

ANAIS DO
XXVIII CONGRESSO
INTERNACIONAL
DA

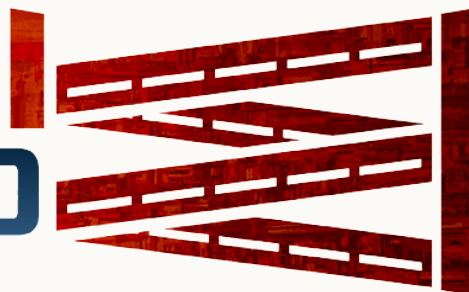
abraplip

Associação Brasileira de
Professores de Literatura Portuguesa



UERJ - RIO DE JANEIRO
18 A 29 DE OUTUBRO DE 2021

ANAIS DO
XXVIII CONGRESSO
INTERNACIONAL
DA
abraplip
Associação Brasileira de
Professores de Literatura Portuguesa



UERJ - RIO DE JANEIRO
18 A 29 DE OUTUBRO DE 2021



realizeventos
Científicos & Editora

ANALIS DO XXVIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

C749 Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (28.: 2021 : Rio de Janeiro, RJ).

Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa / organizadores, Sérgio Nazar David, Jorge Vicente Valentim, Cláudia Amorim, Madalena Vaz Pinto, Eduardo da Cruz, Andreia Alves Monteiro de Castro, Viviane da Silva Vasconcelos. – Rio de Janeiro, RJ, 2021.

1170 p. : il.

Evento realizado pela Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa nos dias 18 a 29 de outubro de 2021.

ISBN 978-65-86901-53-5

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Língua portuguesa. 4. Literatura - Interlocuções. I. Título.

21. ed. CDD 869.09

Elaborada por **Giulianne Monteiro Pereira**

CRB 15/714

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Edição: *Jefferson Ricardo Lima (jffricardo@gmail.com)*



realizeeventos
Científicos & Editora

REALIZE EVENTOS CIENTÍFICOS & EDITORA LTDA.

Rua: Aristίδes Lobo, 331 - São José - Campina Grande-PB | CEP: 58400-384

E-mail: contato@portalrealize.com.br | Telefone: (83) 3322-3222

COMITÊ EDITORIAL

Adma Muhana	<i>USP</i>
Alberto Freitas Dos Santos	<i>UERJ</i>
Ana Comandulli	<i>UNIRIO/RGPL</i>
Anamaria Filizola	<i>UFPR</i>
Carmen Tindó Secco	<i>UFRJ</i>
Ceila Maria Ferreira	<i>UFF</i>
Cíntia Bravo	<i>UERJ</i>
Elisabeth Martini	<i>SME-Rio/RGPL</i>
Elza Miné	<i>USP</i>
Emerson Inácio	<i>USP</i>
Geraldo Augusto Fernandes	<i>UFC</i>
Germana Salles	<i>UFPA</i>
Gilda Santos	<i>UFRJ/RGPL</i>
Helder Garmes	<i>USP</i>
Ida Alves	<i>UFF</i>
Jorge Fernandes da Silveira	<i>UFRJ</i>
Juliana Mariano	<i>UFRRJ</i>
Julianna Bonfim	<i>UFF/CEDERJ</i>
Lênia Márcia Mongelli	<i>USP</i>
Luís Maffei	<i>UFF</i>
Luiza Scher	<i>UFJF</i>
Márcia Manir Feitosa	<i>UFMA</i>
Márcio Muniz	<i>UFBA</i>
Maria Do Rosário Alves da Conceição	<i>UERJ</i>
Maria Eunice Moreira	<i>PUC-RS</i>
Maria Lúcia Dal Farra	<i>UFSE</i>
Maria Lucilena Gonzaga Costa	<i>UFPA</i>
Mário Lugarinho	<i>USP</i>
Mauro Dunder	<i>UFRN</i>
Mônica Figueiredo	<i>UFRJ</i>
Patrícia Cardoso	<i>UFPR</i>
Paulo Motta	<i>USP</i>
Regina Zilberman	<i>UFRGS</i>
Renata Soares Junqueira	<i>UNESP-Araquara</i>
Rosana Zanelatto	<i>UFMS</i>
Silvana Pessoa	<i>UFMG</i>
Silvio Cesar Alves	<i>UEL</i>
Silvio Renato Jorge	<i>UFF</i>
Simone Pereira Schmidt	<i>UFSC</i>
Suzana Costa Da Silva	<i>UERJ</i>
Teresa Cerdeira	<i>UFRJ</i>
Yara Frateschi	<i>UNICAMP</i>

APRESENTAÇÃO

A Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) convida os seus associados e pesquisadores da área a realizarem a leitura dos Anais do XXVIII Congresso da ABRAPLIP. O evento ocorreu na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) de modo virtual, entre os dias 18 e 29 de outubro de 2021, sob a temática Texto, tempo, imagem: Interloquções.

Texto, do latim *textus* 'tecido, teia, textura, narração', ou seja, trama: tessitura do tempo, da memória, do humano. Portador e instaurador de imagens entre tempos, culturas e pessoas, o texto propõe-se a ir além da mera comunicação. Não se abstendo dessa função: a de comunicar, o texto pode esgarçar os sentidos, explorar a polissemia, os recursos linguísticos, inventar novas formas de comunicar e de se apresentar, na fruição da própria forma, arte-palavra-ação. Arte que resulta, arte que se produz, arte que permanece. Texto-arte que atravessa os tempos, multiplicando-se em imagens, produzindo novos e múltiplos sentidos, e fazendo dialogar pelo exercício lúdico da intertextualidade outros tantos textos, numa infindável possibilidade associativa.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
“A SOBRINHA DO MARQUÊS”, DE ALMEIDA GARRETT: O MANUSCRITO DA BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA.....	17
Thayane Alves Guerra Sant’ Anna	
“EPOS E ROMANCE: DOIS GÊNEROS JUSTAPOSTOS EM <i>A COSTA DOS MURMÚRIOS</i> , DE LÍDIA JORGE”.....	30
Renata de Carvalho Frankenberg	
A BUSCA DE PERTENCIMENTO EM <i>LUANDA, LISBOA, PARAÍSO DE DJAÍMILIA PEREIRA DE ALMEIDA</i>	43
Ana Maria Wertheimer	
A CRÍTICA AO OLHAR DOMINADOR NOS CONTOS “A MENOR MULHER DO MUNDO”, DE CLARICE LISPECTOR, E “HUMAL”, DE DULCE MARIA CARDOSO.....	54
Larissa Fonseca e Silva	
A <i>DAMNATIO MEMORIAE</i> NA POESIA SATÍRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII E SUAS MATRIZES ESPANHOLAS.....	66
Luzia Silva Pinto	
A DISTOPIA DA PALAVRA EM <i>ECOLOGIA</i> DE JOANA BÉRTHOLO.....	81
Marcelo Felipe Garcia	
A ESCUTA E O DIÁLOGO ENTRE OS POEMAS DE FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES.....	96
Hellen Oliveira de Menezes	

A ESTRATIGRAFIA TEXTUAL DOS ANTIGOS FORAIS DAS VELHAS CONQUISTAS E O SILENCIAMENTO DA PAISAGEM PRÉ-COLONIAL EM GOA	105
Cibele E. V. Aldrovandi	
A LISBOA ÁRABE DE JOSÉ SARAMAGO	119
Tereza Maria Tavares Dos Santos Jorge	
A LITERATURA DO NÓS, EM ALEXANDRA ALPHA, DE JOSÉ CARDOSO PIRES (OU BREVES CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO VOO DO HOMEM-PÁSSARO)	130
Adriano Guedes Carneiro	
À MARGEM DA MARGEM: RAÇA, CLASSE E SEXUALIDADE EM VIDA BREVE EM TRÊS FOTOGRAFIAS, DE BERNARDO SANTARENO	138
Solange S. Santana	
A MEMÓRIA DOS DIAS NO <i>DIÁRIO DA PESTE</i>, DE GONÇALO TAVARES	153
Isabela Mendonça de Carvalho Monteiro	
A RELAÇÃO BRASIL-PORTUGAL E O POETA GOMES LEAL: O <i>PROTESTO D'ALGUÉM</i> E A CARTA AO DR. CAMPOS SALES	166
Luzia Ribeiro de Carvalho	
A SÁTIRA BOCAGEANA EM PARALELO À ICONOGRAFIA PÓS- IMPRESSIONISTA: MANIFESTAÇÕES DO CORPO GROTESCO	177
Ana Carolina Pereira da Costa Maria Aryane Maia Amaro Barreto	
A SELVA, DE FERREIRA DE CASTRO: UM PANORAMA PÓS- COLONIAL NA AMAZÔNIA.	189
Lucas de Moraes Mendes Ramos	
A VIDA E A MORTE DAS CASAS EM MANUEL ANTÓNIO PINA	200
Thiago Bittencourt de Queiroz	

ABORDAGEM DA MEMÓRIA COLETIVA A PARTIR DO POEMA “ANIVERSÁRIO”, DE ÁLVARO DE CAMPOS	211
Manoela Freire Correia	
ALEGORIA DO MISTÉRIO: IMAGENS DO MAR NO FAUSTO PESSOANO	226
Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira	
AMAR, MORRER OU REINAR?	237
Larissa de Cássia Antunes Ribeiro	
AMOR DE PERDIÇÃO: SENTIMENTOS, CONFLITOS E TRAGICIDADE NA OBRA PORTUGUESA CAMILIANA	250
Núbia Litaiff Moriz Schwamborn Alessandra Barbosa Nogueira	
AMOR: PERSPECTIVAS ATEMPORAIS	264
Pâmpera Ferreira Santos	
AMOR: QUE SEJA ETERNO ENQUANTO DURE, NO OLHAR IRÔNICO E GROTESCO	274
Tércia Costa Valverde	
AO REVÉS DO AVESSO: A ANTIMASCULINIDADE FEMININA NA FIÇÃO DE CAMILO CASTELO BRANCO	293
Rochele Alves dos Santos Nogueira	
AS BOTAS DO SARGENTO: DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO DE VASCO GRAÇA MOURA COM PAULA REGO	304
Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei	
AS DUAS FOMES: POESIA E LEITURA SOB A LÓGICA DO CONSUMO	318
Lucas Laurentino de Oliveira	
AS MULHERES EM E A NOITE RODA E O MEU AMANTE DE DOMINGO, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO	328
Mariana Letícia Ribeiro	

AS NUANÇAS DO MEDO: O INQUIETANTE EM O HOMEM DUPLICADO	341
Renan Marques Isse	
AS PERSONAGENS FEMININAS, A MUSICALIDADE E A IMAGEM – MECANISMOS DE PRAZER QUE EVOCAM LEMBRANÇAS	350
Ana Denise Teixeira Andrade	
AS SENHORAS BENOITON NO PERÍODO OITOCENTISTA	366
Pamela Manoela Velozo da Silva	
CINZENTO E DOURADO: DUAS CORES DO EXPRESSIONISTAS À PORTUGUESA EM «HÚMUS» DE RAUL BRANDÃO	375
Marcos Vinícius Rodrigues de Azevedo	
CIRCULAÇÃO DE LIVROS LICENCIOSOS LUSO-BRASILEIROS NO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉCULO XIX	385
Aline Moreira	
CIRCULARIDADE E COMPLEMENTARIDADE: LITERATURA E MÚSICA EM <i>NEM TODAS AS BALEIAS VOAM</i> DE AFONSO CRUZ	397
Flávio Silva Corrêa de Mello	
CONTRASTES DA LISBOA DE GOLGONA ANGHEL	408
Tamara Roza Campos Amaral	
CORRESPONDÊNCIAS TEMÁTICAS E LINGUÍSTICAS ENTRE <i>VIDAS SECAS</i>, DE GRACILIANO RAMOS, E <i>GAIBÉUS</i>, DE ALVES REDOL	422
Michela Graziosi	
COTIDIANO DA EXISTÊNCIA E EXCLUSÃO NO CONTO “HAVIA SOL NA PRAÇA” DE VERGÍLIO FERREIRA	436
Ivaldinete de Araújo Delmiro Gémes Márton Tamás Gémes Denise Francisca da Silva	

DANIEL JONAS E O FANTASMA INQUILINO DE FERNANDO PESSOA... 445

Roberto Bezerra de Menezes

**DE CAMÕES A GREGÓRIO DE MATOS: A PERMANÊNCIA DA
IMOBILIDADE E DO ESVAZIAMENTO FEMININO..... 460**

Patrícia Bastos

**DE NACIONALISMOS HIPERBÓLICOS E LEITURAS FÁCEIS: A
CONSPIRAÇÃO D'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS..... 471**

Sara Grünhagen

**DESCONTÍNUOS TEMPORAIS E AS INFLEXÕES POÉTICAS DA
OBRA-POEMA "QUANDO", DE MANUEL ALEGRE: RASURAS E
DIÁLOGOS POSSÍVEIS..... 486**

Manoel Barreto Júnior

**DO JORNAL AO TEXTO LITERÁRIO: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA
EM MARIA TERESA HORTA..... 496**

Arthur de Souza Almeida de Araújo

**ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: PONDERAÇÕES ACERCA DO
INDIVÍDUO E DA SOCIEDADE..... 507**

Kessya Steicy Batista Silva

**ENTRE RATOS E HOMENS: DO HOMEM ACUADO AO SER
EMPAREDADO PELAS LITERATURAS BRASILEIRA E PORTUGUESA..... 520**

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

EROS E PSIQUE EM TRÊS POEMAS DE LÍNGUA PORTUGUESA..... 535

Natália Oliveira Jung

**EROS REPRIMIDO: CENAS DE OPRESSÃO FAMILIAR EM OS
ÍNTIMOS, DE INÊS PEDROSA..... 549**

Luzia Regina Alves Regis

Maria Aparecida da Costa

ESPAÇO, CORPO E SOLIDÃO EM FERNANDO NAMORA	560
Karina Frez Cursino	
EU ACREDITEI QUE ESTAVA NO TEATRO: BREVE SONDAÇÃO DAS INFLUÊNCIAS PIRANDELLIANAS NO TEATRO DE JOSÉ RÉGIO E FEDERICO GARCÍA LORCA	573
Hiago Araujo Naldi	
EU E A OUTRA: EU - A MULHER, A OUTRA - A TARADA	588
Ozana A. Sacramento Deivide Almeida Ávila	
GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL EM DIÁLOGO COM AS NARRATIVAS DE VIAGENS QUEIROSIANAS	598
Rosana Carvalho da Silva Ghignatti	
HÉLIA CORREIA: A PALAVRA E O MISTÉRIO	612
Carlos Henrique Soares Fonseca	
INTIMIDAÇÃO E VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DE O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS PEDROSA	620
Ligia Vanessa Penha Oliveira	
JORGE DE SENA PARA MARIA DA SAUDADE CORTESÃO: ELEGIA, CRÍTICA E DIALÉTICA	632
Lucas Mendes Ferreira Maria Aparecida Barros de Oliveira	
JOSÉ SARAMAGO E O TRATADO DA INTOLERÂNCIA NA PEÇA TEATRAL <i>IN NOMINE DEI</i>	640
Luciana Morteo Éboli	
JOSÉ SARAMAGO TRANSPOSTO EM JOGO: <i>CARD GAME</i> COMO EXERCÍCIO DE INTERAÇÃO LITERÁRIA	649
Saulo Gomes Thimóteo	

LOBO ANTUNES E ISABELA FIGUEIREDO: A MEMÓRIA LUSITANA REVISITADA PELA ÓTICA PÓS-MODERNA	663
Thaíla Moura Cabral	
MAFALDA IVO CRUZ CONTISTA: ANOTAÇÕES SOBRE UMA AUTORA HIPERCONTEMPORÂNEA	677
Samla Borges Canilha	
MANUEL DE FREITAS: ENTRE A RECUSA E A AFIRMAÇÃO DO POEMA ..	687
Erick Gontijo Costa	
MARIA MOISÉS – UMA REPRESENTAÇÃO DA TRANSIÇÃO DO ANTIGO REGIME À IDADE CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL	701
Luiz Eduardo Martins de Freitas	
MEMÓRIAS DERRETIDAS EM CALOR, CONTO DE MARIA TERESA HORTA	714
Katria Gabrieli Fagundes Galassi	
MITOPOESE NOBREANA E A PERSONIFICAÇÃO DO COSMOS	727
Felipe Frasson Fusco	
NATUREZA E HISTÓRIA EM <i>O GUARDADOR DE REBANHOS</i>, DE ALBERTO CAEIRO, E <i>CLARO ENIGMA</i>, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	738
Matheus Gabriel-Freire	
NEGAÇÃO, ATRAVESSAMENTO E LEGÊNCIA: VIAS DA (DES) CONSTRUÇÃO DO TEXTO EM MARIA GABRIELA LLANSOL	753
Suelen Cristina Gomes da Silva	
NO INTERIOR DAS FRASES, GRITOS DE UMA MÁGOA QUIETA: A TESSITURA DO TRAUMA EM <i>DA NATUREZA DOS DEUSES</i>, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	765
Grazielle Maria Valim Diana Navas	

O “ANTI-TRABALHO” DE MÁRIO CESARINY: DA POESIA COMO VAGABUNDAGEM	777
Maria Silva Prado Lessa	
O “FÁCIL FILOSOFAR” D’A CIDADE E AS SERRAS, DE EÇA DE QUEIRÓS	787
Lucas do Prado Freitas	
O ANIMAL FILOSÓFICO E A RESISTÊNCIA EM BICHOS, DE MIGUEL TORGA	801
Luama Socio	
O APRENDIZADO DA INTERDIÇÃO: O EROTISMO, A FIGURA DO PAI E A CONTEMPORANEIDADE EM CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS	814
Joaquim Mamede de Carvalho e Silva Neto	
O CRYSTOSTOMO PORTUGUEZ, DO PADRE ANTONIO ONORATI, E O DEBATE SOBRE O MODELO DE PREGADOR NA CULTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX	825
Marcus De Martini	
O DESEJO FEMININO PRESENTE EM ARA DE ANA LUÍSA AMARAL	838
Milena Dias Soares	
O DRAMA DA GUERRA: AS PAIXÕES NO TEMPO E NAS IMAGENS DO “SERMÃO PELO BOM SUCESSO DAS ARMAS DE PORTUGAL CONTRA AS DE HOLANDA”	848
Felipe Lima da Silva	
O FANTÁSTICO VISTO PELA ANTOLOGIA DO CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS	859
Jean Carlos Carniel	
O FLÂNEUR NOS POEMAS DE ANTÓNIO CARLOS CORTEZ	868
Ana Cléa dos Reis	

- O MAL RADICAL EM EÇA – CONSIDERAÇÕES PSICANALÍTICAS
SOBRE O CRIME DO PADRE AMARO E O PRIMO BASÍLIO**..... 881
Giovanna Reis Rodrigues de Freitas
- O SEMEAR DA PALAVRA: A FUNÇÃO-AUTOR NA SERMONÍSTICA
DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA**..... 895
Kellen Dias de Barros
- O TEMPO DA GUERRA COLONIAL: RESISTÊNCIA E TESTEMUNHO
NA POESIA DE MANUEL ALEGRE**..... 908
Leonardo von Pfeil Rommel
- OS DESAFIOS DE ESCRITORES DURANTE E APÓS O REGIME
SALAZARISTA EM PORTUGAL**..... 918
Cybele Regina Melo dos Santos
- OS DESLOCADOS DA PÁTRIA EM A COSTA DOS MURMÚRIOS E O
VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE**..... 930
Adriana Esther Suarez (UNCuyo)
- PAI, MEU PEQUENO FILHO: A CONSTRUÇÃO DA FIGURA PATERNA
NAS OBRAS MORRESTE-ME E “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”**..... 943
Edmar Augusto de Lima Silva
- PARA ONDE VAIS, AGORA?: ESPAÇO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM
CADERNO DE MEMORIAIS COLONIAIS, DE ISABELA FIGUEIREDO**..... 954
Walter Pinto de Oliveira Neto
- PARÓDIA, IRONIA E EROTISMO NA REPRESENTAÇÃO DA
PERSONAGEM FEMININA EM A PÉCORA DE NATÁLIA CORREIA**..... 968
Bianca Gomes Borges Macedo
- POETA COMO ALQUIMISTA E POEMA COMO PEDRA FILOSOFAL
EM FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO**..... 980
Susanna Dias de Faria

PULSÃO DA ESCRITA E LIBERDADE EM MARIA GABRIELA LLANSOL ... 989

Alex Keine de Almeida Sebastião

**RACISMO EM PORTUGUÊS EM MOÇAMBIQUE: MEMÓRIAS DO
COLONIALISMO E(M) TEXTOS CONTEMPORÂNEOS..... 1000**

Ângela da Silva Gomes Poz

**REEXISTÊNCIA FEMININA NAS POÉTICAS DE ADÍLIA LOPES E
ANGÉLICA FREITAS..... 1013**

Christine Soares de Oliveira Lopes da Cruz

**REPENSANDO POESIA COMO ÉCFRASE EM ARTE DE MÚSICA DE
JORGE DE SENA..... 1023**

Gibran Araújo de Souza

**REPRESENTAÇÃO DO ÓDIO E DO MAL POLÍTICO EM *APRENDER A
REZAR NA ERA DA TÉCNICA*..... 1033**

Marcelo Franz

REVEL(AÇÕES) FRATERNAS EM OBRAS DE VALTER HUGO MÃE..... 1048

Ulysses Rocha Filho

**SARAMAGO EM "SOBREIMPRESSÃO": LER *MEMORIAL DO
CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO, A PARTIR DA ESCRITA DE
MARIA GABRIELA LLANSOL..... 1061**

Leonel Isac Maduro Velloso

**SOBRE GRÃOS DE AREIA E UNIVERSOS: REPRESENTAÇÃO E
CONHECIMENTO EM AFONSO CRUZ E CARLOS DE OLIVEIRA..... 1072**

Thalles Candal Reis Fernandes

**TEIXEIRA DE PASCOAES: DO METAFÍSICO COMO INTIMIDADE
COM O FÍSICO..... 1082**

Rodrigo Michell Araujo

**TRADIÇÃO DO AUTO MEDIEVAL E VICENTINO NO TEATRO DO
NORDESTE BRASILEIRO..... 1095**

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva

**UM CRIME E DUAS VERSÕES: CAMILO CASTELO BRANCO E O
ASSASSINATO DE CLAUDINA GUIMARÃES..... 1107**

Amanda de Carvalho Ferreira

**UMA ENSEADA DE CÃES E MONSTROS: FASCISMO E
MONSTRUOSIDADE EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*..... 1121**

Fernanda Gappo Lacombe

**UMA FACE INFERNAL DA AMERICANA OU A LIÇÃO DO FOGO-
VOLUPTUOSIDADE DE UM JESUS CRISTO ÀS AVESSAS..... 1135**

Camila Franquini Pereira

**UMA SENHORA...E NADA MAIS? A VIDA E OBRA DE ADELINA
LOPES VIEIRA..... 1147**

Sérgio Luís Silva de Abreu

**VESTIDOS DE NOIVA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
FEMININA NOS DRAMAS HOMÔNIMOS DE NELSO RODRIGUES
(1943) E JOÃO GASPAR SIMÕES (1952)..... 1160**

Carolina Ubal Salvático

“A SOBRINHA DO MARQUÊS”, DE ALMEIDA GARRETT: O MANUSCRITO DA BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Thayane Alves Guerra Sant’ Anna¹

RESUMO

No acervo da produção dramática de Almeida Garrett, grande impulsionador do teatro oitocentista, constam peças de feição diversa. Algumas curtas, formadas por um ou dois atos, outras de três atos. Algumas cômicas, outras em que sobressaem características trágicas e há ainda os dramas históricos. *A Sobrinha do Marquês*, decorrida no final do período pombalino, é certamente uma das peças que merecem destaque dentro do conjunto dos dramas históricos. Da obra, ficou-nos o manuscrito integrante do Espólio Garrett da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. A partir do cotejo das primeiras edições d’ *A Sobrinha* (ambas de 1848) com o referido manuscrito, levantamos algumas diferenças. As mais substantivas já foram indicadas na edição crítica *Filipa de Vilhena / A Sobrinha do Marquês* (Imprensa Nacional, ed. de Sérgio Nazar David, 2020) e situam-se sobretudo no plano estrutural da obra (de organização e distribuição das cenas). Tais diferenças necessitam, contudo, de maior atenção e permitem estudos mais pormenorizados, uma vez que modificam diretamente a construção dos personagens e do enredo, o que procuro evidenciar no presente trabalho. Acerca dos personagens, destaco Mariana de Melo, que ganha uma dimensão mais profunda nas primeiras edições quando comparadas ao que fora fixado por Garrett no manuscrito, datado, no último fôlio, como “acabado” em “1/4/1847”.

