

## O PURGATÓRIO (CANTO VI) E O ROMANTISMO BRASILEIRO

Raquel Abi-Sâmara  
UFRJ

NO PRIMEIRO MANIFESTO DA VANGUARDA SURREALISTA, logo após definir o sentido da palavra “surrealismo”, André Breton inicia uma listagem de pessoas surrealistas em aspectos diversos: “E certamente, não considerando senão superficialmente seus resultados, bom número de poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare” (Breton, A.:1985, 58). Por não sabermos ao certo que elementos estariam presentes na consideração superficial dos resultados de Dante, pensada por Breton, se quiséssemos buscar um sentido para tal aproximação poderíamos fazer uma série *infinita* de conjecturas, dados o caráter inesgotável da criatividade surrealista e o universo de detalhes na poesia dantesca. Vamos buscar no entanto apenas *uma* possível relação entre a vanguarda e Dante, a fim de iniciarmos nossa reflexão sobre o poeta florentino.

O Surrealismo, de modo geral — pois o que vamos dizer engloba também outras vanguardas que surgem nas primeiras décadas do século XX, como por exemplo o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo e o Dadaísmo — busca romper com as concepções normatizadas de uma estética vigente e, em última instância, rompe com a tradição social configurada no cenário em que surge. Mas talvez possamos afirmar que o movimento surrealista tenha sido, entre os outros movimentos de vanguarda, o mais vigoroso e até mesmo o mais eficaz neste sentido de rompimento com a tradição,

uma vez que introduz a noção de ‘inconsciente’ no fazer artístico: a arte, seja a pintura, a escultura ou a “escrita automática”, não deve estar a serviço da razão, ou seja, não deve objetivar a realidade; deve ser espontânea, imediata, viva e livre. A vanguarda surrealista promove portanto uma revolução radical no modo de se entender a arte, que passa a ser lida não mais como *representação*, e sim como *expressão vital*.

O que teria o poeta, do século XIII, em comum com o movimento inaugurado por Breton? Se pensarmos em termos de ruptura com a tradição não seria tão impossível fazer tal ligação. Basta tomarmos, por exemplo, um comentário do tradutor de *A Divina Comédia*, Cristiano Martins, sobre a explicação dada por Dante ao título de seu monumental poema: “Denominava-a *Comédia* para assinalar a sua oposição ou diferença quanto à *tragédia*, gênero mais em voga na literatura pretensamente de elite, e que, de um modo geral, devia abrir com uma narrativa elevada e serena, mas que, pouco a pouco, se alçava aos paroxismos da violência e do horror. No seu poema, entretanto, era como se acontecesse o contrário. Iniciando-se com as brutalidades do *Inferno* conduzia à placidez e beatitude do *Paraíso*” (Alighieri, D.: 1991, 93-4). A diferença e oposição de sua obra em relação à tragédia — gênero mais valorizado na época — seria certamente uma ruptura com a estética vigente; e, romper com uma estética em vigor, como sabemos, é uma atitude também privilegiada pela vanguarda surrealista. As observações de Harold Bloom poderiam contribuir para reforçar nossa conjectura: “Quando se lê Dante ou Shakespeare, experimentam-se os limites da arte, e então descobre-se que os limites são ampliados ou rompidos” (Bloom, H.: 1994, 83); ou “Dante, o mais singular e violento de todos os temperamentos de soberbo refinamento, fez-se universal não por sua absorção da tradição, mas dobrando a tradição até fazê-la encaixar-se em sua natureza” (idem, 87). E talvez daí, da última citação de Bloom, pudéssemos mirar a idéia da arte em Dante como *expressão vital*, interpretando esta não em função do inconsciente e da escrita automática, claro, mas em função de um poeta que afirma em sua obra sua *vitalidade* — sua expressão mais singular

— do início ao fim: “Dante é Dante. A presença na linguagem não é ilusão, ao contrário do que dizem todos os dogmas parisienses. Dante imprimiu-se em cada verso da *Comédia*” (idem, 93).

