente «valorizar [esse espaço] com um monumento, considerando que, pela sua situação, entre duas importantes artérias de trânsito – as Ruas de Campo Alegre e de Júlio Dinis – este monumento deverá ter a grandiosidade correspondente ao local onde vai ser erigido». Assim, a ideia que parece presidir a esta homenagem é a de que se trata praticamente de um aproveitamento oportuno de uma casualidade, tendo-se considerado como refere a mesma Acta, «que a Praça da Galiza é o local próprio para homenagear a grande poetiza galega Rosalía de Castro». Uma

vez mais, o escultor eleito foi Barata Feyo: «Proponho: que seja adjudicado ao escultor Salvador d'Eça Barata Feyo a execução da memória a Rosalina [sic] de Castro». (Acta da reunião de 17 de Janeiro de 1950). A estátua, de granito, seria inaugurada em 1954.

Conclusão

A estatuária tem sido objecto de diversos estudos, quer do ponto de vista da arquitectura e engenharia dos espaços urbanos (Ferreira, 2009), quer do ponto de vista da história das civilizações. Porém, a bibliografia sobre estatuária na sua articulação com a História Literária é praticamente inexistente. Nesse sentido, consideramos que este estudo, que teve como ponto de partida o levantamento da estatuária de autores inscrita no Grande Porto, trará resultados originais, sobretudo pelo seu alcance interdisciplinar: o estudo do autor representado; do artista plástico que concebeu a estátua; do momento específico da sua inauguração; do contexto histórico-literário que contextualiza essa representação icónica; enfim, da ligação entre o autor representado e o local escolhido para a homenagem, fornecerá, certamente, *corpora* originais para estudos situados na fusão entre a História da Cultura, a História da Arte e a História Literária.

A análise dos momentos de consagração dos escritores, através da sua estatuária, fornece indicadores relevantes sobre a dimensão sócio-cultural e institucional da literatura, sobre os factores extra-literários que determinaram e determinam, em determinado momento, a redacção da História Literária.

Bibliografia:

Actas da Câmara Municipal do Porto (1950-1960).

Actas da Assembleia Nacional (6^a Legislatura), disponível em <http://debates.parlamento.pt/catalog.aspx?cid=r2.dan>, consultadas em 23 de Outubro de 2010.

BRAGA, Teófilo (1869). *Historia do Poesia Moderna em Portugal. Carta a J. M. Nogueira Lima sobre A Grinalda*. Porto: Typographia da Livraria Nacional.

- _____ (1872). *Theoria da Historia da Litteratura Portugueza*. Porto: Imprensa Portugueza Editora.
- _____ (1880). As festas do Centenario de Camões. *O Positivismo*, vol. 2, 167-170.
- _____ (1881). Formação da Litteratura Portugueza (Conferencia feita no dia 28 de Outubro na Sociedade de Instrucção). *Revista da Sociedade de Instrucção do Porto*, ano 1, nº 2, 49-55; nº 3, 81-85.
- _____ (1891). *Camões e o Sentimento Nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- _____ (1892). *As Modernas Ideias na Litteratura Portugueza. Com um Estudo sobre Theophilo Braga e a sua Obra*, 2 vols.. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- BROCHADO, Alexandrino (1989). *O Porto e a Sua Estatuária*. Porto: Livraria Telos.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1995). *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos.
- _____ (1983) *Camões e a Identidade Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CAMPOS, Ana (2009). *O relacionamento Portugal-Galiza: das afinidades históricas e linguísticas à cooperação económica*. Tese de Mestrado. Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2002). *A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho.
- COELHO, Jacinto Prado (1957). *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*. Porto: Figueirinhas.
- _____ (1983). *A Originalidade da Literatura Portuguesa* (1ª ed. 1977). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- DIAS, José Simões (1885). *Curso Elementar de Litteratura Portugueza*, 5ª ed.. Coimbra: Imprensa Litteraria.
- FERREIRA, Maria José Moutinho (2009). *Espaço Público e Estatuária: Diagnóstico de Vivências e Composição Urbanística*. Braga: Universidade do Minho.
- FERRO, António (1949). *Eça de Queiroz e o centenário do seu nascimento*. Lisboa.
- FRANÇA, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais* (1ª ed. 1974). Lisboa: Livros Horizonte.

- JAUSS, Hans Robert (1993). *A Literatura Como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)*. Lisboa: Veja.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994). *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José (1996). *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed.. Porto: Porto Editora. Edição em CD-ROM, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MARTINS, Manuel Frias (s.v.) “Crítica literária”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 13-11-2010.
- MENDES, Margarida Vieira (1980). O conceito de poesia na segunda metade do século XIX. *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*. Lisboa: I.N.I.C./ C.L.E.P.U.L., 63-94.
- ORTIGÃO, Ramalho (1896). *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: Antonio Maria Pereira – Editor.
- OSÓRIO, João de Castro (1957). *Ordenação Crítica dos Autores e Obras Essenciais da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Império – SNI.
- REIS, Carlos (2001). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2ª ed.. Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004). *Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- RICARDO, José Eduardo Firmino (2008). *Domus Mea est Orbis Meus: Campos Monteiro (1876-1933)*. Vila Real: UTAD.
- SOUSA, Paulo Silveira e RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (2004). *As Imagens do Parlamento em Portugal (1870-1926): Literatura, Iconografia e Política*. Disponível em http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/04/paulo_silveira_y_maria_manuela_tavares_taller04.pdf, consultado em 1-11-2010.
- TEIXEIRA, José Manuel da Silva (2008). *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- TORGAL, Luís Reis e HOMEM, Amadeu Carvalho (1983). Ideologia salazarista e Cultura popular – análise da Biblioteca de uma casa do povo. *Análise Social*, vol. XVIII (1437-1464).

- TOSTÕES, Ana Cristina (2008). Arquitectura Portuguesa do século XX. in Paulo Pereira (Dir.) *História da Arte Portuguesa*. Volume 10 (O declínio das vanguardas). S/l: Círculo de Leitores.
- VIEIRA, V.M. e FERREIRA, R. Laborde. (1987). *Estatuária do Porto*. S/l: s/n.