Palavras-chave: Garrett, teatro, manuscrito.

¹ Graduada em Letras e Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com bolsa CAPES - RJ, thayaneags@gmail.com;

INTRODUÇÃO

Ao tratar da cultura portuguesa e do teatro português, não é possível deixar de evidenciar o nome de João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854), que foi figura das Letras e político, escritor de periódicos, poesias e romances, sendo pioneiro do romantismo no Portugal oitocentista e sendo, sobretudo, um homem do teatro.

Garrett começou a escrever obras dramáticas em Coimbra, enquanto cursava Leis, no período de 1816 a 1821. Durante esses anos, aventurou-se também como ator, atuando nas encenações de *Lucrecia* (1819) e em *Catão* (1821). A experiência permitiu-o ter conhecimento de todo o contexto teatral, o que certamente lhe foi importante anos à frente, porque o empenho de Garrett pelo teatro não se deu apenas através de sua brilhante pena. Ele trabalhou ativamente também em outras frentes pelo que considerava a refundação do teatro nacional, o qual, conforme afirmou na introdução de *Um Auto de Gil Vicente* (1841), acreditava nunca ter chegado a existir em Portugal. Gil Vicente lançara os fundamentos para que uma escola nacional fosse desenvolvida, mas, nas suas palavras: “não houve quem edificasse para cima”. A refundação teatral se baseava, portanto, em ressuscitar Gil Vicente e, conseqüentemente, ressuscitar o teatro.

Tal trabalho começou a ocorrer efetivamente a partir de 1836, durante o ministério setembrista de Passos Manoel, quando Garrett foi incumbido de elaborar um plano para a reestruturação do teatro em Portugal. Ele propôs a criação de uma escola de formação artística, o Conservatório Geral de Arte Dramática, a construção de um edifício para funcionar como teatro nacional, que futuramente tornou-se o Teatro D. Maria II, e a criação de um repertório nacional e moderno. Também criou e exerceu o cargo da Inspeção Geral do Teatros, foi diretor do Conservatório e Cronista-Mor do Reino, até ser demitido em 1841, quando declarou-se oposição ao governo, pois os atuais ministros previam medidas administrativas de cortes na cultura, incluindo o fim do Conservatório. Depois, mesmo oficialmente fora dos cargos, Garrett continuou procurando meios de auxiliar no desenvolvimento da cena teatral, colaborando com seu sucessor no cargo da Inspeção, Joaquim Larcher, e participando de associações ou sociedades que promoviam o teatro.

Após *Catão*, Garrett ficou um tempo sem produzir obras dramáticas e só retornou ao gênero com o projeto da refundação do teatro, levando *Um Auto de Gil Vicente* à cena em 1838. Por fim, o autor deixou-nos

obras multifacetadas nas quais confluem os modelos clássico e romântico, tendências do sublime e do grotesco, tempos passado e presente e registros culto e coloquial; sempre num ensejo de divertir e educar seus espectadores.

O autor, na nota prefacial de *Obras Completas de Almeida Garrett*, volume VII, mas IV do teatro (1846), o qual contava com as peças *Filipa de Vilhena/Tio Simplício/Falar Verdade a Mentir*, desenha a divisão de seus textos teatrais, que podem ser compreendidos nos conjuntos: Tragédia clássica: *Catão* (1821) e *Mérope* (1819); Dramas e comédias históricas: *Um auto de Gil Vicente* (1838), *O Alfageme de Santarém* (1841), *Filipa de Vilhena* (1840) e *A Sobrinha do Marquês* (1848); Peças cômicas (de costumes) de um ou dois atos: *Corcunda por amor* (1821), *Tio Simplício* (1844), *Falar a Verdade a mentir* (1845), *As profecias do Bandarra* (1845), *O Noivado no Dafundo* (1847); e uma tragédia nova (moderna) em prosa: *Frei Luís de Sousa* (1843).

A obra que aqui destaco é *A Sobrinha do Marquês*, integrante do conjunto histórico. A peça estreou no teatro D. Maria II em 4 de abril de 1848, contou com quatro apresentações e, apesar de não ter sido bem recebida pelo público, foi elogiada pela crítica.

O drama tem como pano de fundo as últimas horas que antecedem a morte do rei D. José I e a conseqüente queda de seu ministro, o Marquês de Pombal, em 1777. Tal contexto está analogamente relacionado ao período em que sobe à cena, 1848, período de ditadura cabralista. Como toda a produção garrettiana é permeada pelos ideais liberais e progressistas, os quais o escritor cultivou por toda a vida, é inegável, portanto, que Garrett manifestava-se contrário ao absolutismo encapotado de Costa Cabral.

As apresentações d'*A Sobrinha*, no mês de abril, no teatro D. Maria II, foram seguidas da representação da peça *A Afilhada do Barão*, do cabralista Mendes Leal, a qual obteve maior recepção, indo à cena mais de vinte vezes. Ainda assim, Leal elogia *A Sobrinha* na *Revista Universal Lisbonense*, em 13 de abril de 48, e explica a má recepção e espanto por parte do público, visto que os costumes nos quais viviam estavam sendo afrontados:

A aparição da Sobrinha do Marquez no theatro nacional excitou, e devia forçosamente excitar graves conflitos, como todas as obras de um homem de genio. O publico está afeito á innocencia do melodrama, não é muito que estranhasse aquella figura tão garbosa, tão senhoril e tão

nossa, que o poeta teve a coragem de lhe apresentar, em contradição flagrante com as tradições e hábitos da plateia. (LEAL, 1848, p. 227-228)

Além disso, outros críticos apreciaram a peça. Rebelo da Silva, em *A Época* (1848), caracterizou-a como um drama filosófico, indispensável para estudar a época de Pombal. N' *A Revolução de Setembro* (1848), em um artigo não assinado, Garrett foi ainda elogiado por seus valores, por manter-se sempre fiel “à sua missão de homens de letras” aludindo à oposição ao cabralismo.

O enredo d' *A Sobrinha*, ao longo de três atos, gira em torno do plano do Marquês de Pombal de casar sua sobrinha com D. Luís Távora contando com a ajuda do compadre Manuel Simões, um rico comerciante da Rua Augusta, e do Padre Inácio, um jesuíta disfarçado. O Marquês percebia-se com os dias contados devido à doença e iminente morte do rei D. José I e sabia que, com a ascensão de D. Maria, os presos políticos incriminados pela tentativa de regicídio contra D. José em 1758 – seus inimigos pertencentes à alta nobreza, dentre os Atouguia, os Távora, e os Athayde – estariam livres e, se sua sobrinha estivesse casada com um Távora, poderia amenizar o ódio fatal de seus inimigos.

O marquês, então, faz sua sobrinha Mariana de Melo deixar o convento em que vivia para se passar por sobrinha de Simões e, secretamente, casar-se com D. Luís, que estava escondido na casa do comerciante se passando por sobrinho também e por caixeiro. Mariana e Luís, que já haviam se conhecido como fidalgos dois anos antes, em Aveiro, e desde então nutriam sentimentos um pelo outro, veem-se obrigados a mentir que são primos e pensam estar prometidos a outros noivos. Em uma trama cheia de enganos e trapaças, os jovens apaixonados mostram-se capazes de renunciar um ao outro por motivos de forças maiores: Luís, para poder libertar seu pai; e Mariana, por obrigação ao tio.

Neste jogo teatral, são muitos os elementos de importância que permitem ler o período pombalino com suas nuançadas características da vida social e política, garantindo para *A Sobrinha do Marquês* um lugar de relevo no repertório dramático garrettiano e, portanto, despertando interesse de estudo.

A peça, além ter estreado em 1848, teve duas publicações no mesmo ano, ambas identificadas como primeiras edições. A obra conta também com manuscrito conhecido, integrante do Espólio Garrett da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. São nessas fontes documentais,

principalmente na manuscrita, que, para além de uma análise tão somente do enredo, o presente trabalho centra-se.

Na introdução da edição crítica *Filipa de Vilhena / A Sobrinha do Marquês* (Imprensa Nacional, 2020), de Sérgio Nazar David, a qual integra a coleção *Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett* em curso pela Equipa Garrett, sob coordenação de Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana, foi feita uma breve descrição do manuscrito e das duas primeiras edições e, a partir do cotejo desses documentos, algumas diferenças substanciais foram levantadas.

No que se refere às primeiras edições, uma passou a ser designada edição zero e a outra, última em vida do autor, efetivamente 1ª edição, pois elas contam com algumas diferenças a partir da apresentação: a edição zero conta a autoria de forma indireta (“Comédia // pelo autor de Catão, Gil Vicente, Luís de Souza, Alfageme, etc”), enquanto a primeira edição traz o nome do autor na capa (“Obras de J. B. de Almeida-Garrett”); a edição zero traz a listagem de atores da primeira representação na folha de rosto, a primeira edição não o faz; a primeira edição conta com o título sem artigo (*Sobrinha do Marquês*), mas a edição zero, o manuscrito, as referências nos jornais e outras edições, bem como uma tradução francesa ainda em vida do autor, possuem o artigo e, portanto, assim se optou por manter na edição crítica. O texto-base é o da primeira edição.

A edição crítica, que constitui meu então referencial teórico, portanto, é um volume de apuradíssima verificação de fontes documentais, em cujo trabalho, nas últimas etapas, eu pude auxiliar ainda enquanto estudante de Graduação e bolsista de Iniciação Científica (CNPq) do professor Sérgio Nazar David. Com a oportunidade de debruçar-me sobre o manuscrito, ocupei-me da análise da obra e de suas fontes, a fim de detalhar as diferenças evidenciadas na edição, que se situam sobretudo no plano estrutural da obra, na organização e na distribuição de cenas, mas que modificam diretamente a construção do enredo e dos personagens, conforme procuro demonstrar.

METODOLOGIA

A investigação decorreu, no primeiro momento, através do estudo do referencial teórico apresentado, a edição crítica *Filipa de Vilhena / A Sobrinha do Marquês* (Imprensa Nacional, 2020), no que diz respeito a destacar as diferenças substanciais levantadas no cotejo das primeiras edições com o manuscrito.

Posteriormente, foi feito um segundo confronto entre os *corpus* do trabalho: o manuscrito autógrafo e a primeira edição d'*A Sobrinha*, de 1848, cuja autoria de Almeida Garrett é feita de forma direta e foi última edição em vida do autor. Além do trabalho diretamente com a fonte manuscrita, a edição crítica conta com o texto do manuscrito transcrito e fixado em apêndice.

O cotejo me permitiu observar os desdobramentos que as diferenças já encontradas no plano estrutural apresentam, verificando o que foi modificado em relação ao desenvolvimento do enredo e dos personagens da obra, bem como destacar outras diferenças também significativas.

Os resultados e a discussão apresentam o quadro geral: tanto o que foi previamente apontado no referencial teórico, assim como seu aprofundamento.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Conforme a edição crítica, o manuscrito autógrafo, fonte primária da obra, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, foi encontrado fora de sequência, mas coerente relativamente ao texto impresso. Contém 63 fólios, frente e verso, trazendo datação no primeiro fólio de 1838-1847 e no último fólio, dado como acabado, 1 de abril de 1847. É composto de duas versões da nota prefacial; uma listagem de personagens, que é igual à da 1ª edição; o texto da peça em três atos, com diferenças em relação à 1ª edição; e dois planos para a obra, um com três e outro com cinco atos, os quais transcrevo abaixo.

O plano da obra em três atos prevê:

1. Exposição – Conhecimento das pessoas – D. Luís não quer casar – Chega D. Mariana. D. Luís quer casar (de manhã).
2. O Marquês em casa de Manuel Simões – El-rei muito doente etc. – Ordem do Marquês para ser admitido D. Luís às prisões da Junqueira – Mónica e o Marquês – Os caixeiros – Luís [e] Mariana fazem as pazes. D. Luís não quer casar – Chega Padre Inácio com a ordem para a Junqueira. D. Luís casa. (à noite) Carta do pai de D. Luís.
3. Junqueira. D. Luís e o Marquês – Povo acomete a prisão. Simões na carruagem do Marquês com a sobrinha refugia-se na prisão. D. Luís e Mariana reconhecimento – Padre Inácio – D. Luís – Morre el-rei – Casamento (madrugada).

O plano em cinco atos prevê:

Ato 1 – Exposição – D. Luís não quer casar.

Ato 2 – Chegada de D. Mariana – Tia Mónica – Conversa dos amantes – D. Luís resolvido a casar.

Ato 3 – Mudança [–] A fortuna do Marquês [–] El-rei muito doente – Simões – O Marquês dá a ordem para ser admitido em as prisões da Junqueira.

Ato 4 – Mónica – D. Luís [e] Mariana fazem as pazes – D. Luís não quer casar – Inácio – Manuel Simões chega com a ordem para entrar na Junqueira – D. Luís quer casar.

Ato 5 – Junqueira – D. Luís – Marquês – O povo acomete as prisões – Simões na carruagem do Marquês refugia-se com a sobrinha dele no forte – O povo acomete o forte – Padre Inácio fala ao povo – Marquês [–] D. Luís – Casam.

É relevante visualizar os dois planos da obra, em diferentes quantidades de atos e organização das cenas, pois eles demonstram o prévio planejamento do escritor quanto as possibilidades de ordenação dos acontecimentos ante à composição integral do texto. É um contato direto com o processo criativo de Garrett.

Ao confrontar os dois planos e o que foi fixado no manuscrito e na 1ª edição, podemos concluir que ambos seguem o plano em três atos. Apesar disso, é possível verificar algumas divergências. Há indicações desse mesmo plano que não aparecem no desenvolvimento do enredo, como uma interação direta entre “Mónica e o Marquês” e a “Carta do pai de D. Luís” referidas no segundo ato. Assim como não aparece informação sobre “A fortuna do Marquês” e fala do padre Inácio dirigida ao povo, “Padre Inácio fala ao povo”, previstas no terceiro e no quinto ato do plano em cinco atos.

Há um ponto que não é citado nos planos da obra: a conversa entre os caixeiros e Manuel Simões. Em relação aos planos, os caixeiros só são referidos no ato II do plano em três atos, mas aparecem logo no início do ato I do manuscrito (cena I) e da 1ª edição (cena III). Essa conversa é importante para o contexto da peça, uma vez que os caixeiros representam a força e a opinião inconsistente do povo acerca da figura de Pombal, elemento fundamental na composição da obra. A cena revela os boatos que corriam entre os demais comerciantes e seus empregados sobre a amizade de Simões com o Marquês, sobre as visitas do padre jesuíta e a presença de D. Luís.

Ficou fora dos planos da obra também, aparecendo no manuscrito (cena III) e na 1ª edição (cena IV), referência de que Luís diz se passar por sobrinho de Manuel Simões para esconder sua verdadeira identidade. No manuscrito: “Aqui sou teu sobrinho e teu caixeiro. – As outras honras e títulos estão enterrados acolá em Alcântara” (GARRETT, 2020, p. 280). Na 1ª edição, “... estão interrados acolá nos fortes da Junqueira” (GARRETT, 2020, p. 156). É informação importante, pois ele vai dizer que está escondido há dois anos, pondo a vida de Simões em risco, e ainda refere-se ao local onde seus familiares encontram-se como presos políticos incriminados pelo Marquês, o que ganha caráter mais direto na 1ª edição, mudando a referência da freguesia de Alcântara para especificamente o Forte da Junqueira.

Apesar de os dois planos terminarem com alusão ao casamento, seria de fato o último item previsto no plano em três atos, indicando que ocorreria de madrugada, o matrimônio não se concretiza em cena. Porém, no desfecho do drama, no manuscrito e na 1ª edição, compreendemos que o evento acontecerá em sequência, provavelmente de madrugada.

Ao verificar o texto dos atos do manuscrito e da 1ª edição, podemos entender melhor as diferenças estruturais e estabelecer a comparação entre as quantidade de cenas, indicando o que muda no enredo.

O ato I tem onze cenas no manuscrito. Na 1ª edição, o ato I tem quatorze cenas. As três cenas a mais são: I, X e XI. Na cena I, Simões abre a peça avisando a cunhada Mónica sobre a chegada de sua sobrinha, enquanto, no manuscrito, Mónica só vai aparecer tardiamente na cena VI, depois de concluir os preparativos para receber Mariana. Na cena X, Zefirino cochicha a Luís que se interessou pela sobrinha do patrão e Luís o encoraja, disfarçando o próprio interesse na moça. Na cena XI, Mônica vai buscar jantar para Mariana, retirando também os caixeiros de cena e encorajando a conversa entre os dois jovens. No manuscrito, Mariana afirma já ter jantado, Mónica apenas sai de cena chamando Zé Braga, indo arrumar os pertences da jovem e encorajando a conversa entre Mariana e Luís. A cena seguinte, da conversa, aparece no manuscrito, mas com algumas diferenças. No manuscrito, Luís não diz que também é (finge ser), além de guarda-livros, sobrinho de Simões e Mariana não interpreta que os dois são uma espécie de primos, fingindo desdenhar ainda mais de Luís, conforme acontece na 1ª edição. Isso antecede o momento em que chegam Simões e Padre Inácio e Luís diz a este que decide aceitar a proposta de casamento do Marquês.

Outras diferenças do ato I: na cena III do manuscrito, Simões chama a sobrinha de Maria Luísa; na 1ª edição, é sempre Mariana ou Marianinha. Na cena VIII do manuscrito, no momento em que Mariana chega à casa de Simões e vê Luís, chama-o de Luís da Cunha. E Luís, quando fica a sós com ela, cena IX, chama-a de Mariana de Melo. Na 1ª edição, eles não mencionam esses sobrenomes, não há indicação de que eles conhecessem qualquer paradeiro familiar um do outro, o que acaba fortalecendo a aflição e a surpresa que os aguarda no plano de casamento do Marquês. No manuscrito (cena VIII), Mariana faz referência a estar com seus criados; na primeira edição (cena IX), vai dizer que não os trouxe. No último fólio deste ato do manuscrito, há uma indicação de nova cena de Simões e padre Inácio, com uma fala de Simões que não se completa, mas que foi completada na 1ª edição. Esse ato, na 1ª edição, termina com Simões e Inácio comentando sobre como está o desenrolar do plano; Simões considera que vai mal e Inácio, que vai otimamente.

O ato II, no manuscrito, tem apenas três cenas. Contracenam apenas o Marquês, seu secretário e Simões. Na primeira cena, o secretário deixa Pombal a par dos últimos acontecimentos da cidade. Na segunda, o Marquês, sozinho, mostra-se em conflito, temeroso pelo que acontecerá consigo após a morte do rei e ansioso pela realização do casamento, mas ainda confiante em seu poder. Na terceira, Marquês e Simões conversam: Mariana chegara, D. Luís casará e acertam os detalhes do evento que se realizará.

Na 1ª edição, o ato II tem dezenove cenas. As três únicas cenas do manuscrito foram desmembradas e correspondem às cenas I, III, IV, V e VI da edição de 1848. A cena II e o conjunto que vai da VII à XIX, na 1ª edição de 1848, não integram o manuscrito. A cena II inclui Zeferino comunicando ao Marquês que Simões saíra e que Mariana chegara, dando a entender o quanto gostou dela e que Luís, por outro lado, não manifestou interesse. As cenas VII a XIX são todas de grande relevância para a progressão do drama. Destaco a cena IX, na qual o Marquês e o Padre Inácio se confrontam esclarecendo a inimizade que cultivam, mas afirmam estar em cumplicidade na realização do casamento. O padre é astucioso, sabia do sentimento dos dois jovens, sabia também que o rei estava à beira da morte e que o poder do Marquês estava com os dois contados. A cena XI, em que Simões avisa Mónica sobre o casamento que em breve se realizará. As cenas XV e XVI, em que Luís vai ao quarto de Mariana e eles conversam, são de suma importância. Mariana pedia respeito e discrição a Luís, pois pensava estar prometida a outro noivo. Todas as vezes em que

ele tencionava se declarar, mesmo confusa e amando-o, ela desconversava. Nessa segunda conversa, Luís conta que também dará a mão a outra mulher e seus sentimentos veem à flor da pele. Eles se lembram das juras de amor que fizeram entre as grades do convento e estão prestes a se reconciliar, Mariana quase revelando que não é sobrinha de Simões e Luís quase contando o que sabe do plano, quando chega o padre Inácio (cena XVII) com a ordem para Luís libertar o pai. Assim, a reconciliação não se conclui e o ato se encaminha para o final com os dois jovens pensando que se destinarão para seus respectivos e infelizes casamentos. A cena XVIII é um monólogo de Mariana lamentando ter deixado o convento para participar dos planos do tio. Os dois jovens, nessa sequência de cenas, portanto, demonstram nobreza de caráter: amam-se, mas em nome do respeito e do bem seus familiares, seguem firmes renunciando a concretização dos próprios sentimentos.

Outra diferença no ato II é em relação ao cenário: segundo o manuscrito, o ato decorreria no palácio do marquês e, na 1ª edição, decorre numa sala reservada da casa de Simões, onde o Marquês afirma ser mais seguro que no paço.