Com bases no texto de Auerbach, *Dante's early poetry*, destacaremos alguns pontos essenciais na poética do jovem florentino, que comparecerão em sua obra monumental, *A Divina Comédia*, para, em seguida, fazermos um estudo comparativo entre duas traduções do Canto VI, do Purgatório: a de Cristiano Martins e a do romântico Gonçalves Dias.

### O poeta de *Vita nuova*

Dante é sinônimo, no senso comum ou mesmo na visão crítica de Harold Bloom, de *A Divina Comédia*, seja por ser esta uma das obras poéticas fundamentais da literatura mundial, seja por ter o poeta se ‘imprimido’ (na visão do crítico, como vimos acima) em cada verso da *Comédia*. O grande poema narrativo, escrito na maturidade do poeta florentino (Dante começou a escrevê-lo em 1308 e trabalhou nele até pouco antes de sua morte), é entendido pelos estudiosos do autor como um desenvolvimento das idéias básicas contidas no livro de sua juventude, o *Vita Nuova*. Neste estão “em germe”, segundo Jorge Wanderley, “as imagens, os símbolos e toda a mítica dantesca que se consumaria na sua obra máxima, a *Commedia*” (Alighieri, D.: 1996, 24).

A experiência crucial de sua juventude, como escreve Auerbach, o fato básico de sua vida, foi o evento que ele mesmo descreveu como sua *vita nuova* — a história de seu amor por Beatriz (cf. Auerbach. E.:1988, 60). O conjunto de poemas líricos, trechos de prosa e crítica, reunidos em *Vita Nuova*, é dedicado a Beatriz (Bice Portinari). Como comenta o tradutor Cristiano Martins, ao encerrar o livro com o soneto *Oltre la sfera che più larga gira*, Dante teve uma visão que o fez decidir não mais falar de Beatriz, até que — baseando-se nas palavras do poeta — “dela pudesse tratar de maneira realmente condigna, isto é, exaltá-la com palavras que jamais hou-

vessem sido proferidas a respeito de qualquer outra dama” (Alighieri, D.: 1991, 47). E o lugar que Dante encontrou para exaltar sua amada foi exatamente o mundo de *A Divina Comédia*, mundo percorrido por Dante peregrino e que vai do centro da Terra, onde se encontra Lúcifer, até o domínio de Deus, onde se encontra Beatriz.

O tema “amor”, que fundamenta a obra de Dante, não é no entanto inaugurado por este. A poesia provençal, que floresceu no sul da atual França a partir do século XI e atingiu seu apogeu no século XII, é responsável pela introdução do tema na literatura ocidental. Para os poetas provençais, que, segundo Auerbach, funcionavam como uma associação secreta e faziam poemas para um grupo social limitado, o amor estava associado ao objetivo místico da vida nobre, e não ao prazer ou à paixão, embora essas categorias estivessem também representadas (Auerbach, E.: 1988, 25). Na Itália, o poeta Guido Guinizelli funda o movimento italiano, o *stil nuovo*, tomando a herança provençal de uma poesia altamente estilizada, expressando uma forma de vida seleta e aristocrática. O jovem Dante, como nos mostra Auerbach, já se destacava entre seus companheiros do *dolce stil nuovo*, dadas sua clareza de expressão — em contraposição à obscuridade da maioria dos poemas deste estilo —, a harmonia alcançada entre razão e musicalidade, a unidade temática em seus poemas. Uma outra singularidade no poema dantesco, destacada pelo crítico, é a capacidade de transformar um *tema* — como, por exemplo, o tema da saudação da mulher amada — em *evento*. O poeta, em vez de listar uma sequência de metáforas, como o faz Guinizelli em poema de mesmo tema, aproxima-se do momento concreto, do ‘evento’ — no caso, a amada que vai, sentindo-se louvar\*—, e prossegue conduzindo o poema num crescendo, até que atinja no fim um clímax. *A Divina Comédia* também conduz a um clímax final — à visão beatífica, o vislumbre de Deus.

Dante optara, desde o *Vita Nuova*, por escrever em “volgare”, seu dialeto florentino, e não em latim. “Desde as primeiras experiências no domínio da criação lírica”, escreve o tradutor de *A Divina Comédia*, Cristiano Martins, “insistia em buscar sua expressão

na fonte própria e legítima, isto é, no natural instrumento de comunicação coletiva, no vulgar, na língua corrente, que haurira no berço, na língua *che chiami mamma e babbo* [expressão usada por Dante, em *Inferno*, XXXII]” (Alighieri, D.: 1991, 75). Segundo Martins, Dante não se restringira porém em momento algum à estreiteza de qualquer dialeto em particular, inclusive o de sua própria região, o toscano. Mas, como escreve o poeta Jorge Wanderley, “foi do mundo toscano que ele enformou sua linguagem literária e sua linguagem terminou por dar identidade ao italiano: sua linguagem terminou por ser Itália” (Alighieri, D.: 1996, 25).

### Canto VI — Purgatório

*A Divina Comédia*, com suas três grandes divisões (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*), foi escrita portanto em italiano vulgar e se compõe de versos hendecassílabos em *terza rima*, isto é, tercetos nos quais o primeiro verso rima sempre com o terceiro. Pretendemos comparar aqui duas traduções do Canto VI, do Purgatório — a de Gonçalves Dias e a de Cristiano Martins, a fim de entendermos um pouco do contexto romântico brasileiro. Dante e Virgílio prosseguem pelo Ante-Purgatório assediados pela multidão de mortos pela violência, e se afastam. Encontram Sordelo de Mântua, famoso cavaleiro e trovador, conterrâneo de Virgílio. Tal encontro incita Dante a dirigir uma repreensão à Itália anárquica e dividida. Fala também a Florença, sua terra natal.

A tradução de Cristiano Martins é composta por 151 versos hendecassílabos, ao passo que a de Gonçalves Dias contém apenas setenta e oito. Gonçalves Dias faz um grande corte — que representa, na tradução de Cristiano Martins, dezenove tercetos — no início do canto, em que Dante descreve o final de um jogo de dados, *zara*, bastante popular na Itália medieval. O vencedor do *zara* lança uma moeda para se livrar da multidão que o assedia. E Dante, por ser vivo, é também assediado pelas almas, que lhe pedem orações. Dante reconhece e cita os nomes de algumas pessoas assassinadas

que ali se encontram. Em seguida, pergunta ao mestre, Virgílio, sobre a validade de uma frase, escrita por este em *Eneida*, onde diz que as orações não são para alterar os decretos do céu. Decidem prosseguir pelo caminho, uma vez que Dante se diz liberto do cansaço.

O início da tradução de Gonçalves Dias, portanto, corresponde à linha 58 da tradução de Martins: Virgílio e Dante encontram-se com Sordelo. Virgílio dele se aproxima para pedir uma informação sobre o caminho. Sordelo, em vez de uma resposta, lança uma pergunta:

Ele o ouviu apenas, indagando / primeiro sobre nós e nossa vida: / E mal meu guia “Mântua ...” começou, distendeu-se-lhe a face, recolhida, / e ao seu encontro presto caminhou: / “Mantuano, eu sou Sordelo, o menestrel, / de tua terra!” — disse, e o abraçou / [trad. C.M].

Foi muda ao responder — mas perguntou-nos / Qual era a nossa pátria, e os nossos nomes, / E o meu doce Virgílio — começava: / Em Mântua... E a sombri comovida e alegre / Ergue-se do logar — em que era dantes / Clamando: “Ó Mantuano — eu sou Sordelo, / Da tua pátria sou. — De pátria ao nome, / Nela pensando, se abraçaram ledos / [trad. G.D].