Conforme indicado na edição crítica, um fólio solto que se assemelha a outra versão da cena III do ato II foi encontrado pela professora Maria Helena Santana dentro do manuscrito de *O Tanoeiro de Lisboa*, peça inacabada de Garrett, cujo manuscrito se encontra também na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

O ato III é formado por oito cenas no manuscrito. Na 1ª edição, o autor não acrescentou cenas, apenas desdobrou as oito em doze. A cena III do manuscrito foi dividida em III e IV na 1ª edição, nas quais podemos ver a voz do povo pedindo “Abaixo o marquês de Pombal!” e “Viva a nossa rainha! Soltem-se os presos” (GARRETT, 2020, p. 239-240). A cena IV do manuscrito, que corresponde à cena V da 1ª edição, é o momento capital da peça em que a real identidade dos jovens são reveladas. A cena VI foi desdobrada nas cenas VII, VIII, IX e X. Na cena X, foi acrescentada a presença de Mónica para acompanhar Mariana de volta à casa de Simões, uma vez que o plano estava saindo dos conformes. A cena VII do manuscrito, corresponde a XI da 1ª edição, na qual Luís retorna para pedir verdadeiramente a mão de Mariana em casamento, lançando-se aos pés do Marquês e deixando de lado as suas desavenças. A cena final do ato, VIII do manuscrito e XII da 1ª edição, é o embate final do Padre com o Marquês: aquele pede pela Companhia e este diz que cairá, mas os jesuítas não se levantarão. A peça termina dando a entender que o casamento

ocorrerá em seguida, como antes planejado; portanto, no caótico cenário político, o amor verdadeiro dos jovens vence.

A diferença, no ato III, dá-se mais quanto às falas dos personagens. Falas que eram maiores no manuscrito foram divididas em duas ou mais, entrecortadas por falas de outros personagens, permitindo ainda um melhor desdobramento em mais cenas e riquezas de detalhes.

Outros aspectos de suma importância que destaco no confronto das fontes diz respeito à descrição dos cenários e às rubricas dos personagens. Na 1ª edição, os cenários foram descritos com mais detalhes do que consta no manuscrito. A exemplo do que podemos ver no ato I, que segundo o manuscrito é: “Sala e escritório em casa de Manuel Simões” (GARRETT, 2020, p. 270); e na 1ª edição: “Sala, meia escritório, meia armazém; mobília dos meados do século dezoito. Rumas de fazenda a um lado, carteira alta de escrever, com seu mocho. Portas ao lado, e no fundo” (GARRETT, 2020, p. 144). O ato III decorre no mesmo cenário no manuscrito e na 1ª edição, em sala livre no Forte da Junqueira, sendo também mais descrito na 1ª edição.

Do mesmo modo, as rubricas, ou didascália, são pouquíssimas no texto manuscrito e foram acrescentadas com riqueza na 1ª edição. Para o texto teatral, esses elementos são importantíssimos, pois orientam tanto os atores na preparação para a representação da peça quanto os leitores que têm contato apenas com o texto escrito e conseguem imaginar os personagens nos momentos em que entram ou saem de cena, a quem se dirigem enquanto falam e todas as outras movimentações e expressões em cena. A “rubrica projetada, no plano literário, uma certa materialidade cênica” (RAMOS, 2001, p. 9) e, assim, aprimora a apreensão da história contada por esse gênero textual.

No âmbito discursivo, há uma mudança considerável nas falas dos caixeiros, principalmente nas de Zé Braga. Na 1ª edição, a fala do personagem é marcada por muito mais coloquialismos que na versão manuscrita. Tal modificação, a exemplo dos trechos abaixo, em que o caixeiro dá o aviso da chegada de Mariana à casa de seu amo, confere caráter mais popular ao caixeiro oriundo do norte de Portugal:

Manuscrito: “Tia Mónica[,] tia Mónica[!] Uma liteira que parou à porta da lógea, e pergunta se é aqui que mora o S.^r Manuel Simões e Companhia. – E eu disse que sim[,] que era aqui: que não estava em casa o Sr. Manuel Simões, mas que estava a Companhia. E saiu uma risada de dentro da liteira...” (GARRETT, 2020, p. 297, grifo nosso)

1ª edição: “Tia Mónica, tia Mónica! uma liteira que parou à porta da cassa, e pergunta se é acá que mora o sor Manuel Simões e Companhia. E eu dixe-le que sim, que era acá: que num staba em cassa o sor Manuel Simões, mas que staba a Companhia. E saiu uma rissadinha de dentro da liteira...” (GARRETT, 2020, p. 174-175, grifo nosso)

Ainda observando os personagens, que, à exceção do Marquês, são representantes das classes sociais às quais pertencem e foram tão bem desenhados por Garrett segundo o contexto em que estão inseridos; no que diz respeito às personagens femininas, a presença delas na 1ª edição é mais forte que no manuscrito. Como visto, Mónica foi acrescentada na primeira cena da peça e também na cena X do último ato. Mónica era irmã da falecida esposa de Manuel Simões, quem a tinha como cunhada e considerava uma irmã, e cuidava dos afazeres da casa, ajeitando tudo para receber Mariana da melhor maneira possível.

Mariana, por sua vez, com as cenas e os diálogos acrescentados, que não aparecem no manuscrito, acaba tendo não só mais presença como também um maior desenvolvimento. Ela é uma jovem de personalidade e íntegros princípios que contrastam diretamente com os costumes sociais, com as conveniências que a sociedade cultivava à época da representação. A jovem, filha da irmã do Marquês de Pombal, demonstra que recebeu uma ótima educação, dos tempos antigos e severos, a qual não a deixou ser completamente seduzida por um amor duvidoso. Mesmo apaixonada, a jovem seguia os planos do tio, pedia respeito e discrição ao amado e tentou ao máximo esconder os próprios sentimentos. Mariana, portanto, ganhou uma dimensão mais profunda na 1ª edição.

Após a análise exposta, é possível constatar que, em contraste ao que fora fixado no manuscrito, para o texto da 1ª edição, houve certa preocupação no aperfeiçoamento de elementos que contribuem para a grandiosidade do drama. A fragmentação de cenas, o desenvolvimento de personagens, a inserção de mais falas e detalhes descritivos aprimoraram a obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproveito para destacar a importância do trabalho no âmbito dos estudos dos manuscritos, importantíssimas fontes documentais, que nos colocam diretamente, de forma privilegiada, diante do processo criativo de um escritor. Com acesso aos bastidores da criação, podemos clarificar aspectos de seu trabalho e obra e estudar também a construção do

enredo global de uma composição e de seus personagens, permitindo o desdobramento em inúmeras análises.

Por fim, em relação a *A Sobrinha do Marquês*, podemos concluir que as diferenças apontadas entre o manuscrito autógrafo e as primeiras edições, no que diz respeito não só à quantidade de cenas, mas à construção do enredo e dos personagens, evidenciam que o referido manuscrito é o primeiro borrão de Garrett, uma versão ainda embrionária da obra – mesmo que tenha sido dado como acabado em 1847 conforme letra do autor.

Ao verificarmos o ato II, que como vimos é o único incompleto, e estando o ato III, na sequência, completo, podemos ainda crer que essa parte provavelmente chegou a ser composta e acabou se perdendo, pois são acontecimentos capitais para a peça e que, certamente, foram rascunhados na versão manuscrita antes da publicação.

REFERÊNCIAS

A REVOLUÇÃO de Setembro, n.º 188, 1848, p. 1.

GARRETT, Almeida. *Filipa de Vilhena / A Sobrinha do Marquês*. Ed. Sérgio Nazar David. Lisboa: **Imprensa Nacional-Casa da Moeda**, 2020.

GARRETT, Almeida. *Obras Completas de Almeida Garrett*. v. 7. Lisboa: **Imprensa Nacional**, 1846.

LEAL, Mendes. *A Sobrinha do Marquez, Comedia em 3 actos pelo – sr. Almeida Garrett*. in **Revista Universal Lisbonense**, 1.ª série, 1848, p. 227-228.

RAMOS, Luiz Fernando. *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena*. **Revista Sala Preta**, v. 1, n. 1, 2001. p. 9-22. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4682/showToc>>. Acesso em: 20 de nov. 2021.

SILVA, Rebelo da. **A Época**, n.º 2, 1848, p. 25-28.

“EPOS E ROMANCE: DOIS GÊNEROS JUSTAPOSTOS EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE”¹

Renata de Carvalho Frankenberg²

Resumo

Este artigo propõe uma análise comparativa entre as duas narrativas que compõem a estrutura formal do romance *A Costa dos Murmúrios*, da escritora portuguesa Lídia Jorge, a partir da distinção entre epopeia e romance estabelecida por Mikhail Bakhtin no ensaio “Epos e romance” (1970). Conforme o teórico russo, por ser “o único gênero em formação”, o romance é o gênero mais apto a refletir os processos de transformação da realidade histórica. Em Portugal, a epopeia *Os Lusíadas* cristaliza um ilusório sentimento de grandeza produzido pelas Navegações do século XV, que permanece latente na identidade portuguesa e, ainda no século XX, é um dos fundamentos ideológicos da ditadura salazarista, que justifica a guerra em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. No contexto pós-colonial, as transformações sociais e culturais decorrentes da Revolução dos Cravos demandam um novo projeto de futuro e uma nova narrativa do passado nacional, convocando a ficção portuguesa a um ajuste da hiperidentidade nacional pela aproximação com a realidade histórica. Nossa hipótese é que a construção espacial neste romance confronta o “passado épico nacional” ao “presente inacabado” do colonialismo português no continente africano, encenando a distinção estrutural entre os dois gêneros proposta por Bakhtin: uma mudança radical das coordenadas temporais da imagem literária, construída, no gênero romanesco, em contato máximo com a realidade contemporânea. A justaposição dos dois gêneros nos espaços físico e simbólico do

1 Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado em Letras em andamento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, com apoio da CAPES.

2 Mestranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP, renatacarva@gmail.com

livro, assim como a relação entre os textos, é uma das estratégias discursivas utilizadas pela autora para confrontar a mitologia épica do Império Português com a realidade histórica da guerra colonial.

Palavras-chave: Lídia Jorge, Mikhail Bakhtin, Literatura Portuguesa Contemporânea, Guerra Colonial, *A Costa dos Murmúrios*.

INTRODUÇÃO

No ensaio “Epos e romance” (1941), Mikhail Bakhtin propõe uma teoria do romance que ultrapasse a descrição e considere também a importância da relação entre os gêneros, e destes com a história, no desenvolvimento da literatura nos tempos modernos. Assim, Bakhtin não o define a partir de um sistema de índices invariáveis, mas tenta descobrir as particularidades estruturais e fundamentais do “mais maleável dos gêneros”, que determinam sua própria versatilidade e sua influência sobre o resto da literatura. Ele começa por distinguir o romance como “o único gênero em formação, e ainda inacabado”, “concebido e alimentado por uma nova época da história mundial” e, portanto, organicamente adaptado a ela, dotado de uma maleabilidade que permite expressar e elaborar as transformações históricas em curso. Diferentemente, todos os outros gêneros se formaram na Antiguidade, num processo perdido no passado pré-histórico e inacessível à observação historicamente documentada, chegando à atualidade em uma forma rígida e “envelhecida”. Esta característica faz do romance o gênero literário mais apto a refletir o rápido processo de transformação da própria realidade histórica. “Só o que está em formação pode compreender a formação.” (BAKHTIN, 2019, p.71)

A escritora portuguesa Lídia Jorge argumenta de forma semelhante em “O romance e o tempo que passa”, em resposta a uma carta anônima que, entre críticas a seu livro de estreia, *O Dia dos Prodígios* (1980), afirma que o romance, como gênero, está à beira de desaparecer. Neste ensaio, Jorge defende o romance, descrevendo-o como “o rosto visível do mundo contemporâneo”, a forma literária mais híbrida e adaptável da criação poética, que “não pode declinar de sua função sem deixar vazio o lugar que lhe pertence” (JORGE, 1999, p.157). Para a autora, esta maleabilidade permitiu ao romance português elaborar e compreender o conjunto extraordinário de mudanças operadas em Portugal a partir de 1974. Mais que o fim de uma ditadura de 48 anos, que abrigava “não só um colossal atraso, mas também a última guerra colonial em África”, o que se assistia no 25 de Abril era “o encerramento dum ciclo imperial iniciado no século XV”, que se prolongava em agonia com o Estado Novo salazarista. O pequeno país “que havia liderado os Descobrimientos marítimos europeus (...) e dilatado a sua geografia pelo Mundo” (JORGE, 1999, p.162), foi obrigado a confrontar-se não apenas com a sua hiperidentidade imperial, mas com a demanda de um novo projeto de futuro e

de uma revisão da narrativa de seu passado. A necessidade de redefinir valores e a perplexidade decorrentes do início de um novo ciclo histórico abre a ficção portuguesa a novos *modos* e inquietações, numa relação alargada com o futuro global.

Assim, a escritora enfatiza e valoriza a relação do romance com a realidade contemporânea e o tempo histórico – tempo que passa e transforma.

Lídia Jorge faz parte, ao lado de Teolinda Gersão, José Saramago, Antonio Lobo Antunes e outros escritores, daquela que Eduardo Lourenço designou a *geração literária da Revolução*, que reconhece a partir de 1980: um conjunto de escritores “para quem esse tempo é história aberta, (...) ocasião de descoberta ou reajustamento de seu ser” (LOURENÇO, 1984, p.14) e que tematizou em suas obras experiências individuais ou coletivas sob o regime totalitário, como a guerra colonial, o exílio, a emigração.

Reconhecida e prestigiada desde sua estreia em 1980, traduzida em diversas línguas, premiada nacional e internacionalmente, a algarvia Lídia Jorge é uma das escritoras mais importantes de Portugal. Em março de 2021, foi nomeada ao Conselho de Estado, na cadeira deixada pelo filósofo Eduardo Lourenço, falecido em 2020. Em 41 anos de carreira, compôs uma obra vasta e multifacetada, que percorre diferentes gêneros literários. Além de contos, peças de teatro, ensaios, histórias infantis, Jorge estreou recentemente na poesia e na crônica – estas últimas difundidas em *podcasts* numa rádio portuguesa ao longo do ano de 2020, durante a pandemia de coronavírus. O romance é, contudo, seu gênero de eleição. *A Costa dos Murmúrios*, quarto dos doze romances da autora, publicado em 1988, é um dos mais importantes romances sobre a guerra colonial portuguesa, evento histórico que vivenciou em Angola e Moçambique, onde viveu entre 1970 e 1972.

A Costa dos Murmúrios aborda os últimos anos do Império português em território colonial moçambicano, durante os combates que levaram à libertação das colônias portuguesas em África. Esta obra se estrutura formalmente pela contraposição de duas narrativas sobre a passagem da jovem portuguesa Evita pela cidade colonial da Beira, para onde viaja em razão de seu casamento com um jovem alferes a serviço das tropas portuguesas. A primeira narrativa, intitulada *Os Gafanhotos*, focaliza, em terceira pessoa e após um período de vinte anos, os três dias ao redor da festa de casamento de Evita com Luís Alex, que reúne oficiais das forças militares portuguesas e suas esposas no terraço do hotel *Stella Maris*, “debruçado sobre o Índico”. Enquanto os portugueses festejam as bodas,

incontáveis corpos de nativos afogados acumulam-se misteriosamente no braço de mar diante do hotel. No desfecho do enredo, o casal retorna a Portugal em veículos diferentes. Na segunda narrativa, a protagonista (já então Eva Lopo) assume o discurso em primeira pessoa e, logo após a leitura do texto anterior, apresenta a sua própria perspectiva sobre sua experiência daquele tempo narrado, no território moçambicano ainda então colonial. Como afirma Arnaldo Saraiva (1992), trata-se de um romance marcado pela *dualidade*: duas narrativas, dois narradores, dois discursos, dois tempos, dois espaços, dois gêneros literários.

No que se refere aos gêneros, grande parte da vasta fortuna crítica deste romance tem lido as duas narrativas como um conto – “Os Gafanhotos” – ao qual se segue o romance. Saraiva destaca, além da breve ou longa extensão, outros índices de gênero para caracterizar o primeiro texto como um *conto moderno* (ritmo veloz, condensações, elipses, começo *in media res*, enigmatismo, final precipitado etc.) e o segundo como um romance (coloquialismo, prosaísmo, espraçamento e encadeamento). Ele enfatiza, porém, que o romance começa com o conto e só se completa como obra literária pela interrelação entre as duas partes, que lhe dá unidade. E destaca também a presença de outros gêneros inseridos na obra pela técnica da *collage*, comum no romance contemporâneo: o hino da tropa composto por Luís Alex, a “coluna involuntária” do jornalista Álvaro Sabino, as fotografias encontradas na casa de Helena, a conferência do capitão cego (“Portugal d’Aquém e d’Além-mar é Eterno”) entre outros.

METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

Diferentemente, este trabalho se propõe a comparar as duas narrativas que estruturam *A Costa dos Murmúrios* a partir da distinção entre os gêneros épico e romanesco estabelecida por Bakhtin no já referido ensaio “Epos e romance”. Esta comparação tem por objetivo compreender de que forma a justaposição dos dois gêneros reinterpreta e atualiza a guerra colonial omitida pela narrativa oficial salazarista, possibilitando o ajuste entre a hiperidentidade imperial portuguesa e a realidade contemporânea do pós-1974.

Como afirma Eduardo Lourenço, em *Labirinto da Saudade*, a epopeia *Os Lusíadas* imortaliza o sentimento ilusório de grandeza produzido pelas Navegações do século XV, que permanece latente na identidade nacional e retorna nos momentos em que o ser nacional é confrontado com sua

fragilidade e impotência intrínsecas. A mitologia do esplendor do Império foi uma das bases ideológicas do Estado Novo e justificou a guerra contra as colônias africanas, após os primeiros movimentos de libertação em Angola, em fevereiro de 1961. Derrubada a ditadura, em 1974, “era natural que esse passado fosse revisitado, reexaminado, situado e lido na perspectiva de uma consciência mais exigente e crítica, realista, que deveria ter sido o natural complemento de uma revolução libertadora”. (LOURENÇO, 2016, p.13-14)

A hipótese inicial deste trabalho é que a construção do elemento espacial neste romance encena precisamente o que Bakhtin aponta como distinção estrutural entre epopeia e romance: “uma mudança radical nas coordenadas temporais da construção da imagem literária”. Enquanto a epopeia se constrói num passado absoluto, concluído e fechado em si mesmo, separado de todas as épocas posteriores por uma distância épica absoluta, cujo fundamento é uma lenda nacional; a imagem literária do romance se constrói numa zona de contato máximo com a contemporaneidade, o tempo histórico e o presente inacabado, aberto ao futuro e à reflexão contemporânea. (BAKHTIN, 1988)

Segundo a teorização bakhtiniana, como toda a grande literatura da época clássica, a epopeia se constrói na zona da imagem distante. Para os gêneros elevados, a realidade contemporânea não é um objeto válido de representação. Seu universo se projeta sobre um passado isolado de todos os tempos futuros, inclusive e sobretudo o da contemporaneidade onde se encontram o cantor e seus ouvintes. Assim, além de categoria temporal, esse passado absoluto se constitui como categoria de valor hierárquico, em que o início, o ancestral, o fundador atingem graus superlativos, e configura um sistema de valores normativos e exemplares, que devem dar a medida de nossas vidas cotidianas, tornando-se ainda mais distante. Fechado em seu sentido e em seu valor, o universo da epopeia está isolado da atualidade histórica por uma distância épica que exclui qualquer possibilidade de atividade humana ou transformação. Não é possível compará-lo com a experiência contemporânea – moderna, plural e efêmera. Ao contrário, a epopeia quer expor essa experiência ao contato com um universo que se apresenta como anterior e, por isso, também superior e normativo.

O romance, por contraste, se interessa pela realidade contemporânea e sua problemática, projetando-se no tempo aberto e inconcluso da atualidade em transformação. Seu universo é mundano, terreno, próximo da experiência individual e histórica. Segundo Bakhtin, esta

transformação na hierarquia dos tempos determina uma reviravolta radical na estruturação artística, possibilitando uma nova relação não só com o mundo, mas também com a linguagem e o discurso. Se o presente – eternamente contínuo, inconcluso, inacabado – se torna o centro da orientação humana, o mundo e o tempo perdem seu caráter fechado e conclusível e se tornam históricos, revelando-se em seu movimento para o futuro real. Orientados ao presente, os acontecimentos ou fenômenos se tornam sujeitos à avaliação e reinterpretação à luz dos valores atuais e à transformação da sociedade.

A distinção estrutural apontada por Bakhtin torna possível definir o romance por contraste à epopeia em cada uma de suas categorias narrativas. O herói épico, por exemplo, personifica a adesão máxima ao universo de valores nacionais que a epopeia encerra e imortaliza. Não evolui, não se transforma, não é educado pela vida. O enredo existe para reiterar seu traço de caráter a cada episódio, consolidando de maneira exemplar sua fidelidade aos valores nacionais. Por contraste à epopeia, o personagem romanesco evolui, é educado pela vida e pela experiência pessoal – transformação que o enredo do romance se esmera em demonstrar. Além disso, a construção romanesca aproxima o personagem da contemporaneidade. Seus valores não são eternos, suas escolhas e comportamento estão submetidos à comparação com a realidade histórica e a vida cotidiana na atualidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

À luz da distinção estrutural entre os gêneros proposta por Bakhtin, propomos uma análise comparativa da representação da personagem Evita nas duas narrativas que se contrapõem na estrutura de *A Costa dos Murmúrios*. Para essa análise, comparamos a atitude de Evita diante de um elemento espacial que aparece nas duas narrativas: a mesa do banquete de sua festa de casamento no terraço do Stella Maris e a mesa do jornalista Álvaro Sabino na redação do jornal *Hinterland*.

Para o narrador de “Os Gafanhotos”, Evita é simplesmente “a noiva”, uma jovem metropolitana que chegara à cidade da Beira na véspera da festa de seu casamento no terraço do hotel *Stella Maris*. O noivo Luís Alex, jovem alferes da tropa portuguesa, persegue o ideal heroico nacional que admira nos altos oficiais que se reúnem no terraço. Assim como o noivo, Evita personifica um ideal heroico nacional: a missão de reproduzir o corpo físico do Império português no continente africano, pela garantia

da “fecundação da terra” – imagem que percorre todo o romance, a partir das duas frases que abrem “Os Gafanhotos”:

O noivo aproximou-se-lhe da boca, a princípio encontrou os dentes, mas logo ela parou de rir e as línguas se tocaram diante do fotógrafo. Foi aí que o cortejo sofreu um estremecimento de gáudio e furor, como se qualquer desconfiança de que a Terra pudesse ter deixado de ser fecundada se desvanecesse. (JORGE, 2004, p.7)

Em seu importante estudo sobre *A Costa dos Murmúrios*, Margarida Calafate Ribeiro demonstra como a presença da mulher portuguesa na guerra colonial, em acompanhamento aos maridos militares, era parte da política de colonização do Estado Novo, pela estratégia de combinar a ação militar à ação familiar, a repressão dos movimentos de libertação ao povoamento dos territórios africanos pela população metropolitana, garantindo a presença de Portugal na África e evitando a mestiçagem. A família, “célula unida de controle moral e político”, “fonte de conservação e desenvolvimento da raça”, é o fundamento dessa ordem de valores. Ausentes na ficção da guerra colonial escrita por homens, essas mulheres ganham voz e protagonismo na ficção portuguesa de autoria feminina do pós-25 de Abril (RIBEIRO, 2004).

Ao longo do enredo de “Os Gafanhotos”, Evita ri imenso, ocupa o lugar que lhe cabe à mesa, obedece, suspira deslumbrada, dança com seis oficiais. Sempre enovelada, enlaçada, colada ao noivo, sustenta a atmosfera de ternura e excitação que envolve o terraço do hotel, durante a festa que consolida a aliança entre a mulher portuguesa e as forças militares nacionais. Ao desfecho da narrativa, ela chora baixinho, aproxima-se, lava a ferida, beija “até ser de manhã” a boca do noivo – que morre epicamente, jovem e em combate, segundo seu próprio ideal heroico. Sem nunca questionar ou trair os valores da Pátria, a jovem viúva retorna a Lisboa no primeiro avião civil, enquanto o corpo do noivo retorna heroicamente num barco militar.

A imutabilidade épica do caráter de Evita em “Os Gafanhotos” se evidencia em sua atitude diante das transformações da mesa do banquete de casamento. Num primeiro momento, aquele em que “abriu os olhos”, após o beijo nupcial, esta mesa a surpreendeu por seu tamanho exemplar e pela fartura em frutos do mar e da terra cortados e dispostos como símbolos de poder, amarelos como a Beira, a África e o Índico ao por do sol, encimada por um bolo com tantos andares quanto colônias portuguesas havia naquele tempo. A longa mesa tinha espaço de sobra à sua volta,

onde casais rodopiavam enlaçados, ao som da orquestra. No segundo parágrafo do texto, o narrador de “Os Gafanhotos” descreve a mesa do banquete pela perspectiva do olhar de Evita:

Então a noiva que havia chegado apenas na noite anterior, mas a quem todos já chamavam simplesmente Evita, abriu os olhos e, mais do que a quantidade dos convidados, surpreendeu-se com o tamanho exemplar da mesa. As lagostas vermelhas e abertas ao meio estavam dispostas conforme um numeroso cardume. As papaias amarelas estavam cortadas em feitiço de coroa de rei e coroavam a toalha inteira. Os ananases formavam uma pinha no centro, como se fosse o leque dum fantástico e emplumado peru. Ela aproximou-se desse peru, pondo o véu completamente para trás e rindo cada vez mais. Mas de facto, o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar, não era ao centro (...) antes na cabeceira, onde havia um bolo de sete andares, com um ramo armado em forma de chuva. Um criado extraordinariamente negro, vestido de farda completamente branca, trouxe uma bandeja com uma espada. A espada era do noivo. Evita pegou na espada e fendeu o âmagô do bolo até a tábua”. (JORGE, 2004, p.8)

Na tarde seguinte à festa, quando os noivos voltam ao terraço após a noite de núpcias, a grande mesa já fora desfeita e já não havia orquestra ou qualquer outra fonte de música. Percebe-se que o “tamanho exemplar” da mesa do banquete resultava da justaposição de outras menores, já então independentes e espalhadas pelo terraço, impossibilitando os rodopios dos casais. A desintegração do cenário anterior, no entanto, não afeta a atitude de Evita, que prefere habitar a imagem da festa eternizada em sua memória. A fidelidade – eterna – à imagem esplendorosa da mesa é narrada, em discurso direto ou indireto, pela voz da jovem Evita.

A mesa do banquete, que havia sido feita pela junção das várias que salpicavam agora o recinto inteiro, era só uma lembrança, mas Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim, e que enquanto fosse viva haveria de ver a mesa intacta ocupando o terraço – era apenas umas questão de se considerar a realidade subjetiva como a mais concreta. Não tinha pena nenhuma. (...) Pedacos do enorme bolo enfeitado em forma de chuva andavam agora espremidos nas mãos das crianças. Esfarelados pelo chão onde as crianças faziam patim. Triste? Não! “Tudo está em tudo” – disse a noiva. Por exemplo – não havia música mas era

como se houvesse. Infelizmente as mesas, dispostas pelo terraço em esquadria quase perfeita, proibiam que se voltasse a dançar. Proibiriam mesmo? Não se poderia girar entre os intervalos delas desde que os pares se enlaçassem, parecendo apenas uma figura como nas sombras? Ou era a ausência de música real que nos impedia?

“Nada nos impede” – disse Evita. (JORGE, 2004, p. 26-27)

A segunda narrativa do livro traz a perspectiva de Eva Lopo que, de forma romanesca, rememora seu próprio percurso, em diálogo com o autor de “Os Gafanhotos”. A fórmula “Evita era eu”, reiterada ao longo do relato, evidencia que Eva Lopo já não se identifica à jovem daquele tempo. O intervalo de vinte anos entre os eventos narrados e a narração de Eva Lopo, assim como as transformações históricas, políticas e sociais ocorridas neste período, não apenas produzem efeitos na vida e no caráter da personagem, como também fazem coincidir o momento da narração à contemporaneidade dos leitores do romance. A referência a eventos históricos ocorridos em 1969, como o atentado a bomba que matou o moçambicano Eduardo Mondlane ou a autoimolação do estudante Jan Palach em Praga, explicita a coincidência entre o momento da narração e o da publicação do romance, em 1988. Assim, a Evita de “Os Gafanhotos” se locomove em Moçambique no momento da agonia do Império português, enquanto a rememoração de Eva Lopo se dá em contexto pós-colonial.

No relato de Eva Lopo, a jovem Evita se transforma no decorrer do enredo: a decepção pelas transformações expressas no caráter e na voz do noivo, a recusa a permanecer enclausurada no hotel à espera de que retorne dos combates no interior da colônia, o adultério com jornalistas locais. Como personagem romanesca, movimenta-se de forma autônoma na cidade da Beira e questiona os ideais nacionais representados pelo hotel *Stella Maris*. Ao longo da narrativa, sua adesão ao projeto imperial se dissolve gradualmente, conforme testemunha e passa a investigar as mortes de nativos – afogados e despejados pelo mar diante do hotel, segundo a narrativa oficial. Ao tomar conhecimento da morte de *Mateus Rosé*, mainato do casal Forza Leal, ela duvida da versão oficial sobre os afogados, assim como da “imagem esplendorosa” da personagem Helena, que chora debruçada sobre o cadáver.

A transformação romanesca de Evita se revela por sua atitude diante de outra mesa – a do jornalista moçambicano Álvaro Sabino, do jornal *Hinterland* – em tudo diferente da jovem noiva na festa de casamento

narrada em “Os Gafanhotos”. Certa de que as mortes resultam de um crime público e calculado, ela invade a redação do jornal e culpa o jornalista por não revelar a verdade, acusando-o de ser “financiado pela África do Sul”. Diante do riso do jornalista, Evita manifesta com socos na mesa o desejo de conhecer a verdade sobre as mortes.

Apetece-me bater na culpa personificada por esse homem mas não consigo atirar-me à cara dum homem que está a rir. Posso, porém, vingar-me da mesa, porque entre ele e a mesa não há distância, fazem ambos parte dum mundo cheio de culpa que salta e rebola, de indiferença. É sobre a mesa que desfecho os punhos. A mesa, porém, oscila pouco, muito menos do que quereria. Quereria que a mesa oscilasse e partisse. Não parte. Bato mais, choro curvada sobre a mesa, porque não se parte. Vim enganada parar naquela costa – o que me chamou, ou me empurrou, quis que sofresse a desilusão sobre todas as coisas daquela costa. Porque não salta uma perna da mesa de forma a mostrar essa desilusão? Bato na mesa que salta, assento um baque no coração da mesa como na cara da culpa. Não me importo que a mão inche. Naquele momento não é o metanol espalhado que me importa, mas a mesa que não obedece e não salta quanto eu quero. (p.135)

Assim, no relato de Eva Lopo, Evita deixa de ser heroína épica para se tornar personagem de romance. A imutabilidade épica do caráter de Evita em “Os Gafanhotos” e sua transformação romanesca no relato de Eva Lopo podem ser observadas pelas diferentes funções desempenhadas por um mesmo elemento espacial, em cada uma das narrativas: a mesa do banquete de casamento e a mesa do jornalista do *Hinterland*. Ao contrário da protagonista de “Os Gafanhotos”, que recusa a desagregação produzida pela passagem do tempo, a Evita de Eva Lopo não apenas reconhece, mas deseja a transformação. A revolta diante da mesa do jornalista revela sua desilusão e dissidência do projeto imperial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contraposição entre os dois gêneros em *A Costa dos Murmúrios* – encenada na interrelação das duas narrativas a partir da leitura de Eva Lopo – é um dos recursos narrativos utilizados pela autora para aproximar o discurso oficial sobre a guerra colonial da memória de sua própria experiência em Moçambique durante a guerra colonial (o tempo histórico dos

eventos narrados), assim como da nova realidade histórica portuguesa no pós-1974 (o tempo histórico da narração).

No contexto pós-1974, a justaposição das duas narrativas permite a Lídia Jorge contrapor uma narrativa romanesca à mitologia imperial portuguesa, uma das bases ideológicas da ditadura salazarista, que justificava a guerra em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. A aproximação com a realidade histórica permite não apenas o necessário ajuste na hiperidentidade portuguesa, mas um questionamento sobre as formas narrativas que constroem e perpetuam a mitologia épica nacional. Com este procedimento, a autora evidencia o anacronismo em narrar a desintegração do Império português na mesma chave épica que consagrou as Navegações e a expansão do Império no século XVI.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O romance como gênero literário. **Teoria do romance III. O romance como gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). **Questões de Literatura e Estética (a Teoria do romance)**. (trad. Aurora Bernardini) São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

RIBEIRO, Margarida Calafate. As mulheres e a guerra colonial: uma leitura de *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. **Uma história de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004. p. 363-421.

JORGE, Lídia. **A Costa dos Murmúrios**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.

_____. O romance e o tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. **Portuguese Literary and Cultural Studies**. n.2. *Spring* 1999, p.155-166.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

_____. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução”. **Revista Colóquio/Letras**, n.78, Mar.1984, p.7-16. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=7&o=r>>. Acesso em: 30 nov 2021.

SARAIVA, Arnaldo. Os duplos do real e os duplos romanescos (*A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge). **Estudos Portugueses e Africanos**, vol.19, p.67-76. Campinas: Jan/Jun 1992. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5517>> Acesso em: 30 nov 2021.

A BUSCA DE PERTENCIMENTO EM *LUANDA, LISBOA, PARAÍSO* DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Ana Maria Wertheimer¹

RESUMO

Ao partir de Luanda para Lisboa em busca de cirurgia reparadora para o calcanhar do filho Aquiles, Cartola de Sousa depara-se com uma realidade bastante distinta da ideia que cultivara sobre a capital portuguesa. A ineficácia das várias cirurgias do filho somada às más condições de trabalho na construção civil e à pobreza expressa pela fome e pela moradia precária contribuem para o sentimento de não pertencimento da personagem. Ao contrário do que seria esperado, Cartola conforma-se com a vida à margem da sociedade, em território estrangeiro, ao invés de retornar a Angola, onde permanecem a esposa e a filha mais velha. Na luta pela sobrevivência, Cartola e Aquiles encontram acolhimento em Paraíso, um bairro na periferia de Lisboa, a partir do qual restituem suas vidas, sua esperança e sua integridade, ao lado do galego Pepe e seu filho: quatro inadaptados. Cartola, porém, sustenta um vínculo a seu lugar de origem por meio da correspondência trocada com a esposa – o gênero epistolar inserido na narrativa – e das listas de encomendas a serem remetidas a Angola, que revelam uma posição subalterna do país colonizado perante o colonizador. O presente artigo tem por objetivo analisar a representação da (des/re)territorialização no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. À luz de conceitos como dialogismo e exterioridade, postulados por Mikhail Bakhtin, investiga-se como a trajetória de Cartola, que abandona uma primeira vida em Angola, em plena Guerra Civil, na tentativa de renascer em Portugal, contribui para repensar criticamente a noção de não pertencimento no debate pós-colonial.

Palavras-chave: Desterritorialização, Pertencimento, Djaimilia Pereira de Almeida, Mikhail Bakhtin.

1 Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e professora adjunta da Escola de Humanidades da mesma instituição. ana.wertheimer@pucrs.br

Ao chegar a Lisboa em busca de cirurgia reparadora para o calcanhar do filho, Cartola de Sousa depara-se com uma realidade bastante distinta da ideia que cultivara acerca da vida na capital portuguesa: a fome e a moradia precária, somadas à ineficácia das várias cirurgias a que o filho é submetido, seriam motivos legítimos para o retorno do protagonista a Angola, lugar onde deixara Justina – sua filha mais velha –, a neta Neusa e Glória – a esposa doente, acamada há mais de 15 anos, desde o nascimento do filho Aquiles. O nome mítico fora escolhido pelo pai devido a uma má formação no calcanhar esquerdo que deveria ser corrigida por cirurgia quando o menino completasse quinze anos. “A cada ano de vida do menino, a família brindava à aproximação da idade em que ele se curaria, mesmo que ninguém antevisse o suplício que tal poderia implicar” (ALMEIDA, 2018, p. 17).

A passagem do tempo, na primeira parte do romance, tempo em que Cartola espera a “viagem com que sonhara uma vida inteira” (ALMEIDA, 2018, p.21), é narrada com rapidez, ou seja, os acontecimentos da história sucedem-se com a velocidade de quem espera ansiosamente por um determinado evento. Porém, a partir da chegada das personagens centrais a Lisboa, o tempo da história é atravessado por episódios em *flashback* que orientam o leitor a compreender a viagem sem volta:

O Pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeira vida, mas ela fazia-lhe frente; passar à próxima etapa, mas era ainda o mesmo homem (ALMEIDA, 2018, p.52).

A permanência de Cartola e Aquiles em Portugal, que lidam com questões como (des/re)territorialização e pertencimento em terra estrangeira, constitui o ponto chave da premiada obra de Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, publicada em 2018. O título da obra remete ao percurso das personagens Cartola e Aquiles, que partem de Luanda à capital Portuguesa, onde residem por cinco anos e de lá são impelidos para um bairro situado na periferia de Lisboa, chamado, não por acaso, Paraíso. Vencedor dos prêmios literários Fundação Inês de Castro e Fundação Eça de Queiroz, no ano de sua publicação, e do Prêmio Oceanos, em 2019, *Luanda, Lisboa, Paraíso* é segundo romance da escritora que nasceu na capital angolana, mas cresceu em Lisboa, precisamente nos arredores de cidade onde se situa o bairro fictício da narrativa.

O propósito deste estudo é analisar a representação de temas como identidade e (des/re)territorialização à luz de conceitos como dialogismo

e exterioridade, postulados por Mikhail Bakhtin. Por meio do contraste de textos teóricos com a obra literária que constitui o objeto desta pesquisa, investiga-se como a trajetória de Cartola, que abandona a primeira vida em Angola na tentativa de renascer em Portugal, contribui para repensar criticamente a noção de não pertencimento no debate pós-colonial.

Um aspecto peculiar da narrativa de Djaimilia é a forma como elementos da vida em Angola são apresentados: além acontecimentos narrados em *flashback*, há transcrições de telefonemas, fotos de listas de encomendas a serem remetidas a Luanda e, principalmente, cópias de cartas datilografadas, trocadas entre Cartola e a esposa, que registram o contraste entre a vida de Cartola em Portugal e a vida abandonada em Angola. Importante destacar que não se trata de uma oposição dicotômica entre o bem e o mal, ou entre o rico e o pobre, mas um contraste entre a ideia cultuada acerca da metrópole portuguesa, ideia mantida e reverberada nas cartas da esposa, e a triste realidade a que pai e filho estão submetidos:

Estava velho, de facto, e o que o aguentava era saber que todos os dias havia que se levantar da cama sem fazer perguntas. Seria mesquinhez imaginar que haveria de se importar com o que tinha feito de si quando tinha o estômago colado às costas. Apesar de se questionar pouco, as suas pernas ainda eram as mesmas que tinham caminhado da aldeia do Quinzau a Luanda há cinquenta anos (ALMEIDA, 2018, p. 69).

No diálogo entre o *eu* e o *outro* da teoria bakhtiniana, o conceito de exterioridade refere-se à posição externa de onde o *outro* vê aquilo a que o *eu* não tem acesso: “uma pessoa pode ver a parte posterior da cabeça de outra e pode apreciar o céu azul que constitui o pano de fundo para o sofrimento do outro” (BAKHTIN, 2003, p.21, grifo do autor). Bakhtin articula o conceito de exterioridade à posição do autor, uma vez que este desfruta de um excedente de visão em relação às personagens da narrativa literária. Para Morson e Emerson, estudiosos da obra de Bakhtin, “o excedente de um autor finaliza a personagem e estabelece definitivamente sua identidade” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 70-71, grifo dos autores). Entretanto, não obstante o acesso do autor a um excedente de visão, o estatuto de uma obra polifônica prevê uma renúncia do excedente essencial, ou seja, o autor pode (ou deve) preterir fatos que não estejam disponíveis para a personagem, como suas características psicológicas e

seu destino, de modo a acompanhar a personagem na busca de sua identidade e de seu desfecho.

Sobre o conceito do termo autor na teoria da literatura, cabe aqui ressaltar que, segundo Beaton (2015, p.82), no ano de 1973, Bakhtin acrescenta, ao seu ensaio intitulado *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, escrito nos anos 20, o seguinte comentário:

nunca devemos esquecer isso, nunca devemos confundir – como foi feito até agora e ainda é feito – o mundo representado com o mundo fora do texto (realismo nato); nem devemos confundir o autor criador de uma obra com o autor como um ser humano (biografia ingênua) [...] Todas essas confusões são metodologicamente inadmissíveis. (BAKHTIN, 1981, p. 253, tradução livre)²

Bakhtin, portanto, reconhece como autor, não a pessoa que escreve, mas a entidade que estabelece o discurso, aquela que dialoga com o leitor imaginário ao contar uma história. Para fins deste trabalho, considera-se essa entidade como o narrador da história; um narrador que, segundo o teórico argentino Oscar Tacca (1983, p. 18), interage com o leitor, apresentando dúvidas, apreciações, reflexões, ou, em suma, o que se convencionou a chamar de intrusões.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, o romance aqui analisado, há a presença de um narrador³ heterodiegético que assume o papel do contador da história e que se vale de intrusões para dar originalidade e sentido à narrativa. Um narrador que, segundo Walter Benjamin, “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia [...])” (BENJAMIN, 1994, p. 221), posto que Djaimilia é proveniente de Luanda e viveu na periferia da capital portuguesa. Na sequência do último excerto apresentado, refletindo sobre a solidão de Cartola de Souza em Lisboa, o narrador revela:

Era ainda o mesmo – aleluia –, mas como tinha inchado e encolhido, como se fizera tão grande e tão pequeno [...]

2 We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and is still often done – the represented world with the world outside the text (native realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism) [...] All such confusions are methodologically impermissible (BAKHTIN, 1981, p. 253).

3 Partindo-se da diferença estabelecida entre o autor da obra e narrador da história, optou-se pelo uso do substantivo no gênero masculino (narrador), ou masculino genérico, o que distancia, também na linguagem, Djaimilia da entidade ficcional que conta a história.

Havia de ser o primeiro a sentir fraquejar as pernas que o sustentavam há décadas. Seria a única testemunha de suas dores, a voz de sua velhice até o dia em que deixasse de conseguir dizer onde lhe dóia [...] Ninguém o poderia privar de carregar o que já tinha visto e o que já tinha enfrentado o seu espírito, nem o podia impedir de saber que tinha perdido, verdade que o libertava em vez de o oprimir (ALMEIDA, 2018, p. 70).

Nota-se, na perspectiva bakhtiniana, a posição do autor no romance polifônico, um lugar no qual conserva uma relativa liberdade e independência das personagens ao renunciar ao excedente essencial e ao reservar para si “apenas o mínimo indispensável do excedente pragmático, puramente informativo, que é necessário à condução da narração” (BAKHTIN, 2015, p. 83, grifo do autor). Segundo Emerson (2003, p. 267), o artista sempre desfruta de um certo excedente de visão em relação a outra consciência em uma obra de arte e é isso que faz da arte uma relação eu-outro. A totalidade, segundo Emerson, só pode ser observada “de uma posição exterior no espaço e posterior no tempo, e cada gênero ou estilo demanda, dos autores, diferentes graus de exterioridade” (EMERSON, 2003, p. 254, grifos da autora)⁴.

De uma posição exterior, o narrador heterodiegético do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* desvela pelo menos três temas relevantes, que dão sentido à obra e a seu título: a desterritorialização, termo abordado por Deleuze e Guattari (1997, p. 224), que, na narrativa representa o abandono não apenas de Luanda, a terra natal, mas de uma identidade íntegra e respeitável; o não pertencimento, que na obra simboliza a tentativa de Cartola e Aquiles de adaptarem-se à metrópole portuguesa; e a reterritorialização, representada pelo recomeço de uma nova vida em Paraíso (o que se pode chamar de um entrelugar, um ponto intermediário entre as duas capitais) ao lado do galego Pepe e seu filho Amândio, que, na voz do narrador, representam “quatro inadaptados” (ALMEIDA, 2018, p. 199).

Em uma espécie de prólogo, a narrativa inicia com um casamento, revelando o prestígio que Cartola usufrui em seu lugar de origem:

O ponto alto daqueles anos foi o casamento de Severino, pedreiro de obra, um órfão de dezenove anos que convidou Cartola para padrinho. De camisa lavada e casaco de

4 As ideias de excedente recíproco, de exterioridade e de complementaridade, segundo Emerson (2003, p. 252), constam já nos primeiros escritos filosóficos de Bakhtin.

bombazina escovado, o Papá foi o soba da cerimônia, à qual emprestou a solenidade de um patriarca. (ALMEIDA, 2018, p. 11)

Ao casamento segue uma festa com muita fartura que se estende de sábado à madrugada de segunda-feira, como descrito no trecho:

E as mulheres puseram-se ao fogão, era domingo, assou-se peixe na brasa, comeram-se ovos com chouriço, ligaram-se as colunas ao gerador e a festa recomeçou até acabar na manhã seguinte a caminho do estaleiro, onde não se falava de outra coisa (ALMEIDA, 2018, p. 12).

Para além da comida farta, Cartola usufrui em Luanda de respeito e dignidade; porém, esse contexto não parece motivar a personagem a retornar a seu lugar de origem, onde, em 1975, precisamente no ano da ida de Cartola e Aquiles a Lisboa, se estabelece uma Guerra Civil que se estende até 2002. Por conta do problema do filho e da progressiva paralisia da esposa, Cartola ignora as questões políticas de seu país no período que antecede a Independência, de 1970 a 1975, como se constata no excerto:

Cartola passou essa meia década à cabeceira da mulher, que piorava. Evitava a política como se evitasse um vagabundo na rua, a ponto de estar capaz de confundir uma granada com a bomba de medir a pressão arterial (ALMEIDA, 2018, p. 17).