Sordelo, no enfoque de Martins, pergunta a Dante e a Virgílio sobre *eles e sua vida*; ao escutar a resposta do autor da *Eneida*, o trovador o chama de mantuano, diz o seu nome e a sua origem — ele é da mesma *terra* de onde vem Virgílio —, e o abraça. Na interpretação de Gonçalves Dias, o famoso cavaleiro pergunta aos dois qual *a sua pátria e os seus nomes*; Sordelo fica *comovido e alegre* e *clama*: “Ó Mantuano (...), Da tua *pátria* sou”; os dois, *ledos*, se abraçam. A segunda tradução privilegia a idéia de pátria, e a ela atribui um grande valor, o que notamos no fato da exaltação de Sordelo — sua comoção e alegria — e no jubiloso abraço dos conterrâneos. O Romantismo brasileiro, para muitos críticos literários,

tem como seu *iniciador*, ou como seu ponto culminante, o autor da Canção do Exílio. No contexto de Gonçalves Dias, como sabemos, há, por meio da literatura, uma busca de identidade nacional, uma necessidade de caracterização da *brasilidade* e de definição e valorização de nossas *cores locais*. A própria Canção do Exílio é uma apologia da idéia de pátria brasileira, com suas palmeiras, sabiás e outras peculiaridades da natureza.

O encontro dos conterrâneos faz Dante pensar na situação da Itália, dividida, e iniciar um longo discurso, que vai até o final do canto (da linha 76 a 151, na tradução de Martins), repleto de apóstrofes, sobre a Itália em geral e, particularmente, sobre Florença:

Ah dividida Itália, imersa em fel, / nau sem piloto, em  
meio do tufão, / dona de reinos, não, mas de bordel: / En-  
quanto uma alma ali tal emoção / demonstra ao nome só de  
sua terra, / acolhendo, gentil, a seu irmão, / sobre o teu so-  
lo os vivos dão-se à guerra, / uns aos outros, lutando, de  
arma em riste, / mesmo no sítio onde um só muro os cerra  
/ [C.M].

Itália — Itália — do sofrer albergó, / Frágil batel em vagas  
tormentosas, / Sem pilôto — e sem leme - ó Serva Itália, /  
Não dona de províncias — não rainha, / Mas tributária vil  
— mas prostituta, / Não ouviste? a gentil alma penada /  
Afeita aos pátrios sons — afeita à doce / Concórdia já passa-  
da — ergueu-se prestes / Por que abraçasse — da sua pátria  
ao filho — / E hoje os teus que vivem — mútua guerra / Se  
fazem — dos que encerra o mesmo valo / Um cruzamento  
despedaça o outro / [G.D].

Há uma diferença de abordagem em relação à situação da Itália: enquanto a primeira passagem a ela se refere como *imersa em fel*, a segunda a denomina lugar do *sofrer*. Estar imersa em fel aponta, em nosso entender, para um contexto nervoso e ativo, provavelmente dominado pela ira, e rico em combates. A expressão de Gonçalves Dias — *do sofrer albergó* — nos leva a uma leitura antagônica à

anterior, no que diz respeito ao panorama da Itália: um local que abriga o sofrer não traz a idéia de ação e de guerra, e sim de morna passividade do sentir, de uma simples aceitação do contexto e, em última análise, de uma certa ausência de mobilização política e de posicionamento crítico. Talvez possamos ler a visada de Gonçalves Dias como indício de uma normatização das idéias românticas. O Romantismo em suas fontes, entre os primeiros românticos alemães, é, em consequência do impacto provocado pela obra de Kant, nitidamente marcado por posicionamentos críticos. A teoria clássica do conhecimento é fortemente abalada com o evento do trabalho crítico do filósofo, em que apresenta o homem como parte ativa no ato do conhecimento. O ato de conhecer não é mais entendido como revelação, e sim como invenção. O homem põe sobre as coisas, no meio da experiência possível, suas intuições de tempo e de espaço, ou seja, ele não conhece as coisas em suas propriedades, como antes se acreditava, mas tem acesso apenas à sua fenomenicidade. Tomamos, do livro de Luiz Costa Lima, *Limites da voz — Montaigne, Schlegel*, a citação de um trecho de carta de Heinrich von Kleist à sua noiva, escrita em 22 de março de 1801, a fim de exemplificar o abalo provocado pelo texto kantiano:

Se, em vez de olhos, os homens tivessem óculos verdes, deveriam julgar que *são* verdes os objetos que deste modo descobrem e não poderiam jamais decidir se seus olhos lhes mostram as coisas como são ou se não lhes põem algo que não pertence a elas senão aos olhos. Esse é o meu entendimento. Não podemos decidir se o que chamamos verdade é verdade verdadeira (...) ou se ela assim apenas nos parece. (...) — Ah, Wilhelmine, se o espinho deste pensamento não fere teu coração, não sorrias de um outro cujo íntimo mais sagrado foi por ele aturdido. Meu único e supremo alvo se dissipou (...) e agora não tenho nenhum outro mais [Costa Lima, L.: 1993, 175].

Schiller e Schlegel seriam no entanto os primeiros românticos que, aturdidos com a noção de razão cindida, apresentada por Kant

— razão teórica e razão prática —, e com a autonomia do campo estético, fruto do desenvolvimento da terceira crítica, *Crítica da faculdade do juízo*, iniciam questionamentos acerca das diferenças entre os antigos — símbolo da plenitude e da harmonia com a natureza — e os modernos — que simbolizam a carência da plenitude, fruto da razão cindida. Schiller, em seu livro *Poesia ingênua e sentimental*, defende que se deve lutar para resgatar a perdida plenitude e unidade com a natureza. Mas, parece que o próprio Romantismo alemão, e, conseqüentemente, o Romantismo brasileiro, passou a buscar não uma unidade, e sim uma uniformização em suas produções literárias. O eu, com seus sentimentos, passa a ser privilegiado, e não deixa de ser, em última instância, uma unificação que compensa a razão cindida. Daí resulta o sucesso do sentimentalismo romântico. A natureza, tema de vigorosas discussões na primeira fase do Romantismo alemão, passa a ser, no Brasil do século XIX, um dos principais fundamentos da construção do discurso romântico. Enquanto na Alemanha pós-kantiana a natureza era discutida em seu sentido abstrato, aqui no Brasil era ela tomada em seu sentido concreto, ao pé-da-letra, na produção literária. Daí talvez possamos perceber o quanto nosso Romantismo se afastou das questões originais e básicas do movimento alemão. A associação da literatura com a *cor local* da pátria, ou seja, com as singularidades de sua natureza, é uma das normatizações ocorridas no Romantismo brasileiro. E, quando há normatizações, não deixa de haver, em certo sentido, uma redução do espírito crítico, que é o que nos parece prevalecer em nosso Romantismo e também o que nos parece implícito na tradução de Gonçalves Dias: *do sofrer albergos*.

A Itália dividida em províncias é traduzida por CM como “uma nau sem piloto, em meio do tufão”, ao passo que a leitura de GD ganha uma dramaticidade maior: “*Frágil* batel em vagas tormentosas, Sem piloto — e sem leme”. Percebemos um contraste entre os termos “nau” e “batel”: o primeiro parece indicar uma grande embarcação, porém, mais forte que um batel, que significa um pequeno barco. Temos aí também uma contraposição entre a atividade ou o posicionamento crítico (possibilidade da nau de enfrentar

o tufão) e a passividade ou a carência de espírito crítico (sugere a possibilidade remota de se enfrentar as tormentosas vagas, dada a fragilidade da embarcação). Nos trechos acima citados, a tradução de GD inclui elementos que não se encontram na de CM: o uso da apóstrofe “ó Serva Itália” e sua identificação como “tributária vil”. Será que esses elementos estariam ligados à experiência, relativamente recente, no caso de Gonçalves Dias, do Brasil-colônia, que pagava tributos à metropole portuguesa e que não deixava de estar na condição de servo de Portugal?

Nossa suspeita de fraca postura crítica na tradução do romântico Gonçalves Dias, e, portanto, de indícios de normatização do Romantismo brasileiro, ganha força ao notarmos que os três tercetos — da linha 88 a 96, na tradução de CM —, que consideramos os mais politizados do canto, por questionarem a relação entre a igreja e o poder, são simplesmente abolidos na tradução de GD. É quando Dante se volta contra as autoridades eclesiásticas e as censura por ambicionarem o poder político, sendo que o que lhes cabe é tão somente assunto de ordem espiritual.