O trabalho no hospital em Moçâmedes, ainda quando jovem, rende a Cartola uma pretensa amizade com o Dr. Barbosa da Cunha, um médico português a quem o protagonista “confiou o pedido da nacionalidade portuguesa [...] passando-lhe para a mão uma pasta com papelada que não voltou a ver” (ALMEIDA, 2018, p. 88). Em Angola, na década de 70, o médico convida a família De Sousa para almoçar em sua residência. Ao descrever esse evento, o narrador heterodiegético desvela a tentativa dos africanos de igualarem-se aos anfitriões:

As mulheres comentavam moldes de croché. No alpendre, os homens fumavam e bebiam brandy aquecido enquanto o parteiro [Cartola] ia perdendo a vergonha de que o médico percebesse que lhe copiava as maneiras e o médico se satisfazia na presunção saborosíssima de se saber imitado (ALMEIDA, 2018, p. 44).

Aquiles percebe o constrangimento do pai perante a superioridade do médico:

O médico apareceu num sobretudo antracite diante do qual Cartola, humilhado de deslumbre, desdobrando-se em *dá-me licença* e *às suas ordens, sotôr*, pareceu ao filho um homem sem honra, aparvalhado como um vendido sem memória (ALMEIDA, 2018, p. 45, grifos da autora).

Nesses dois últimos excertos, percebe-se a posição subalterna do angolano que não encontra seu lugar na capital portuguesa (sentimento de não pertencimento). Seis meses depois de sua chegada a Lisboa,

quando todos os caminhos iam dar à enfermaria do Hospital do Alvor e ao seu odor a álcool etílico e a banhos de parafina, tinham percebido que Lisboa era uma escadaria que não ia dar a parte alguma (ALMEIDA, 2018, p. 73).

Ainda que desiludido com a Lisboa tão sonhada, Cartola não considera a possibilidade de regressar a Luanda, por conta, talvez, de sua liberdade em relação à esposa doente. A paralisia esposa, nessa análise interpretativa, representa Angola que, imediatamente após tornar-se independente de Portugal, em novembro de 1975, é palco de um conflito entre lideranças opostas que almejam assumir o controle do país.

Segundo o professor de política internacional da Universidade de Oxford, Ricardo Soares de Oliveira, uma das consequências da primeira guerra pós-colonial (1975-1991) foi a tomada de Angola por dois partidos que lutavam pelo controle da nação, a saber, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). “O MPLA foi criado por jovens angolanos assimilados e mestiços, primeiro no exílio e depois em Luanda. Inspirados pela oposição de esquerda em Portugal e pelas tendências anticolonialistas da época, o MPLA constitui-se como um movimento de libertação moderno e inclusivo” (OLIVEIRA, 2015, p.30). O professor revela, porém, que por trás desse discurso democrático “escondia-se o desejo de poder de uma elite social” (OLIVEIRA, 2015, p.30). Em contrapartida, a UNITA constituía uma facção rebelde, fundada por Jonas Savimbi, um líder carismático, inteligente e violento, que “preconizou uma ideologia totalmente situacionista, em função da qual se aliou ora com os portugueses, ora com a China, a África do Sul do *apartheid*, a administração Reagan e diversas forças democratas-cristãs europeias, entre outros” (OLIVEIRA, 2015, p. 35). Em meio a esse contexto político no qual a narrativa ficcional está inserida, o protagonista faz a sua escolha:

E então sabia por que escolhera ficar em Lisboa mesmo sem condições e acochado pelo medo. A última coisa que queria era voltar a trançar o cabelo da mulher. Morreria de tristeza se tivesse que voltar a fazê-lo.

Enquanto ao longe Glória sentia as mãos do marido a penteá-la apesar de estar sozinha. Ela sentia a sua falta como se tem saudade de um espelho falante, da vida, e ele sentia Portugal como um livramento (ALMEIDA, 2018, p. 84).

Permanecendo em Portugal, Cartola distancia-se de Glória e, conseqüentemente, dos conflitos de Angola, e passa a adaptar-se aos costumes da capital portuguesa. É interessante a forma como, ao questionar sobre sua capacidade de adaptação, a personagem evidencia as características do cidadão português. Cartola pergunta-se diante do espelho:

Não sabia ele conjugar o gerundivo e a origem etimológica da palavra “Tejo”? Não achava, inspecionando-se no espelho, que não se geravam a norte do Alentejo, “e muito menos em África”, maçãs-de-adão como a de Aníbal Cavaco Silva? Não era dócil e cordato contando que não estivesse bebido? Não engraxava os sapatos do filho sentindo-se sempre mortificado? Não se arrepiava ao ouvir o hino de Portugal e sabia de cor a primeira estrofe dos *Lusíadas*? (ALMEIDA, 2018, p. 89)

Supõe-se que, a todas essas perguntas, que ironizam as atitudes do cidadão de Portugal, seguiria uma resposta negativa, sinalizando o não pertencimento de Cartola à sociedade portuguesa. Salienta-se aqui a esperanças de ver ao menos o filho adaptado:

Aqui nessa terra ninguém sabe quem és, por isso podes ser toda gente. Eu nasci Cartola e vou morrer Cartola, mas tu não, meu filho, você não nasceu com chapéu [...] Aquiles era a prova de que havia vida depois da independência” (ALMEIDA, 2018, p. 75, 76)

A palavra independência nesse excerto refere-se tanto à maioria do filho quanto à independência de Angola em 1975, meia década antes do nascimento de Aquiles.

Por fim, o acolhimento dos angolanos em solo português dá-se pela intervenção de Pepe, um imigrante espanhol, dono de uma taberna na periferia da cidade. Os novos amigos trocam confidências e protagonizam uma cena de forte emoção em que, bêbados, dançam juntos.

A sobriedade que lhes restava foi toda para o cuidado que tinham em que suas caras não se tocassem, apesar

de estarem de mãos dadas. [...] Não era a barriga de um que empurrava o estômago do outro, mas dois amigos a conduzirem a sua ruína sem ousarem querer resolvê-la. [...] e os rostos deles tocaram-se. [...] Haviam cruzado uma fronteira. Estava, sem o terem querido, para lá do fosso da linguagem⁵. (ALMEIDA, 2018, p. 159, 160)

Há pelo menos outros dois elementos que podem simbolizar a tentativa e o esforço do protagonista para renascer em Portugal (ou em Paraíso): o jovem Iuri que, nas palavras do narrador, era “o menino que eles [Cartola e Pepe] não tinham tido” (ALMEIDA, 2018, p. 219), evidenciando também aqui, uma relação homoafetiva entre as personagens, e o incêndio que destrói por completo a casa dos angolanos e obriga-os a reconstruir (ou a construir) uma nova morada, representando um recomeço em solo português.

O enredo aparentemente simples da narrativa de Djaimila Pereira de Almeida remete a temas contemporâneos como a des(re)territorialização e o não pertencimento. Vale lembrar que a identificação desses temas é proporcionada pelo olhar exterior narrador, ou o excedente da visão do autor-criador, utilizando aqui os termos de Mikhael Bakhtin. A amizade de Cartola e as personagens Iuri e Pepe, para quem os vê de fora, revela um processo de reterritorialização, ou de reordenamento na relação do protagonista com a cidade de Lisboa. Entretanto, Iuri, o elo entre os dois imigrantes, que parece ressignificar um recomeço em terras portuguesas, é morto na explosão acidental de uma granada, episódio que, lamentavelmente, remete a fatos ainda recorrentes em Angola, após tantos anos em guerra; e o galego Pepe, acusado e sentindo-se culpado pela morte do menino, deixa a Cartola uma breve carta de despedida com um pedido de perdão antes de cometer suicídio. “Puseram Pepe no chão e taparam-no com um lençol. Cartola abraçou-se a ele e então chorou como ainda não tinha chorado em Lisboa” (ALMEIDA, 2018, p. 228).

É ao Tejo que o protagonista joga a sua cartola recém comprada, como um sinal de rompimento com a sua antiga identidade, sua efetiva des-territorialização, ou um sinal de conformismo com o não pertencimento: “E, como o rio não suportasse olhá-lo direito nem lhe respondesse, des-conversando num marulhar ambíguo, o homem tirou a cartola, jogou-a à água, e virou de costas” (ALMEIDA, 2018, p. 229). A atitude de Cartola

5 Por ‘fosso da linguagem’ entende-se a identidade de cada personagem: um africano e um europeu; um angolano e um galego.

parece sucumbir a um estado de entrelugar, não aderindo à identidade portuguesa, tampouco conformando-se com a identidade do país africano ainda em guerra.

Para além das histórias de Portugal e Angola, *Luanda, Lisboa, Paraíso* proporciona uma reflexão de carácter universal acerca da noção de (des/re)territorialização e de não pertencimento, quer na perspectiva dos colonizados, quer aos olhos dos que estão de fora, no excedente da visão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. Lisboa: Companhia das Letras, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. **The dialogic imagination**: four essays by M.M. Bakhtin. Editado por Michael Holquist. Tradução para o inglês de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BEATON, Roderick. Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones.

Tradução de Lásaro José Amaral. In: BEMONG, Nele et al. (Org.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 80-98.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

EMERSON, Caryl. **Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Ricardo Soares de. **Magnífica e miserável**: Angola desde a guerra civil. Tradução de Suzana Souza e Silva. Lisboa: Tinta da China, 2015.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

A CRÍTICA AO OLHAR DOMINADOR NOS CONTOS “A MENOR MULHER DO MUNDO”, DE CLARICE LISPECTOR, E “HUMAL”, DE DULCE MARIA CARDOSO

Larissa Fonseca e Silva¹

RESUMO

“A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector (na coletânea *Laços de Família*), e “Humal”, de Dulce Maria Cardoso (no livro *Tudo são histórias de amor*) são contos com similaridades de escrita, como o uso de fortes doses de ironia e de instâncias narrativas que constroem o texto de tal forma que, a partir da entrada do “estranho” enquanto o Outro, acabam por provocar desfiles de falas que criam microcosmos. As semelhanças são, também, temáticas: há, por diferentes vieses, a crítica à exploração do Outro. Essa crítica se dá a partir do comportamento moralista (hipócrita) e etnocêntrico de alguns de seus personagens, que classificam, inferiorizam e bestializam o que é considerado diferente. Além disso, há como ponto de contato os personagens inferiorizados em ambos os contos serem vistos, pelo olhar dominante, como deformados, repulsivos e quase incomunicáveis, e isso se torna justificativa para serem explorados. Neste trabalho, demonstraremos as várias maneiras em que esse olhar dominador se apresenta. Para tal, teremos como aporte teórico textos de Silviano Santiago (“Por que e para que viaja o europeu”), Linda Hutcheon (“Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico”), Roland Barthes (“Os marcianos”), Montaigne (“Sobre os canibais”) e Michel Foucault (*As palavras e as coisas*).

Palavras-chave: Contos, Clarice Lispector, Dulce Maria Cardoso, O Outro.

1 Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural, do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ, larissafonsil@yahoo.com.br;

INTRODUÇÃO

Como aponta Roland Barthes no ensaio “Marcianos”, em que ironiza o modo como os europeus imaginavam os alienígenas à época da Guerra Fria, “A alteridade é o conceito mais desagradável ao ‘bom senso’” (BARTHES, 2001, p. 34). Esse “bom senso” entre aspas seria o considerado universal, isto é, o que se estabeleceu, historicamente, por meio dos mais diversos silenciamentos, como universal. Desse modo, haveria uma certa incompetência em se imaginar o extraterrestre:

Provavelmente, se um dia desembarcássemos em Marte tal como o construímos, não encontraríamos senão a própria Terra, e perante esses dois produtos de uma mesma História não saberíamos reconhecer o nosso. Pois, para que Marte tenha alcançado o saber geográfico, é preciso que tenha tido também o seu Estrabão, o seu Michelet, o seu Vidal de la Blache, e por conseguinte, também, as mesmas nações, as mesmas guerras, os mesmos cientistas e os mesmos homens que nós. (BARTHES, 2001, p. 33)

Essa “incompetência” embasou todo tipo de violência contra o que se considera diferente pelo ponto de vista dominante. No ensaio “Por que e para que viaja o europeu?”, em que se tece uma crítica a como se deu a exploração do chamado “Novo Mundo”, Silvano Santiago afirma: “(...) a história dita universal surge com o expansionismo europeu. O Novo Mundo é apenas a ocasião para um outro espelho, e o indígena, barro para se confeccionar um duplo e semelhante. E toca violência e destruição” (SANTIAGO, 2002, p. 26). Montaigne, na França e à época do Renascimento, também já tinha uma crítica muito forte ao jeito como se tratavam os nativos do território invadido. No ensaio “Sobre os canibais” propõe, pois, uma reflexão acerca dos critérios sob os quais o europeu se achava superior ao povo nativo brasileiro. E escreve:

(...) pelo que dela me contaram, acho que não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é seu costume. Assim como, de fato, não temos outro critério de verdade e de razão além do exemplo e da forma das opiniões e usos do país em que estamos. Nele está a religião perfeita, o governo perfeito, o uso perfeito e consumado de todas as coisas. Eles são selvagens assim como chamamos selvagens os frutos que a natureza produziu por si mesma e por seu avanço habitual; quando na verdade os que alteramos por

nossa técnica e desviamos da ordem comum é que deveríamos chamar de selvagens. (MONTAIGNE, 2010, p. 145)

Apesar do que Montaigne já escrevia há mais de 500 anos, sabemos: foi só após os anos 1960 que se tornaram mais divulgados trabalhos e linhas de pensamento que tentavam desestabilizar o “universal”, o “centro”. Linda Hutcheon, em “Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico”, chama de “pós-modernismo” os anos que se seguem a esses, e comenta: “[O pós-modernismo] questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?” (HUTCHEON, 1991, p 84). Além de reforçar a nova consciência e questionamento do que é dado como “diferente”, a autora aponta que as novas linhas de pensamento não pretendem uma nova forma de dominação:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (HUTCHEON, 1992, p. 98)

Partindo dessa breve discussão que aqui se apresenta, propõe-se, neste artigo, uma leitura dos contos “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, e “Humal”, de Dulce Maria Cardoso em que se tente apontar como, nessas narrativas, é feita uma crítica ao ponto de vista dominante, que chamamos aqui de “olhar dominador”.

O conto da autora brasileira foi publicado na coletânea *Laços de Família* em 1960, e traz a forma como vários leitores de um jornal, cada um em sua casa – em seu pequeno núcleo burguês –, reagem à fotografia de uma mulher congoleza considerada a menor de que já se teve registro. A voz narrativa em “A menor mulher do mundo” traz também os pensamentos e reações do explorador que a fotografou.

Já o conto de Dulce Maria Cardoso, portuguesa, pertence à coletânea *Tudo são histórias de amor*, publicada pela Tinta-da-china Brasil em 2017. Em “Humal”, a voz narrativa aponta como o nascimento de uma criança com características que fugiam muito ao padrão afeta as pessoas próximas a ela. Se, a princípio, esse indivíduo era julgado repulsivo, a descoberta de um talento seu, considerado admirável, vai torná-lo lucrativo em um forte sistema de exploração que se forma a partir dele e ao seu redor.

Em nenhum dos contos se especifica a região em que ocorre o palco dos preconceitos e julgamentos contra Pequena Flor e Corcunda, as

personagens desviantes, respectivamente, em cada narrativa. É possível identificar, porém, que as falas das personagens que as entendem como “o Outro” criam microcosmos do que reconhecemos como uma sociedade fundamentada em binarismos, isto é, no que se considera “certo”, “padrão”, e o que se considera “errado”, “inferior”.

Dividimos nossa leitura dos contos em três seções. A primeira, “Nomeação e classificação”, aponta como é similar em ambos os textos a necessidade do olhar dominador em denominar tudo o que se vê dentro daquilo que já se tem como modelo. Essa necessidade parte de um “critério prévio” (FOUCAULT, 2016, p. 15-16) historicamente construído e estabelecido, e questionado por Michel Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*:

Em que “tábua”, segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? (...) não há, mesmo para a mais ingênua experiência, nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio. (FOUCAULT, 2016, p. 15-16)

Na segunda seção, “Subalternização e exploração”, demonstramos como também se aproximam, nos dois contos, a subalternização e exploração posteriores a esse momento em que se nomeou e classificou como “diferentes” as personagens Pequena Flor e Corcunda.

Por fim, na última seção, tentamos apontar de que maneira podemos ler, tanto em “A menor mulher do mundo” como em “Humal”, “A crítica ao olhar dominador”, título dessa última parte deste artigo.

NOMEAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO

Ao início de “Humal”, de Dulce Maria Cardoso, ficamos sabendo que a personagem Marquinhas estava grávida de seu quarto filho quando o padre sugerira que ela fizesse um “desmancho”. A justificativa do padre era que os outros filhos de Marquinhas já tinham nascido com deficiências físicas, de modo que o quarto não apenas teria grandes chances de ter o mesmo destino como, também, seria mais uma boca para se alimentar em uma família de baixa renda.

Marquinhas decide ignorar a recomendação e, quando vai solicitar o batismo para o recém-nascido, o padre hesita, afirmando que a aparência do menino seria repulsiva demais. Ele é descrito como tendo um rasgo

oblíquo e longo no lugar da boca, e com pregas de carne sobre os olhos e sob uma testa larga. Esses olhos captariam apenas as oscilações da luz, e, no lugar do nariz, haveria dois buracos que permitiriam a respiração. As pernas pareceriam caudas, e a criança só conseguiria se mover, quando fosse o caso, com a ajuda dos braços. “Mas a monstruosidade maior era o alto das costas, tão grande que dava a ideia de que o mundo se tinha embrulhado todo ali” (CARDOSO, 2017, p. 182), declara a voz narrativa. Essa característica em especial teria feito com que o menino, apesar de ter sido enfim batizado e nomeado “José”, só fosse chamado pela alcunha de “Corcunda”.

Pouco antes do batismo, é dito:

Nenhum dos outros aleijados de Marquinhas e Mateus causava espanto, porque eram aleijados normais, dos que se encontram com frequência a pedir esmola nas bermas dos passeios das cidades. Mas ninguém sabia o que pensar do quarto aleijado. Anciãos capazes de distinguir se o lume era de pinheiro ou de sobreiro ou descobrir o Norte no meio do breu mais desorientador encontravam-se desta vez na situação de verem sem saberem nomear ou pelo menos adjectivar. (CARDOSO, 2017, p. 181)

Logo no início do conto, pois, fica clara a repulsa ao que é considerado diferente pelo olhar dominador. No caso do Corcunda, a diferença se contrapõe até a uma diferença primeiro instaurada, visto que ele é descrito como espantoso por não ser um “aleijado normal” (CARDOSO, 2017, p. 181). Além disso, o que se aponta como normalizado nas pessoas com deficiência (PcDs) é justamente o lugar marginalizado que a elas costuma ser relegado: pedindo esmolas, por exemplo.

Tanto o preconceito em relação ao que se considera diferente quanto a necessidade de nomeá-lo e classificá-lo surgem também em “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. Nesse conto, um explorador acaba de chegar, no Congo Central, à comunidade do menor povo existente, segundo a descrição dada a esse explorador pelos nativos. Nesse local, dentre os pigmeus, ele descobre “(...) uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada” (LISPECTOR, 2016, p. 193) e grávida. Adiante, é narrado que o explorador, “Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito” (p. 193-194).

Quando a fotografia de Pequena Flor surge nos jornais, os leitores se espantam. Assim, do mesmo modo como, em relação ao Corcunda do conto de Dulce Cardoso, é posto que “Prevenindo-se o olhar e instruída a repugnância, podia olhar-se sem aflição” (CARDOSO, 2017, p. 180), diz-se sobre Pequena Flor: “Nesse domingo, num apartamento, uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez ‘porque me dá aflição’” (LISPECTOR, 2016, p. 195).

A aparência de Corcunda e de Pequena Flor, distanciando-se do padrão aceito por essas pessoas que os julgam – e que representam, por sua vez, microcosmos sociais –, é descrita dentre desumana, animalesca e monstruosa. O bispo do conto de Dulce Cardoso só aprovou o batizado de Corcunda porque “(...) considerou que um filho de dois humanos alguma humanidade havia de ter” (CARDOSO, 2017, p. 181). No conto de Clarice Lispector, ainda que se admita que Pequena Flor seja uma mulher, os leitores do jornal, quando não a comparam a bichos, a objetificam como “brinquedo” (LISPECTOR, 2016, p. 196) ou “coisa rara” (p. 198).

Soma-se a essas classificações preconceituosas a noção de certo e errado para a ideologia dominante. Desse modo, Pequena Flor seria uma exceção aos fenômenos naturais, provavelmente obedecendo, conforme se descreve, “(...) à necessidade que às vezes a natureza tem de exceder a si própria” (LISPECTOR, 2016, p. 193). “Deus sabe o que faz”, diz uma leitora do jornal no final do conto de Lispector (p. 200). A ideia de um misterioso desígnio divino também aparece em “Humal”, quando Marquinhas rebate o padre quanto à recomendação do aborto: “(...) se os desígnios do Senhor não tivessem mistério, o temporal não teria derrubado o beiral da igreja e poupado o da taberna, como se não fosse neste antro que os homens cometem muitos dos seus pecados” (CARDOSO, 2017, p. 179). O padre, por sua vez, considera que os filhos com deficiência de Marquinhas já seriam uma punição divina por algum pecado dos pais.

Desumanizados e tidos como capricho da natureza ou castigo divino, Corcunda e Pequena Flor podem, na concepção daqueles que se consideram corretos e normais, serem subalternizados e explorados.

SUBALTERNIZAÇÃO E EXPLORAÇÃO

No conto “A menor mulher do mundo”, enquanto vamos acompanhando as reações de várias famílias à foto de Pequena Flor no jornal, percebemos o quanto essas reações são racistas e cruéis. Uma mãe

define a expressão triste no rosto de Pequena Flor como “tristeza de bicho” (LISPECTOR, 2016, p. 196), e um garoto diz:

Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? quando ele acordasse, que susto, hein! que berro, vendo ela sentada na cama! E a gente então brincava tanto com ela! a gente fazia ela o brinquedo da gente, hein! (LISPECTOR, 2016, p. 196)

Outra mãe comenta com os familiares: “Imagina só ela servindo a mesa aqui em casa! e de barriguinha grande!” (LISPECTOR, 2016, p. 198). Percebe-se que esses sujeitos, provavelmente pertencentes à burguesia (não se especifica de qual país), só conseguem ver a esse Outro que se lhes apresenta à medida em que pode servi-los. Pequena Flor torna-se, para eles, não um ser humano em si, mas algo a que se pode empregar para seu prazer e conforto.

Não é muito diferente no conto de Dulce Maria Cardoso. Corcunda vai crescendo dependente dos pais para tudo, e, quando Marquinhas morre, ele chora de um jeito que comove a todos. Seu choro é um canto, sobre o qual se diz:

Não cânticos da missa, nem canções da granofola, outra coisa que chegava à parte mais misteriosa das almas e se demorava amorosamente por lá. Houve homens embrutecidos que confessaram que os pêlos se lhes eriçaram e mulheres mais sensíveis que contaram visões de anjos no telhado da casa do Corcunda. Todos concordaram que nunca tinham ouvido coisa semelhante e que nunca nada os tinha feito sentir tão bem. (CARDOSO, 2017, p. 184)

Uma vez que os vizinhos, maravilhados, passam a oferecer recompensas para que Corcunda tornasse a cantar, e posto que Corcunda nunca entendeu o que lhe é pedido, o pai, esfomeado e precisando do dinheiro, descobre que só pode fazê-lo cantar por meio do sofrimento. É “criativo” quanto às possibilidades de dor que pode infligir a ele, indo de espancamentos a tortura psicológica (abandonando-o no escuro, por exemplo).

Quando o pai morre, o irmão mais velho, procurando maneiras de continuar sustentando a si e às irmãs, segue o trabalho de carrasco de Corcunda. Todos satisfeitos com a cantoria celestial, não demoram a chegar à região também pessoas de fora dela, o que movimenta a economia local: “Já havia muita gente a ganhar um bom dinheiro por acolher os

forasteiros que vinham ouvir o Corcunda. Os empreiteiros tinham alargado a casa do Senhor e construíam agora uma albergaria, com duzentos quartos, e várias casas de pasto” (CARDOSO, 2017, p. 186).

O absurdo chega a seu ápice quando uma das irmãs se dá conta de que, se Corcunda morresse, perderiam sua fonte de renda. Assim, decide se deitar com ele, e o filho nascido do incesto demonstra ter o dom do pai. A outra irmã decide seguir o exemplo da primeira, também engravidando do irmão. Dos gêmeos nascidos da segunda irmã, um também canta como Corcunda. A partir disso, narra-se que:

Um forasteiro teve a ideia de trazer fêmeas de longe para as chegar ao Corcunda e as de mais perto não se quiseram ficar atrás. O Corcunda ia cobrindo as raparigas em data marcada pelos aleijados, que estipulavam o preço consoante os terrenos ou os tractores e as máquinas que queriam comprar. Quando as raparigas não alcançavam, podiam ser chegadas uma segunda vez. (CARDOSO, 2017, p. 187)

A postura grotesca daqueles que se consideram “normais” faz lembrar a crítica de Montaigne (em “Sobre os canibais”) aos que, nos anos 1500, chamavam de “bárbaros” os indígenas brasileiros: “(...) podemos muito bem chamá-los de bárbaros com relação às regras da razão, mas não com relação a nós, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie” (MONTAIGNE, 2010, p. 151).

A CRÍTICA AO OLHAR DOMINADOR:

Demonstradas as diferentes formas pelas quais o olhar dominador se apresenta nos contos – nomeação, classificação, subalternização e exploração –, pretende-se, a partir de agora, demonstrar de que maneira as autoras Dulce Maria Cardoso e Clarice Lispector produzem sua crítica a esse olhar.

No caso de Dulce Maria Cardoso, quando chegamos ao final do conto, percebemos que, por meio do grotesco e do impactante, se fez uma crítica à exploração animal. O próprio título “Humal”, junção entre “humano” e “animal”, apontou para isso. A construção do texto usou o (esperado) choque do leitor ao tratamento concedido a um ser humano – o Corcunda – para provocar reflexão sobre o tratamento que foi dado, historicamente, também aos animais. Esse tratamento violento e

exploratório chega ao auge em uma sociedade capitalista de produção em massa, em que tudo é valorado a partir do lucro:

A maior parte das criaturas vinha a este mundo sem o dom do Corcunda, mas descobriam-se-lhes sempre serventias especiais. Continuaram pois os homens a providenciar para que elas se multiplicassem. Depressa perceberam que lhes apuravam essas serventias se cruzassem criaturas que fossem parecidas umas com as outras. E assim fizeram. Para que as criaturas fornecessem o bem-estar de que eram capazes era preciso infligir-lhes sofrimento. Mas isso sempre foi um trabalho simples: há sofrimento em abundância neste mundo de Deus e consegui-lo é das coisas mais fáceis. (CARDOSO, 2017, p. 188)

Foi a partir de Corcunda, pois, que teriam nascido os bichos, herdeiros de seu sofrimento. E, como o próprio Corcunda, também esses bichos necessitaram de nomeação e classificação: “Com o tempo deixou de haver criaturas com o dom do Corcunda e foi preciso organizar a variedade daquelas que existiam. Surgiram então as palavras por que foram nomeadas, misteriosas como tudo o que é abstracto: porco, cabra, cão, ovelha...” (CARDOSO, 2017, p. 188).

A crítica construída por Dulce Cardoso abrange, pois, o tratamento dado ao Outro que é desumanizado e ao Outro que, não sendo, de fato, um ser humano, já é entendido ideologicamente como inferior.

Já no conto de Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, a crítica ao olhar dominador se deu a partir do riso de Pequena Flor. Essa personagem deixa, a partir de certa altura do conto, de ser o objeto de curiosidade e julgamento por parte do explorador e dos leitores do jornal para ganhar também o seu ponto de vista ali dentro. A voz narrativa abarca sua alteridade, mostrando que também ela estava, por sua vez, julgando o explorador diante dela e que era, para ela, o Outro, o diferente. Ele era uma pessoa branca entre pessoas negras em uma comunidade isolada, formada longe dos padrões morais e filosóficos do Ocidente. Em sua maneira de pensar e entender, Pequena Flor olha aquele homem branco e *ri* – gesto que, para o europeu, seria de uma profunda irreverência e causa seu constrangimento. Afinal: “(...) Foi nesse instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conhecera, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar” (LISPECTOR, 2016, p. 198). Adiante, é dito: “(...) Era um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar” (p. 199).

A voz narrativa tenta explicar o riso de Pequena Flor:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor: ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela crescesse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê. (...) pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota. (LISPECTOR, 2016, p. 199)

Aqui, fica claro mais uma vez que os valores de Pequena Flor são tão outros como ela própria foi vista como Outro, e é isso que causa a dificuldade de compreensão por parte do explorador. Pequena Flor não é mais o ser inferiorizado – condição simbolizada e ironizada também a partir de sua própria altura. Ela é, agora, o ser humano que avalia e julga. E, para desespero do explorador, ela ri.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomo-nos neste artigo a fazer uma leitura comparativa entre os contos “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector, e “Humal”, de Dulce Maria Cardoso buscando investigar como foi construída, neles, a crítica ao olhar dominador. Para tal, partindo das inúmeras similaridades entre os enredos, dividimos nossa leitura em seções que buscaram demonstrar como, nos dois casos, Pequena Flor e Corcunda foram nomeados, classificados, subalternizados e, enfim, explorados. No caso de Corcunda, a exploração foi violenta e gerou toda uma descedência vítima dos mesmos maus-tratos. Quanto à Pequena Flor, deu-se a entender que, não houvesse as leis e a distância territorial entre seu povo e os leitores do jornal, também ela seria vítima de exploração, servindo a interesses econômicos – fosse pela força de trabalho, fosse pela espetacularização de sua figura.

Os dois contos deslocam o leitor ao final de seus enredos. No caso do conto “Humal”, é esperado que a maior parte dos leitores se perceba cúmplice do sistema de exploração animal, uma vez que o próprio consumo de carne, leite e ovos, tão difundido nas culturas ocidentais, já colabora para isso.

Quanto ao “A menor mulher do mundo”, o deslocamento é causado pelo riso de Pequena Flor, que sai ali da condição de vítima e se impõe diante daquele que se pretendia superior.

É válido apontar, aliás, que tanto Corcunda quanto Pequena Flor não eram totalmente compreendidos em sua comunicação: Corcunda não falava, e Pequena Flor falava um dialeto que o explorador ainda estava aprendendo. As duas personagens subalternizadas, porém, se manifestam de maneira clara quanto ao que sentem: Corcunda, pelo canto choroso, demonstra sua dor, que é recebida como arte. Pequena Flor, pelo riso, deixa claro que não se intimida com um homem branco que se pretende maior do que ela para além da própria altura.

Ambas as personagens impõem, pois, sua voz dentro do conto. Isso, por si só, já contribui para a crítica que se constrói nos enredos.

AGRADECIMENTOS

Agradecimento à FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, cujo financiamento possibilitou este trabalho.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Marcianos. In: BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 32-34.

CARDOSO, Dulce Maria. Humal. In: _____. **Tudo são histórias de amor**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017. p. 179-188.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia**

das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 9-22.

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: _____. **Poético do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 84-103.

LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. In: _____. **Todos os contos** - Laços de família. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 193-200.

MONTAIGNE, Michel. **Os ensaios**: uma seleção. Org. M. A. Screech. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 221-240.

A DAMNATIO MEMORIAE NA POESIA SATÍRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII E SUAS MATRIZES ESPANHOLAS

Luzia Silva Pinto¹

RESUMO

A poesia satírica produzida em Portugal e no Estado do Brasil no século XVII tinha como matéria geral o vício, embora os vícios ajuizados fortes, porque causavam horror segundo a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, preponderassem sobre aqueles ligados costumeiramente à vertente “ridícula” do cômico, julgados vícios fracos. Entre os poemas propriamente satíricos (*bomolochia*), havia muitos que nomeavam o vituperado, e, ao nomeá-lo, produziam aparentemente certa memória sua pelo agenciamento da poesia e da escritura, ao tempo em que, por remissão ao castigo do vício neste e sobretudo no outro mundo, operavam simultaneamente sua danação por referência explícita ao “apagamento” de seu nome da mente de Deus e do rol dos homens honrados. Poemas que produzem discursivamente a *damnatio memoriae* dos vituperados não são incomuns no Império Português do século XVII e as matrizes letradas desses poemas podem ser encontradas em poetas espanhóis do Século de Ouro, como Francisco de Quevedo. Analisaremos alguns poemas satíricos em português e um dos epitáfios satíricos de Francisco de Quevedo com o objetivo de tornar evidente o tratamento poético da *damnatio memoriae* nesses textos e suas relações de precedência e derivação. Com vistas a garantir a inteligibilidade do estudo que aqui se pretende empreender, perscrutar-se-á tratados retórico-poético-teológico-políticos, escritos pelos antigos, e atualizados no supracitado recorte temporal. Por fim, da análise aqui encetada, mediante articulação entre poética e retórica demonstrativa, foi possível inferir que morte, memória, Poder e poesia se entrelaçam, firmando e afirmando uma estrutura hierárquica, entendida como modelar, nas sociedades monárquicas portuguesa e espanhola dos Seiscentos.

Palavras-chave: Epitáfio, Memória, Retórica.

1 Mestre e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista. E-mail: 2020m0086@uesb.edu.br

O estudo, que ora se apresenta, objetiva discutir a relação entre epitáfio, monumento e memória, nas sociedades monárquicas letradas de Portugal e da Espanha, do século XVII, nas quais se efetuou a produção da poesia fúnebre tanto de poetas portugueses, quanto do poeta espanhol Francisco de Quevedo. Para tanto, analisaremos, à luz da poética aristotélica e da retórica demonstrativa, alguns epitáfios joco-sérios portugueses e um dos epitáfios satíricos de Francisco de Quevedo com o fito de compreender como estão, neles, articulados o topos poético do *“Exegi monumentum aere perennius”*, de origem horaciana, as tópicas próprias do gênero “epitáfio”, como, por exemplo, a “admoestação” aos passantes, o cômico, por efetuação da “m”aledicência (*bomolochia*), bem como de tornar evidente o tratamento poético da *damnatio memoriae* nesses textos e suas relações de precedência e derivação. A isso acrescentemos que o objetivo primacial de tal análise é demonstrar de que forma os epitáfios satíricos se propõem à correção dos vícios que corrompem o Bem comum da *Respublica* e, simultaneamente, querem instituir-se como memória duradoura, transmissora de *exempla*, que possibilitam, pela reatividade negativa por eles produzida, a constituição social da virtude.

Feitas estas considerações iniciais, é já altura de esclarecermos que entre os poemas propriamente satíricos (*bomolochia*), havia muitos que nomeavam o vituperado, e, ao nomeá-lo, produziam aparentemente certa memória dele pelo agenciamento da poesia e da escritura, ao tempo em que, por remissão ao castigo do vício neste e, sobretudo, no outro mundo, operavam simultaneamente sua danação por referência explícita ao “apagamento” de seu nome da mente de Deus e do rol dos homens honrados. Desse modo, poemas que produzem discursivamente a *damnatio memoriae* dos vituperados não são incomuns no Império Português do século XVII e as matrizes letradas desses poemas podem ser encontradas em poetas espanhóis do Século de Ouro, a bem dizer de Francisco de Quevedo.

Na representação dos caracteres vituperados, nos epitáfios joco-sérios portugueses, bem como nos epitáfios de dom Francisco de Quevedo, entrecruzam-se preceitos propriamente poéticos com outros, de caráter retórico. Nestes termos, cumpre aclararmos que é curta a passagem em que Aristóteles, na Poética, define o cômico; sendo a comédia também ela imitação, é, no entanto, de caracteres inferiores, e embora estes últimos se tipifiquem por alguma sorte de vício, os vícios que lhes são próprios são os chamados “anódinos” e que causam

ridículo. Nas perspicuas palavras do Estagirita: “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor” (ARISTÓTELES, 1995, Poet. V, 1449b). Somemos a isso que João Adolfo Hansen, em um de seus estudos sobre a sátira produzida no Império Português, no século XVII, ao ler em Aristóteles que a comédia tratava somente de vícios “fracos”, propõe complementarmente que o outro subgênero do cômico, a bomolochia ou maledicência, tinha como matéria os vícios ditos “fortes”. Com vistas a melhor elucidar esta questão, o citado estudioso, em um outro artigo de sua autoria, intitulado “Anatomia da Sátira”, assevera que a “virtude é meio termo unitário de dois extremos viciosos” e que “só é ridículo o extremo vicioso mais baixo e vergonhoso que o outro” (HANSEN, 2011, p. 153). Pensando, portanto, toda virtude como meio termo unitário entre vícios, uns fracos, outros fortes, o estudioso em foco exemplifica os dois tipos de vício tratados por Aristóteles na Ética Nicomaqueia. Caso pensemos, por exemplo, em uma virtude como a amizade, é-lhe oposto um vício fraco, que causa o riso, como a adulação; mas também se lhe opõe um vício forte como a traição, que causa horror (HANSEN, 2001, p. 152). Quanto aos elementos propriamente retóricos, que estruturam os poemas de que ora tratamos, é relevante fazermos alusão ao fato de que os epitáfios satíricos inserem-se, obviamente, no subgênero vituperante do epidítico, pois, por meio do castigo por eles produzido a diversas transgressões, propõe-se a correção dos vícios praticados com vistas à restauração da ordem transgredida. Sabe-se que o gênero epidítico tratava do belo e do bem, assim como do feio e do mal, desde a retórica de Aristóteles (ARISTOTLE, 1994, Rhet., I, ix, 1-7), assim como em tratados gregos e latinos que lhe são subseqüentes, como a Retórica para Alexandre, de Anaxímenes de Lâmpsaco e a Institutio Oratoria (QUINTILIAN, 1963), dentre outros. À vista disso, importa outrossim aclararmos que os epitáfios são discurso que deve ser registrado tradicionalmente sobre materiais duros – e, portanto, duráveis -, a lápide, de preferência. Ademais, cabe lembrarmos que a lápide em que se inscreve o epitáfio, para além de ser duradoura, também permanece em lugar público, e é justamente essa sua eterna publicidade que a torna o suporte ideal de uma mensagem que só pode atingir sua finalidade “exemplar” se for constantemente rerepresentada àqueles a quem se destina. Na perspectiva que aqui se esquadrinha, o efeito de perenização própria das escritas epigráficas advém, por conseguinte, de um lado, do material que lhes dá suporte, e, de outro, do espaço onde se

localizam tais inscrições. Conseqüentemente, tais aspectos delineiam-se sinteticamente nas palavras de Le Goff (2003, p. 428):

[...] A pedra e o mármore serviam, na maioria das vezes, de suporte a uma sobrecarga de memória. Os arquivos de pedra acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea.

No caso específico dos epitáfios joco-sérios portugueses, bem como do epitáfio satírico de Francisco de Quevedo, notemos que é justamente o caráter permanente e duradouro da inscrição, que, ao ser lida, atualiza e reatualiza a memória danosa do defunto, nomeado pela persona satírica, pela voz prudente que fala do vício para corrigi-lo. Assim sendo, a inscrição configura-se como testemunho de existência viciosa, porque cumulativa de pecados. Sob essa perspectiva, torna-se, pois, instrutivo percebermos que a poesia converte-se num monumento seguro, tal como o mármore, que é, por excelência, durável. Na verdade, ela ainda suplanta a durabilidade da pedra, caso levemos em consideração que, indiscutivelmente, resiste muito mais aos efeitos corrosivos do tempo pelo fato de multiplicar-se em incontáveis cópias. A reprodutibilidade técnica associada à escritura é garantidora de que o castigo poético haja de prevalecer contra as intempéries (ACHCAR, 1994, p. 104). Como se vê, tanto em Le Goff, quanto em Achcar, torna-se, pois, lícito supormos que há uma relação entre poesia e memória desde os antigos, merecendo especial relevo Homero, inolvidável na composição do verso resistente ao tempo. Neste contexto, é digno de nota “o caráter imperecedouro da poesia e a associação entre reis e poetas são narradas em quase todas as poéticas e retóricas quinhentistas” (MOREIRA, 2006, p. 104) com vistas a enfatizar a importância do patronato de atividade tão vital para a sobrevivência das linhagens monárquicas e de seus feitos. Desse modo, a poesia seiscentista tanto pode configurar-se como fama futura, já que a palavra vive mais tempo do que os feitos, no caso dos discursos epidícticos que objetivavam o louvor, quanto pode visar a perenizar a memória dos danados, no caso dos discursos epidícticos vituperantes. De qualquer sorte, mais importante é termos em mente que as citadas poesias, os epitáfios, podem, no caso daqueles que são elogiosos, redundar de trabalho “encomendado”, pelo fato de o poeta participar de amplas redes clientelares, comuns no seio das antigas monarquias ibéricas (HESPANHA, 1994, p. 33-36). Sabe-se que, no mundo antigo, havia a prática de

encomendar epitáfios a compositores especializados no gênero, como o afirma Achcar (1994, p. 160): “O atributo por excelência encarecedor do produto do poeta seria sua virtude de preservar a memória das obras dos comitentes, e preservá-la ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz.” Tendo em vista que os monumentos constituem materiais da memória, consideramos, de grande relevância, remontar à origem deles, a partir dos ensinamentos de Le Goff (2003, p. 526): A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos [...]. Concernente, ainda, à definição do latim *monumentum*, este significava, aos olhos de Achcar (1994, p. 163) “um monumento qualquer em pedra e bronze, uma obra literária, em prosa ou em verso, na materialidade de sua redação escrita”. Em face disso, cabe mencionar que o epitáfio é uma inscrição de tipo memorial, pois visa a garantir a memória póstuma do defunto, e, em geral, tem caráter elogioso e admonitório, advertindo os passantes sobre a fugacidade da vida, a vanidade das coisas do mundo, a vaidade do homem etc. Respeitante aos epitáfios satíricos portugueses e, por extensão, aos espanhóis, notadamente os de Quevedo, que são os que nos interessam para fins desse estudo, releva notar que, neles, produz-se também uma memória do defunto, mas essa memória é um castigo que lhe é imposto, pois se fustiga o morto ao discriminar-se o rol de seus vícios e sua impenitência. Notemos, portanto, que a memória, no epitáfio satírico, é condição de um deslustre permanente para o defunto, que, justamente por estar morto, não pode revidar ao ataque que se lhe faz. A memória do vício, desse modo, contrariamente à prática do encômio, que produz a perpetuidade de feitos e virtudes, é memória contra exemplar daquilo que se deve, justamente, a todo custo evitar.

Com o fito de sustentarmos o que acima dissemos, detenhamo-nos, por uns instantes, na análise de alguns epitáfios joco-sérios portugueses, para, ulteriormente, emprendermos a análise de um epitáfio satírico atribuído a dom Francisco de Quevedo. Antes, porém, de procedermos à análise dos primeiros, cumpre explicitarmos que João Adolfo Hansen (2001), em artigo intitulado “*Apresentação dos Epitáfios Joco-sérios Portugueses e Castelhanos*”, ao lançar luz sobre tais epitáfios, tornou-nos cientes de que eles estão copiados no Códice 155, (Papéis Vários), da

Reserva da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em folhas manuscritas com letra do século XVII, numeradas de 131 a 139. São inscrições de extensão variada – a menor tem duas linhas; a maior, trinta e duas. A isso o citado estudioso acrescenta que, no Catálogo de Manuscritos (Códices 1 a 250), de Augusto Mendes Simões Castro, constam como “vários epitáfios extravagantes e jocosos”. Observou, ainda, que o manuscrito é encabeçado do título “Épithaphios portugueses jocosos”, com uma divisão, “Epithaphios jocosos castelhanos”. Aduziu, ainda, que os textos são escritos em latim macarrônico; em português arcaico; em português moderno; em castelhano e, às vezes, numa mescla cômica de latim, espanhol e português. Concluiu, por fim, que alguns estão metrificadas com a medida velha, tendo rimas toantes, ao tempo em que há outros constituídos de outros metros e rimas; uns poucos estão em prosa, sem datação, sendo alguns medievais.

Em conformidade com Hansen (2001), o epitáfio joco-sério, sendo uma forma do gênero epidítico retoricamente regrado, aplica lugares-comuns de pessoa, verossímeis e decoros das duas vertentes aristotélicas tradicionais do cômico: o ridículo, como riso decorrente do feio não-nocivo de vícios fracos, e a maledicência, como vituperação do feio nocivo causado pelos vícios fortes. Desse modo, o aludido estudioso nos inteira de que a maioria destes epitáfios aplica lugares-comuns de excesso de vícios fracos e não - nocivos, extraíndo o efeito cômico de termos de estilo sórdido. Para fins de amostragem do exposto, vejamos o epitáfio infrafirmado:

Aqui jáz Martim Affonso Capitam
Do galeam Cagafogo, que por nam
enojar ao senhor, nam quis queimar
o mundo todo.

No epitáfio sob análise, par e passo com Hansen (2001), inferimos que Martim Afonso, capitão do galeão Cagafogo, para a felicidade de todos, não queimou o mundo, pois se o tivesse feito também teria espalhado por toda parte o grande nojo figurado no nome do seu barco.

Analisado sob a ótica hanseniana, o divertido epitáfio joco-sério de Beltran de Fuente Frida fere o decoro quando eleva o motivo torpe do “corno”, corrente na sociedade ibérica seiscentista, como tópica insultuosa que desqualifica a legitimidade dos morgados ou das heranças de primogenitura; seu humor se intensifica com o duplo sentido do termo infamante. Neste sentido, é irônica a ambiguidade da advertência feita

ao leitor para que tenha cuidado, ao que parece, com as chifradas que mataram Beltran:

Aqui yáze Beltran de Fuente Frida
Cornudo fué en la vida por su suerte
Otros cuernos después le dieram muerte
Lector guarte de cuernos por tu vida.