Os sete tercetos seguintes — na tradução de CM, da linha 97 a 117 — são endereçados a Alberto, que, segundo a nota de Cristiano Martins, é filho e sucessor de Rodolfo de Absburgo, titular do Sacro Império Germânico-Romano; e, como o pai, Alberto nunca fora à Itália, o que desiludiu seus leais partidários — os gibelinos —, entre estes, os Montecchi e Capeletti, os Monaldi e Filipeschi:

Ó Alberto tedesco, que lá fora / quedaste, abandonando-a,  
bruta e ardente, / quando a deveras cavalgar agora / [CM]

Ó Alberto, alemão, que a abandonaste / ..... / ..... / [GD]

Os dois versos finais deste terceto, que dizem respeito ao abandono da Itália pelo titular Alberto, que deveria conduzi-la politicamente, não são traduzidos por Gonçalves Dias.

## Conclusão

O estudo comparativo das duas traduções do Canto VI da Divina Comédia nos apresenta sensíveis diferenças de abordagem, sendo cada uma portanto adequada ao espírito de seu tempo. Se apontamos para uma fraca postura crítica na leitura de Gonçalves Dias, seria, no entanto, injusto afirmar a ausência de tal postura em sua tradução. Poderíamos associar o ideal romântico — de se definir uma literatura independente no Brasil — a um posicionamento consciente, político e, em última instância, crítico, uma vez que busca expressar de modo próprio os temas, sentimentos e problemas da jovem nação. Vale lembrar que o Canto VI da Divina Comédia é o mais significativo, no conjunto da grandiosa obra dantesca, no que diz respeito a uma reflexão pontual e direta sobre a pátria, no caso, sobre a Itália. A escolha da tradução de tal canto, que não seria absolutamente arbitrária, indica a busca do autor romântico de estabelecer o patriotismo como valor maior.

Ao compararmos as interpretações de Cristiano Martins e de Gonçalves Dias percebemos uma diferença em relação ao uso econômico e excessivo de metáforas, respectivamente. Talvez possamos afirmar que a versão romântica apresenta maior prolixidade, o que percebemos ao analisarmos, por exemplo, a reflexão de Dante sobre a Itália dividida: “nau sem piloto, em meio do tufão”, escreve Cristiano Martins, e “Frágil batel em vagas tormentosas, / Sem piloto — e sem leme — ó Serva Itália” na versão de Gonçalves Dias. Essa observação pode ser também verificada em outra passagem acima citada, quando Virgílio e Dante se encontram com Sordelo. Ao escutar a palavra “Mântua”, o famoso cavaleiro e trovador o abraça: “E mal meu guia ‘*Mântua* ...’ começou. / distendeu-se-lhe a face, recolhida, / e ao seu encontro presto caminhou”, na tradução de Martins, e, na de Gonçalves Dias, “Em Mântua... E a sombra comovida e alegre / Ergue-se do logar — em que era dantes — / Clamando (...)”. O ato de distender a face, recolhida, e, presto, caminhar, parece-nos menos prolixo do que a sombra que se ergue,

comovida e alegre, clamando. A passagem acima nos sugere que o modo de Cristiano Martins ler e entender Dante é similar à leitura que Borges faz do poeta florentino. Dante, para Borges, não se mostra afeito à prolixidade em relação aos processos mentais: “Virgílio diz Mântua e logo Sordello o interrompe e o abraça (*Purgatório*, VI, 58). O romance do nosso tempo segue com ostensiva prolixidade os processos mentais; Dante faz que sejam vislumbrados numa intenção ou num gesto” (Borges, J.L.: 1982, 11). Certamente Borges e Martins compartilham de um mesmo espírito do tempo, diferente do espírito do tempo do romântico Gonçalves Dias.



\* Cf. Auerbach, E.: 1988, 29-36; e Alighieri, D.: 1996, 287 (soneto XV).

### Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, introdução e notas por Cristiano Martins. 7a ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Dante — lírica*. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

AUERBACH, Erich. *Dante, Poet of the secular world*. University of Chicago Press: Chicago and London, 1988.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos*. Tradução de Wanda Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz — Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido; a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.