A maledicência obscena, a bem dizer de Hansen (2001), ainda se lê no epitáfio abaixo reproduzido:

Aqui yáze Pedro Calvo Lapa-
vero maestro de obra prima, e grande
pescador de vara.

No epitáfio ora analisado, a expressão “pescador de vara”, consoante Hansen, era corrente também na sátira luso-brasileira do século XVII, como na poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, com a conotação de “sodomia”.

Indo mais adiante na análise dos epitáfios joco-sérios, concordemente com Hansen (2001), o epitáfio intitulado “*De Certo Bispo*”, configura-se como sendo, possivelmente, um dos melhores da coleção, posto que sintetiza o caráter de um tipo que, sendo religioso, teoricamente deveria ter pautado a vida pelo Bem. Morto, continua sobremaneira irreduzível em sua maldade, uma vez que patenteia ter sido esta sempre premeditada com “*sizo*” e sempre menor do que efetivamente quis fazer:

A todo honrado fis mal,
e menos do q queria,
nem honra, nem cortesia
nem bem fis em Portugal.
Nam tive letras, nem avizo,
sangue, valor, ou razam,
vontade, nem condição,
mas muyta maldade e sizo

Do exposto, dessumimos, com fulcro em Hansen (2001) que o poeta português dos Seiscentos, ao empregar, com engenhosidade, o comuníssimo topos de admonição ao passante em sua poesia fúnebre vituperante, disposta em epitáfio, além de convidá-lo para que, em frente do túmulo, reflita sobre a precariedade da vida, ainda o adverte para que não incorra em pecados tal qual o jacente, sob pena de cair em danação eterna. Daí

podermos dizer que, mediante tal lugar-comum, o poeta propõe a correção dos vícios praticados em vida, pelo morto, com vistas à restauração da ordem transgredida.

Doravante, deter-nos-emos na análise de um epitáfio atribuído a Francisco de Quevedo, epitáfio esse que está copiado no fólio 154 v. de códice depositado na Biblioteca Menéndez Pelayo, em Espanha, que assim se nomeia: “FRAGMENTOS/ NO IMPRESOS HASTA OY./ DE D. FRANCISCO DE QUEVEDO/ Villegas. Cavallero en el / Orden de Santiago, y Señor / de la Torre de Juan Abad/ Recogidos/ Por un aficionado/ Para los discretos”.

Observemos que Quevedo, mediante epitáfio que lhe é atribuído, empreende a crítica contumaz de uma das muitas transgressões que foram objeto do discurso vituperante, no século XVII, ou seja, o crime contra naturam, o pecado nefando ou sodomia. Convém esclarecermos que os inquisidores chamavam pecado nefando contra naturam não só a sodomia propriamente dita (que ocorre entre dois homens ou entre um homem e uma mulher), mas também as relações sexuais entre mulheres e a bestialidade ou zoofilia. Respeitante, ainda, à ideia da sodomia, vista como um crime e um pecado contra naturam, o estudioso Federico Garza Carvajal (2002, p. 22) assevera que:

La textualización de la sodomía como un pecado y un crimen contra la naturaleza, una especie de plaga pestilente contagiosa a menudo imputada como proveniente de fuera y las percepciones de los sodomitas representados como hombres viles, despreciables e incluso afeminados, todo eso constituía parte de los discursos de la hombría española. Los teólogos y otros escritores del inicio de la España y Nueva España moderna fabricaron esos discursos con la intención de fomentar la política del império.

Como se pode depreender da leitura do excerto acima extratado, aos olhos do supracitado estudioso, a ideia da sodomia, concebida como um crime e um pecado *contra naturam*, não foi dada senão fabricada ativamente, posto que tal ideia nada mais foi do que interpretada por uma série de procedimentos hierárquicos e seletivos, bem como por argumentos fictícios que estavam subordinados a vários poderes e interesses.

Destarte, salientamos que o epitáfio escrito por Quevedo “home-nageia” de forma a desonrar um italiano chamado Tullio, e a didascália que intitula o poema propriamente dito – “A un Italiano llamado Tullio” – prescreve a leitura a ser efetuada pelos leitores do poema, consoante bem enfatizou Marcello Moreira, em seu estudo sobre a lírica atribuída

a Gregório de Matos e Guerra. Mas que leitura é proposta por meio da didascália? Como se sabe, uma das tópicas satíricas mais recorrentes na Europa dos séculos XVI e XVII é aquela que associa os italianos às práticas sodomitas (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 398 e seguintes). Os italianos eram considerados na Península Ibérica sodomitas contumazes, o que torna apropriadíssima a sátira composta por Quevedo, e o italiano, que é sua matéria, é também, apesar de defunto, o seu destinatário, o que provoca mais riso, pois, apesar de poder servir de aviso àqueles que insistem no mesmo erro, objetivo primeiro do epitáfio, não pode mais, por razões óbvias, beneficiar aquele que “homenageia”. Nestas condições, pode-se entender o epitáfio, portanto, como um aviso, mas como um aviso que só pode trazer benefícios àqueles que desejarem se corrigir enquanto têm tempo de fazê-lo.

Nesse sentido, o aviso produzido pelo epitáfio acena para a perenidade do riso de todos aqueles que lerem a inscrição fúnebre composta para o fanchono, que assim principia: Yace en aqueste llano

Tullio el italiano,
que a marzo parecía
en el volver de rabo cada día.
Tú, que caminas la campaña rasa,
Cósete el culo, viandante, y passa.

Já na primeira estrofe do poema, deparamo-nos com a especificação do vício que peculiariza o satirizado, o entregar-se ele ao “volver de rabo cada día”, o que, por seu turno, implica a necessidade de que os passantes “fechem o cu” e passem adiante rapidamente. O “volver de rabo cada día” é tópica satírica que emula tópicos primaveris, pois, como se diz, “a marzo parecia” no volver de rabo, o que significa que esse movimento, próprio do vituperado, se caracterizava por certo vitalismo primaveril. Notemos que Francisco de Quevedo produz, por meio de uns poucos versos, a primavera do vício, primavera essa paradoxalmente que resiste a todos os invernos, até mesmo àquele próprio da sepultura. Contudo, o verbo “coser” significa “unir con seda o hilo enhebrado en la aguja dos pedazos de tela, cuero, etc.”, o que redundava, em última instância, o ser melhor ter “as pregas do cu” agulhadas – instrumento que tem óbvio valor fálico, no contexto da primeira estrofe – do que lanceadas pelo italiano, que na campa jaz. Logo no início da estrofe seguinte, especifica-se a razão de sua morte:

Murióse el triste mozo malogrado
de enfermedad de mula de alquileres,
que es decir que murió de cabalgado.

A persona satírica afirma ter ele morrido da mesma enfermidade que sói matar as mulas de “alquiler”, aquelas cujos serviços podem ser contratados por meio de pagamento e que, portanto, estão disponíveis para quem desejar delas fazer uso. Que doença é essa, no entanto, que leva as pobres mulas de “alquiler” à morte? Morrem elas esfalfadas de tanto ser cavalgadas. O ser cavalgadura para outros homens implica o estar sob o domínio de “cavaleiros”, relação que remete ao “encima” e ao “embaixo”, ao “alto” e ao “baixo” e a tudo aquilo que essa relação topológica significa na cultura cristã.

Depois de morto o italiano, assevera o poeta:
Con palma le enterraron las mujeres;
Y si el caso se advierte,
Como es hembra la Muerte,
Celosa y ofendida, Siempre a los putos deja corta vida.

No primeiro verso, pode-se dizer que a ambiguidade da palavra “palma” serve ainda mais para a ênfase do caráter vituperante e risível do epitáfio, pois as mulheres que acompanharam o defunto enterraram-no com “palma”, com o sentido de “glória” e “triunfo”, conquanto o triunfo verdadeiro seja o das mulheres que o acompanham, pois ele nunca as quis e foi delas feroz competidor. A leitura ora feita parece confirmar-se nos versos subsequentes, quando se enuncia que a “morte”, por também ser fêmea, encurta a vida daqueles que desprezam as mulheres.

Quando da leitura da última estrofe do poema, deparamo-nos com a extensão da corrupção provocada pelo pecado contra naturam, praticado pelo italiano, pois a persona satírica declara que, de seu corpo corrompido – não nos esquecendo de que os corpos dos santos, por exemplo, para além de serem incorruptíveis, exalavam odor agradabilíssimo (BLOCH, 2005, p. 68 e seguintes) – criaram-se vermes que, pelo fato de terem a mesma substância do sodomita, amontoavam-se também eles, uns sobre os outros, cavalgando-se, pois eram, como o que os pariu, “bujarrones”, ou seja, sodomitas.

No epitáfio ora escrutinado, faz-se mister aclararmos que a descrição do tipo vicioso é empreendida a partir do emprego dos preceitos e topoi convenientes ao gênero epidítico, visto que o vitupério, conforme está explicitado nas preceptivas clássicas, é obtido mediante fixação nos vícios

contrários às virtudes. Neste pormenor, não se deve perder de vista que o “honrar a memória”, no caso específico do “Italiano Tullio”, portanto, passa a significar a perpetuação de res gestae viciosíssimas, perpetradas pelo sodomita, durante sua existência - o que o torna, pela enormidade dos vícios cometidos, *exemplum* a ser emulado enquanto tópica da sátira – forma de memória, certamente.

Em consonância com o que vai dito nas linhas supracitadas, mais interessante é sabermos que o monstro construído engenhosamente por Quevedo, nos seus poemas satíricos, encontra eco no monstro de que fala Hansen, para quem, em tais poemas:

[...] três espécies de procedimentos técnicos são aplicados para produzir as deformações. O mais comum consiste em construir o corpo do tipo vituperado como um ser misto e incongruente, feito de pedaços ou metonímias e sinédocos de referências de campos semânticos disparatados [...]. Outro procedimento é o da amplificação de uma parte do corpo [...]. O terceiro procedimento efetua a obscenidade, no sentido latino do *ob-scaenum, fora de cena*, conferindo vida própria a uma parte do corpo, que realiza ações sujas e indecentes (HANSEN, 2015, p. 175-176).

Redunda do exposto que a monstruosidade, nos Seiscentos, por enfeixar, em si, a falta de unidade, a falta de juízo, a amplificação do vício, enfim, por corroborar a completa ausência de Bem, no tipo decaído, além de privá-lo do bem-viver terreno, ainda o induz ao fogo dos infernos, e, por conseguinte, à danação eterna. No caso específico do epitáfio “A un Italiano llamado Tullio”, aqui tomado para análise, urge notarmos que a monstruosidade o afasta de sua “teleología específica”, que é a de um homem, um varão, já que ele não passa de um detestável pederasta, tipo somenos, no Seiscentos.

Em virtude do que foi mencionado, não nos foi forçoso constatar que o italiano Tullio, matéria do poeitar quevediano, no epitáfio aqui perscrutado, é uma designação insultuosa, dado que ele não se porta como “melhor”, ou seja, como a representação da ordem o apresenta e o constitui, nos Seiscentos. A isso acrescentamos que, ao encetarmos uma leitura do epitáfio “*A un Italiano llamado Tullio*” valendo-se, para tanto, das lentes de Quevedo, inferimos sem dificuldade que, do pederasta “Tullio”, nada restou de espiritual e humano, haja vista que seu corpo jacente, devorado pelos vermes e carcomido pelo tempo, transmitirá, aos

passantes, a força compulsiva de uma materialidade vil, grotesca, pecaminosa porque essencialmente viciosa.

Entretantes, torna-se sumamente importante explicitarmos que os epitáfios satíricos, dispostos em lápides ou não (como é o caso dos quevedianos), são enunciados que visam a tornar pública a lembrança do defunto, posto que, além de amenizarem os efeitos corrosivos do tempo, ainda evitam o anonimato do jacente para as gerações pósteras, constituindo-se, para tanto, em um monumentum que perpetua a memória danosa, na medida em que “celebra” os feitos dos “piores do que somos”, componentes degradantes hierarquicamente da sociedade estamental, do Estado monárquico europeu, do século XVII, e que são atualizados no epitáfio delimitado para análise, visto o conteúdo vituperante do mesmo.

Diante de tudo o que foi arrazoado acerca do epitáfio satírico quevediano “*A un Italiano llamado Tullio*”, fio condutor deste estudo, não podemos prescindir de dizer que tal epitáfio, assim como os demais de cunho satírico, que abundam do fazer poético de Quevedo, destinam-se ao vitupério dos tipos moral e socialmente corrompidos, por meio da disposição regrada dos desvios cometidos, dignos de se transformarem em memória danosa e, por conseguinte, decaída e pecaminosa. Assim sendo, mais interessante é percebermos que há uma mútua relação que permite a estabilidade da memória, da poesia que a difunde, do poder que as consolida, poder esse que também é consolidado por elas, haja vista que “a memória a ser construída poeticamente [...] não pode ser separada do monumento codicológico que organiza a produção poética atribuída ao poeta e que, ao fazê-lo, preserva-a” (MOREIRA, 2003, p. 83-84).

Por fim, do epitáfio satírico quevediano aqui analisado, depreendemos, com tanto mais razão, que morte, memória, poder e poesia se imbricam, firmando e afirmando uma estrutura hierárquica, entendida como modelar, na sociedade monárquica europeia do século XVII. E, em última análise, digna esclarecermos que o epitáfio satírico, ao avultar os feitos e caráter do defunto pecaminoso, perpetua sua lembrança, legitimando assim que a morte não desmente o vício ou, dito de outro modo, a morte, enquanto morte, é condição de perpetuidade da memória do vício.

Assim posto e assim assente, resta-nos dizer que a poesia de Quevedo, que tem como matéria os sodomitas, apresenta uma evidente finalidade didática e moralizante, já que, objetivando a correção da ordem natural e social transgredidas pelas práticas subversivas do sodomita, alerta, por meio do esgarçamento e do riso, a todos aqueles que não

se portam como “melhores”, ou seja, como a representação da ordem os apresenta e os constitui. Logo, é impossível dissociar poética, retórica, política, teologia, memória (técnica e social) e poesia nas práticas letradas da sociedade monárquica europeia à qual pertenceu Francisco de Quevedo e quejandos.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices: Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.

ARISTOTLE. **Art of Rhetoric**. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1994.

BLOCH, M. **Os reis taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARVAJAL, F. G. **Quemando mariposas**. Sodomia e império en Andalucía y México siglos XVI-XVII. Tradução Lluís Salvador. Barcelona: Laertes, 2002. p. 22.

HANSEN, J. A. Apresentação dos epitáfios joco-sérios portugueses e castelhanos. **Signum**, São Paulo, n. 3, p. 75-99, 2001.

HANSEN, J. A. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (org.). **Permanência clássica**. Visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169.

HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. **Para que todos entendais**: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Belo Horizonte: Autêntica; Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, 2013.

HANSEN, J. A. Códigos bibliográficos e linguísticos da sátira luso-brasileira atribuída ao poeta colonial Gregória de Matos e Guerra (1633-1696). In: HOUGH-SNEE, D. Z.; SILVA, E. V. (ed.). **Estudios de sátira hispanoamericana**

colonial & estudos da sátira do Brasil colônia. Iberoamericana; Vervuert, 2015. p. 153-188.

HESPANHA, A. M. **Às vésperas do Leviathan.** Instituições e poder político, Portugal, século XVII. Lisboa: Almedina, 1994.

MOREIRA, M. Ut pictura poesis. Análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. **Revista USP**, n. 57, p. 87-103, mar./maio 2003.

MOREIRA, M. Ad Parnasum: expansão, colonização e empresa civilizatória Lusa em Música do Parnaso. **Revista USP**, São Paulo, n. 70, p. 141-151, jun./ago. 2006.

QUEVEDO, D. F. de. **Fragmentos/** no impresos hasta oy. Villegas. Cavallero en el / Orden de Santiago, y Señor / de la Torre de Juan Abad/ Recogidos/ Por un aficionado/ Para los discretos. Códice depositado na Biblioteca Menéndez Pelayo. QUINTILIAN. The Institutio Oratoria. With an English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

QUINTILIAN. **The Institutio Oratoria.** With an English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

A DISTOPIA DA PALAVRA EM *ECOLOGIA* DE JOANA BÉRTHOLO¹

Marcelo Felipe Garcia²

Resumo

Joana Bértholo publicou, em 2018, a obra intitulada *Ecologia*, uma distopia que imagina vários personagens portugueses vivendo por uma transição social, em que, pelo menos inicialmente, algumas palavras passam a ser cobradas quando são ditas. A obra contemporânea ajuda a montar um mosaico de distopias, que cada vez mais são imaginadas e produzidas, tanto no mundo todo, quanto especificamente em Portugal como nota Becker em sua tese (2017). Uma tradição que, embora recente, prova sua relevância como exemplifica *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). É para contribuir nesses estudos emergentes que esse trabalho é produzido. Através de cenários de controle da fala e elucubrações sobre a importância da linguagem, Bértholo parece querer comunicar o valor (monetário e social) que a palavra pode ter, questão que esse trabalho pretende elaborar e expandir para um campo teórico. Busca-se, a partir desses pontos, expor como a autora gera no leitor a possibilidade de esperança através de um cenário de caos e pessimismo, como é costume das distopias críticas (Moylan, 2016). Aliado aos estudos de distopia, pretende-se, também, usar conceitos foucaultianos de heterotopia e biopolítica a fim de melhor elucidar as mecânicas usadas pela autora para gerar a dualidade desespero/esperança na leitura de seu texto. Para uma abordagem da literatura distópica, contaremos com Claves (2010); Gottlieb (2001); Baccolini e Moylan (2003) e Moylan (2016) como base. As leituras de Foucault serão *Em defesa da sociedade* (1999), *Nascimento da biopolítica* (2008) e *O corpo utópico ; As heterotopias* (2013).

Palavras-chave: Joana Bértholo; palavra; distopia; biopolítica.

1 Órgãos financiadores: CNPq/MCTI

2 Mestrando no curso de Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina – UEL, marcelo.felipe@uel.br.

INTRODUÇÃO

A distopia oferece uma visão contraditória do presente: enquanto o autor ou autora expõe de forma exagerada aquilo que pensa ser ruim, também tenta mover ações concretas para um futuro que considera significativamente pior do que se tem atualmente. Funciona como uma espécie de aviso de que as coisas podem mudar para algo pior, muitas vezes em um futuro não tão longínquo. Se quisermos evitar que o cenário (até então) fictício aconteça, devemos nos esforçar para combater sua raiz localizada no tempo presente. Mostra-se o horror com a intenção de gerar esperança.

Na escrita utópica de ficção científica, portanto, o mundo real é forjado para tornar-se “estranho” para desafiar a complacência do leitor quanto às visões da história aceitas e despertar, pela “verdade” da ficção, uma percepção das conexões entre história e tempo presente. (VARSAM, 2003, p.206-7)³

Esse jogo entre o distanciamento especulativo do que se vive e a aproximação de relações que se podem encontrar nas atualidades é importante para que os escritores e escritoras de distopias consigam passar sua mensagem, seu aviso, a fim de instigar os leitores a comprarem a possibilidade infame lida no romance. É nessa conjuntura, também, que se percebe quais são as mazelas da sociedade que o autor(a) julga graves o suficiente para dedicar uma narrativa para explorar as possíveis alternativas preventivas.

O romance *Ecologia* (2018), de Joana Bértholo, explora um mundo em que a palavra passa a ter valor para ser dita, bem como os desdobramentos desse evento e os objetivos finais dos idealizadores desse plano. Muito mais do que isso, porém, a narrativa pinta uma imagem panorâmica dos reflexos de tal decisão em personagens variadas, abordando com sutileza as consequências da palavra como mercadoria. De forma ortodoxa, ao invés de colocar-nos no mundo futuro desde o começo da história, nos faz acompanhar todo o processo das implementações de leis e reação pública, evidenciando interesses, reflexões e uma crítica ao

3 Algumas citações são em inglês, portanto provei a tradução de forma livre para o corpo do texto e deixarei as originais em notas de rodapé: “In sf and utopian writing, then, the real world is made to appear “strange” in order to challenge the reader’s complacency toward accepted views of history and awaken, through the “truth” of fiction, a new perception of the connections between history and the present world.”

modo como a cultura em que vivemos pode se desdobrar de maneiras inesperadas. Cultura essa, que pode ser muito bem elucidada pela leitura de Foucault.

É nesse contexto, portanto, que se pretende aliar os estudos da distopia aos do pensador com objetivo de analisar as relações que surgem entre o futuro fictício e o presente real. A partir dessa premissa básica, também, buscaremos pensar como os conceitos foucaultianos dão base para a possibilidade de relacionar esses dois tempos, e, por fim, alinhado com os estudos da distopia, refletimos sobre a quais objetivos esses paralelos podem servir.

METODOLOGIA

Para a análise do romance em questão, *Ecologia*, será feita uma união entre alguns dos pressupostos foucaultianos com a teoria relativa às literaturas distópicas, pois acreditamos que esses estudos se complementam para uma compreensão mais branda do texto literário. As considerações sobre o gênero distopia dão base para a leitura dos artifícios formais que constituem essa obra como fictícia, mas que, ao mesmo tempo, relaciona-se com seu tempo presente e com conflitos reais. As reflexões de Foucault, portanto, enquanto locadas na realidade, ajudam a criar a ponte entre o que é projeção pessimista do futuro e as raízes desse mal no presente. É unindo esses dois estudo que se espera analisar a obra enquanto ficção, e, ao mesmo tempo, identificar as relações que o texto apresenta com o nosso mundo no agora.

REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 FOUCAULT

Com citações explícitas às reflexões foucaultianas sobre o panóptico e a estudos semelhantes como de Agamben tratando sobre o estado de exceção, *Ecologia* certamente interessa-se em tecer pensamentos sobre controle da vida privada, do corpo, da segurança e do espaço geográfico. Esses assuntos são abordados pelo filósofo, historiador, crítico literário Michel Foucault em variados momentos de sua produção.

Em seus estudos, Foucault dedicou muitas de suas linhas para captar o relacionamento que o Estado tinha com o indivíduo em suas várias vertentes. O filósofo conjectura que vivemos, atualmente, em um sistema

de organização que vende a si mesmo como mínimo interventor da economia, mas que, ao invés disso, toma várias medidas para transformar àquilo que lhe for interessante em mercadoria, para que assim possa atuar sobre ele. Para exemplificar suas ideias, vejamos um trecho em que trata da questão rural na Europa:

A ideia não era: dado o estado de coisas, como encontrar o sistema econômico capaz de levar em conta os dados básicos próprios da agricultura europeia? Mas sim: dado que o processo de regulação econômico-político é e não pode ser senão o mercado, como modificar essas bases materiais, culturais, técnicas, jurídicas que estão dadas na Europa? (FOUCAULT, 2008, p.193-4)

Move-se o que for necessário para a obtenção desse fim, como coloca o pensador. Desde que haja interesse do órgão regulador em ter controle sobre alguma faceta da sociedade, é mais interessante que se altere a geografia (vide o exemplo acima), a espécie (formulações artificiais de raças de cachorro para comercialização), a cultura (colonização), enfim, qualquer coisa mesmo que biológica ou natural para justificar a intervenção.

Essa é, de forma análoga, a mesma premissa do romance de Bértholo: buscar uma forma de regulamentar o custo da palavra pelo Estado, por meio de inúmeros apoios financeiros de outras fontes (como a de Darla Walsh, personagem na narrativa). Também, a solução encontrada por ambos é propiciar um cenário em que a segurança é posta em risco e na qual o indivíduo pode (lê-se “deve”) contribuir para o obter o bem coletivo em sua esfera privada. No caso de Foucault, ele identifica tais tendências em emergência na França e a denomina “política social privatizada”:

A ideia de uma privatização dos mecanismos de seguro, em todo caso a ideia de que cabe ao indivíduo, pelo conjunto das reservas de que ele vai poder dispor, seja a título simplesmente individual, seja por intermédio das sociedades de ajuda mútua, etc., [proteger-se dos riscos], esse objetivo é, apesar de tudo, o que vocês veem em ação nas políticas neoliberais tais como a que conhecemos atualmente na França. É essa a tendência: a política social privatizada. (FOUCAULT, 2008, p.198-9).

No caso do romance, é o início das ações que gera as múltiplas interações que lemos no decorrer de toda história: “Exacto! [as pessoas] Têm de se sentir encurraladas. Ameaçadas. Medo, medo, precisamos de medo!

[...] – Sim, por exemplo, um inimigo a combater. [...] – Poderíamos ser nós a fabricar essa ameaça?” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.) Depois dos ataques por todo o mundo, o Plano de Revalorização da Linguagem é adotado em sua primeira de três fases e passa a cobrar, aprender e analisar todas as linguagens existentes. Dessa forma, para a contribuição da segurança coletiva, a única coisa que os cidadãos precisam fazer é consumir.

Foucault entende essa determinação como uma forma de colocar no indivíduo a responsabilidade de seu próprio bem-estar, de certa forma, transferir as relações econômicas para o espaço privado. Aberta, porém, a oportunidade de se embaralhar o capital na vida privada e a qualificação do indivíduo de forma que corresponda a seu nível de produção, aliado ao fato de que existe uma agência controladora do capital (ou, no mínimo, fortemente influente), abre-se a possibilidade da manipulação dessa agência dentro da vida privada. Isso, segundo Foucault, é principalmente feito na forma de normalização, ou seja, no estabelecimento de uma norma à qual o indivíduo é coagido a seguir.

[...] pode-se dizer que o elemento que vai circular entre o disciplinar e o regulamentador, que vai se aplicar, da mesma forma, ao corpo e à população, que permite a um só tempo controlar a ordem disciplinar do corpo e os acontecimentos aleatórios de uma multiplicidade biológica, esse elemento que circula entre um e outro é a “norma”. A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanta a uma população que se quer regulamentar. [...] A sociedade de normalização é uma sociedade em que se cruzam, conforme uma articulação ortogonal, a norma da disciplina e a norma da regulamentação. (FOUCAULT, 1999, p.302)

A disciplina sobre a qual o pensador comenta, é o ato de hierarquizar “espécimes” melhores e piores, incitando que é dever de todos desejar a ascensão própria e de toda comunidade, muitas vezes em detrimento daquilo que, supostamente, desacelera a velocidade da evolução social. O problema, é claro, está no fato de que quem tem o poder de determinar uma “biologia” melhor que outra, tem, igualmente, o poder de privilegiar certas vivências às outras. A segurança assume um papel duvidoso sob esse prisma: caso a instituição reguladora da norma queira perseguir alguma categoria específica de humanos, por considerar que ela atrapa-lha de alguma forma o seu acúmulo de poder, então é só vender uma

narrativa de que esta oferece perigo à sociedade, e que é dever individual de todos advogar contra esse “impedimento”.

No romance *Ecologia*, a segurança é privatizada e colocada no âmbito individual, quando descobrimos que o objetivo final do estudo da palavra é uma máquina que irá proporcionar toda a estatística do que se é ou poderá ser, biológica e socialmente falando, sendo necessário apenas olhar para um equipamento. Esse apetrecho, porém, também tem a possibilidade de determinar aquilo que considera digno de extermínio ou recompensa, dependendo da norma que melhor convém.

[...] um ciberespaço totalitário, querem ver que sociedade se vai estabelecer quando todo o poder da comunicação e da expressão estiver centralizado na empresa que eles gerem. Querem digitalizar o corpo e a consciência. Querem ver como vai ser quando qualquer desvio for detectado antes do acto, na intenção: um terrorista, um enfermo, um devasso. Querem saber se é verdade que todo o desvio nasce do corpo. (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

“Terrorista” e “enfermo” não são termos que têm suas definições fechadas e podem significar coisas diferentes, caso queira quem determina seu valor. Essa imprecisão é usada para marginalizar aqueles que se distanciam da norma, pregando neles um valor negativo.

Em contrapartida, classificadas e entendidas essas normas, existem locais que são planejados como forma de oposição à ordem vigente, dentro e fora dessa mesma sociedade. São essas as heterotopias, conceito usado por Foucault para designar os espaços de uma sociedade que são regidas por regulamentos diferentes e podem servir de escape da rotineira vida regrada. Funcionam, muitas vezes, como microutopias geográficas que isolam a norma estabelecida e propõem uma diferente visão de como se vive.

[...]acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa. [...] É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo que se agita, momentos ucrônicos. (FOUCAULT, 2013, p.19)

Os preceitos expostos até então auxiliam na compreensão dos mecanismos de controle que atravessam tanto a realidade quanto o mundo

fictício de *Ecologia*. É oportuno, agora, buscar como tais conceitos podem ter sido utilizados como ferramentas literárias de um gênero como o distópico, ou seja, como tais fatos podem ser lidos estando o leitor frente a uma distopia.

1.2 DISTOPIA

O que torna as narrativas distópicas tão atraentes quando expõe, muitas vezes, o pior que a humanidade pode criar de uma forma exagerada? Para isso existem um sem número de respostas. Uma que cobre muito bem a maior parte das funções das distopias vem de Varsam:

[...] ficção distópica age como nossos olhares renovados sob o mundo, criando pistas que nós podemos acatar apenas se estivermos “sintonizados” na mesma frequência. A realidade torna-se local de interpretação, e o leitor é convidado a agir nessa interpretação a fim de elicitar o parâmetro exato do aviso passado em qualquer texto distópico. (VARSAM, 2003, p.206)⁴

A distopia, nesse sentido, funciona como uma espécie de aviso que nos dá pistas de um futuro que, embora ainda não concreto, pode vir a ser, caso os pontos exagerados na história tornem-se proeminentes, também, na vida real. Desde já, percebe-se uma importante relação do texto com a vivência concreta. É preciso que o leitor intervenha no texto, buscando os pontos em que a realidade e a ficção convergem para desenhar os traços da crítica. Essas pistas, claro, dependem do tempo, espaço e cultura em que se habita. Como Baccolini coloca:

[...] distopia mostra uma complexa relação com a história. Por um lado, como as utopias, normalmente é locado no tempo e espaço e requer uma suspensão similar desses; por outro, ainda mais que utopia. É imediatamente enraizado na história. Sua função é avisar os leitores dos possíveis desfechos do nosso mundo presente e se vincula em uma extrapolação de elementos chaves da sociedade contemporânea. [...] A esse respeito, claramente mostra-se como uma crítica da história – da história modelando

4 “[...] dystopian fiction acts as our new eyes onto the world, creating clues that we can become aware of if only we ‘tuned into’ the right frequency. Reality becomes a site of interpretation, and the reader is asked to partake in this interpretation in order to elicit the exact parameters of the warning conveyed in any given dystopian text.”

a sociedade do(a) escritor(a) distópico em particular.
(BACCOLINI, 2003, p.115)⁵

Esses momentos de “sobriedade” que fazem transparecer um espelho apontado para nossa sociedade são bastante recorrentes em *Ecologia*, que com frequência formula frases tanto ácidas quanto impactantes, como “– Não podemos silenciá-los, isso é dar-lhes a liberdade de não consumirem!” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.) E momentos que se conectam muito mais fortemente com os preceitos foucaultianos expostos como a adesão inerente a uma norma vigente, que começa como especulação de Lucía: “Em poucos meses as pessoas não vão sequer poder ‘estar fora’.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.) E termina como certeza: “Já não há ‘estar fora’. Em nenhum aspecto da vida. Uma utopia individual dentro de uma distopia colectiva.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

O que as personagens principais comunicam é de imensa importância, pois é a partir de suas experiências que temos as ditas pistas para captar a crítica elaborada. Suas mazelas podem ser uma das que compartilhamos, ou alguma vantagem que deve ser olhada com ceticismo quando o protagonista é o opressor. Serão as reflexões geradas a partir das interações das personagens com a sociedade distópica que criarão o elo entre a ficção e a realidade:

A percepção do narrador é um importante sinal no gênero, pois sinaliza e documenta a discrepância entre o mundo como ele/ela experiencia e o mundo que ele/ela deseja. O leitor é, então, trazido para o mundo distópico via uma série de aparelhos formais utilizados com o propósito de identificação do ponto de vista do narrador. (VARSAM, 2003, p.205)⁶

5 “[...] dystopia shows a complex relationship to history. On the one hand, like utopia it is normally located in time and space and requires a similar suspension from them; on the other, even more than utopia, it is immediately rooted in history. Its function is to warn readers about the possible outcomes of our present world and entails an extrapolation of key features of contemporary society. [...] In this respect, it clearly appears as a critique of history — of the history shaping the society of the dystopian writer in particular.”

6 The narrator’s perception is an important sign in the genre for signaling and documenting the discrepancy between the world as he/she experiences it and the world he/she desires. The reader is then drawn into the dystopian world via a series of formal devices utilized for the purpose of identification with the narrator’s point of view.”

Tendo no romance analisado visões diferentes sobre o mesmo assunto (como Darla Walsh e Carolina, por exemplo), para qual protagonista deve ser direcionada nossa identificação? Não é tão simples como apontar para uma personagem, já que todas recebem tratamento pareis no texto, tendo seus motivadores e lado emocional explorados. Como o próprio romance admite: “A realidade tornou-se como um desses romances pós-modernos em crescente entropia, pesado em referência, sem personagens coerentes, sem fio condutor, e sempre tentando engolir as suas próprias margens.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

E assim como muitas histórias realistas, o livro fecha com um final em que não necessariamente todos conseguem o que almejam, bem como com o sucesso da implementação da Lei de Revalorização da Linguagem em todas as suas etapas. Se entendermos a distopia como um gênero cuja função é gerar esperança:

Mas embora as imagens do futuro colocadas na distopia talvez tragam desespero ao leitor, o principal foco desse subgênero é didático e moralista: imagens do futuro são colocadas como possibilidades reais, porque o utopista quer assustar o leitor e fazê-lo perceber que as coisas podem dar tanto certo quanto errado, dependendo das responsabilidades morais, sociais e cívicas do cidadão. (VIEIRA, 2010 p.17)⁷

É relevante, portanto, que busquemos quais pontos apontam (ou não) para uma esperança de futuro melhor em *Ecologia*.

RESULTADO E DISCUSSÃO

O romance começa e termina conjecturando sobre o eco, algo que pode ser definido como a repetição, reprodução do som, nesse caso específico, da palavra. É com essa inteligente metáfora que começamos a ver como os assuntos tratados no mundo ficcional ecoam naqueles experimentados na realidade. É notável, a exemplo dessa valorização do eco, como os títulos costumam ser apenas trechos recortados de outros

⁷ “But although the images of the future put forward in dystopias may lead the reader to despair, the main aim of this sub-genre is didactic and moralistic: images of the future are put forward as real possibilities because the utopist wants to frighten the reader and to make him realize that things may go either right or wrong, depending on the moral, social and civic responsibility of the citizens.”

capítulos, que por vezes criam novos significados. A sociedade que lemos em *Ecologia* pode ser entendida como a reprodução e repetição do nosso estilo de vida.

Dessa forma, se voltarmos à teoria de Foucault, de que o arranjo neoliberal engole tudo aquilo que julga ser necessário transformar em mercadoria, podemos entender que o texto tenta nos avisar de um possível futuro em que coisas tão essenciais quanto o poder de expressão se tornariam objetos de consumos, evidenciado pelo lamento de Candela “Agora pagamos, mãe. Já não são palavras, são coisas.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.) E, a partir do momento em que as palavras são reguladas por uma agência que determina quais custam e quanto custam, isso muda a forma de viver em sociedade. Segundo Foucault, são as formas de organização do poder que impõem os limites do que é ou não normal em uma sociedade. “Ora, eu creio que a razão por que, de fato, a morte tornou-se assim essa coisa que se esconde não está numa espécie de deslocamento da angústia ou de modificação dos mecanismos repressivos. Está numa transformação das tecnologias de poder.” (FOUCAULT, 1999, p.295)

Partindo desse princípio, em *Ecologia* nota-se também como são mudadas as relações e interações entre classes sociais.

É na gigante classe média-baixa que se gera um novo tipo de discurso característico de quem tem ambição de ascender. Estes Consumidores colecionam cupões, promoções, formas de poupar. Estão sempre a par do calão na moda, uma espécie de loja do chinês da linguagem, apesar de não conter um só termo de Mandarim© ou Cantonês©, por sinal Produtos Idiomáticos caros. Assiste-se à ascensão colectiva da figura do Fala-Barato. Quem é pobre, não fala. (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

Algumas línguas são valorizadas e passam a ter importância social maior do que outras, ainda que, no final, o objetivo dessa mudança não seja o enaltecimento implícito de uma linguagem, e sim a possibilidade de uma articulação entre linguagem em consciência que tenha a capacidade de ler o indivíduo tão bem que prevê qualquer desvio da norma que possa ter. Quando detectado algo, uma solução imediata é oferecida, pois na distopia criada, a homogeneização é importante para a manutenção da norma. Isso é algo previsto em várias distopias, um poder que com a intenção de eliminar qualquer oposição, estabelece como nocivo aquilo que não lhe convém, seja por rebelião ou simplesmente por diferença:

“[...] sociedades podem ser caracterizadas como distópicas quando a principal função da lei é definir legalidade e segregar àqueles dentro do círculo mágico, os quais devem ser colocados sob a lei, de àqueles que são empurrados para fora como inimigos, demônios, bode expiatórios.”⁸ (GOTTLIEB, 2001, p.35)

A forma como essa norma é apresentada em *Ecologia* parece ser mais metafórica do que explícita. As únicas duas ocorrências de doença durante todo o decorrer da história são quando Lucía é acometida por uma virose que a impede de falar por muito tempo e quando Pedro precisa ser levado para o Vale do Silêncio para buscar uma cura para sua bactéria letal. Essas formas de doenças estão dentro do escopo do que Foucault prevê como desviante, pois formam uma oposição clara à ordem vigente que é o consumo das palavras expressadas pela fala. Lucía de forma mais óbvia, ao literalmente ter a possibilidade de falar e optar por manter-se calada depois de curada. Pedro, porém, tem uma doença que não tem cura, é gago. A natureza misteriosa do que é sua doença, de como ela funciona e motivo de não haver tratamento, tudo isso contribui para o entendimento de que a bactéria funciona como símbolo de sua gaguez, uma condição que para sempre o colocará à margem do sistema. O que, em primeiro momento parece ser uma vantagem: “– Que sorte incrível serem justamente as duas coisas que mais faço – gaguejar e cantar – aquilo que o Sistema não reconhece!” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.) Torna-se uma forma de resistência inata ao que é proposto na sociedade “– É terrifico como gaguejas, tipo superstrong. Que power! Hey-ho.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

Essas intervenções que modelam o novo normal da distopia em *Ecologia* constroem, também, uma nova lógica de realidade. Afetam os viventes daquele mundo, não só por impor que exista um pagamento necessário para as palavras, o que em pouco tempo seria a única forma de entender a linguagem “Lucía pensa no futuro. Consegue até antecipar a reacção de estranheza quando à próxima geração for explicado que, outrora, falar era gratuito.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.) Mas também ao explorar o lado da palavra que formula a percepção de nosso mundo em si: “Falar desta e doutras formas começa a mudar a forma

8 “[...] societies can be characterized as dystopic when the prime function of the law is to define lawlessness and to segregate those inside the magic circle, who are to be placed under the law, from those who are thrust outside as enemies, demons, scapegoats.”

como as pessoas pensam, e mudar a forma como as pessoas pensam sobre o mundo é mudar o mundo.” (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

Esse ambiente artificial locado no futuro, apenas com a promessa de devir, conecta de variadas formas com as várias relações que podem ser encontradas nas sociedades de princípio neoliberais, nos dias de hoje. A ideia de tornar um mundo estranho, e, então, mostrar pelas frestas a realidade nele contido é uma forma de tornar a própria realidade um campo de discussão debatível, em que aquilo que é tido como fixo parece bizarro sob essa nova perspectiva. A articulação da realidade em *Ecologia* é principalmente evidenciada por trechos em que notícias reais são vistas pelas personagens do mundo distópico e geram a indagação “como algo verdadeiro parece ser tão próprio de uma versão piorada do que se vive?”. Momentos como quando Carolina está para fazer sua viagem:

nova lei pode levar à privatização das praias

– Carol, dás uma olhadela nisto que eu vou ser ver se têm o meu whisky no duty-free? – Hum-hum... Ela não ouviu. Ele morde o lábio para se impedir de reagir. Não podem discutir aqui. Ainda nem sequer embarcaram. **coligação quer privatizar parte das receitas da segurança social**
clique para ler mais

austeridade é pretexto para privatizar a água em Portugal (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

Momentos como esses colocam em xeque o quão fictício esse espaço é, pois apresentam a dificuldade da distopia como uma possibilidade real, na qual se não houver qualquer tipo de ação no presente podemos nos ver encarando um futuro que não seja tão diferente de uma distopia. Nesse caso, o problema apresentado é a facilidade com que é possível tornar as coisas parte do mercado, como é possível impor valores monetários a conceitos abstratos como palavras e falas, com a justificativa de uma proteção maior; um perigo que parece já apresentar seus primeiros passos quando percebemos que as notícias de privatização não são forjadas.

Sendo a história contada de vários ângulos, algumas (poucas) pessoas se beneficiam e as outras não. Mas, mesmo dentre as que não recebem o benefício, os problemas são muitos e variados. Carolina sofre por não conseguir ser a jornalista que gostaria; Lucía por não conseguir articular o sonho americano de vida; Tápio por ser um transmissor de guerra; Nelson pela condição de pobreza, entre outros. Todos esses interesses individuais não são compatíveis com o modo de vida proposto pela normalização

que existe tanto na distopia quanto na realidade e falha em proporcionar uma solução satisfatória para todos. Essa tendência é fruto de uma frustração desde o século XX: “De qualquer modo, é geralmente acordado que no século XX as distopias tornam-se a expressão predominante de ideal utópico, espelhando as falhas colossais do coletivismo totalitário.”⁹ (CLAYES, 2010, p.108)

Não é à toa, portanto, que a maioria desses personagens busquem por campos que contradigam a lógica vigente. A expressão mais clara de uma heterotopia no romance analisado é o Vale do Silêncio, um local onde o sistema desenvolvido para a cobrança da fala não consegue chegar. Ali, a lógica é praticamente invertida, já que é onde há a possibilidade de se expressar livremente (tanto ideológica quanto monetariamente), porém os habitantes desse lugar fazem grandes incursões de quietude. É ali que muitos encontram paz e as respostas que buscavam desde o início de suas jornadas. Como é o caso de Carol, que sente a necessidade de ser útil como jornalista e, ao aprender a fazer silêncio, consegue ir contra o sistema que ela não gosta. Ela é a centelha de esperança colocada ao final, uma forma de expressão utópica em meio ao pessimismo distópico. Embora disponha de tecnologias que poderiam prolongar sua vida com bastante saúde, opta pelo estilo, agora arcaico, de se viver, e morre. Seu livro, é a única coisa que permanece de si mesma, e ela o descreve:

[...] como foi que se convenceu de que não valia a pena publicar, que o mundo já não precisava de livros, de pensamento de fundo, de resistência. Se pudesse ter imaginado o que viria depois... Se hoje aquele livro existisse, teria chances de sobreviver no Mercado Negro, de circular nessa espécie de submundo que resiste. Enquanto pensar for do domínio íntimo, algo sempre conseguirá escapar à lógica totalitária. Devia tê-lo publicado. (BÉRTHOLO, 2018, Edição do Kindle.)

Ainda que obsoleto na sociedade criada pelo romance, é publicado por sua sobrinha, Candela, criando o vínculo com a realidade que precisávamos para concretizar a esperança de não ceder a essa lógica totalitária. O título escolhido para a publicação é “Ecologia”, uma palavra que depois de muitas alterações em seu sentido, passa a significar “estudo dos ecos”.

⁹ “Nonetheless it is generally conceded that in the twentieth century dystopia becomes the predominant expression of the utopian ideal, mirroring the colossal failures of totalitarian collectivism.”

Ecos que montam as palavras da realidade na distopia e as palavras da distopia na realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Distopias como a de Joana Bértholo nos convidam a pensar sobre o agora com um novo olhar; um que coloca no horizonte a possibilidade de uma modificação estrutural que parece absurda para o leitor, mas um jeito de viver já estabelecido para os personagens. Vimos que, a partir dos estudos de Foucault, é possível identificar paralelos possíveis entre *Ecologia*, especificamente, e a realidade. Os pontos mais convergentes foram o de um Estado fortemente influenciado (se não controlado) pelo mercado, no qual é mais interessante modificar uma estrutura natural (geografia, cultura, espécie etc.) e transformá-la em parte da economia do que preservá-la. Incorporado em sua lógica, o órgão controlador pode passar a exercer sua força nessa área, afetando o indivíduo através da disciplina e da regulamentação, e para isso é instituída uma norma que deve ser defendida, marginalizando quem a contradiz. Também, foi possível entender, através da definição de heterotopia, que existem espaços geográficos que tentam organizar uma ordem diferente, com a intenção de oposição a norma atual.

Partindo para as funções da distopia, pode-se entender que essas aproximações, expostas pelos estudos foucaultianos, servem vários propósitos: o de fazer o leitor perceber que a história descrita pode ser o seu futuro; o desenvolvimento dos personagens como indivíduos; e o de gerar esperança.

Em *Ecologia*, o primeiro dos ecos que ressoam tanto no romance quanto na realidade é a banalização de algo impossível de se viver sem: a comunicação. O poder de dizer quais palavras custam e quanto valem imita a intervenção que busca controle da padronização conceituado por Foucault. Padronização essa que surge como uma ameaça a ser combatida, mas rapidamente se torna uma forma de dizer o que deve ser zelado e o que não, como é o caso de Pedro, que convive com a gagueira. Junto às conexões feitas pelas notícias reais, é evidente que essas críticas também têm espaço no agora. Por fim, o romance nos lembra desses ecos que vão da nossa realidade para a deles e vice-versa, criando um vínculo com o desejo de liberdade da personagem Carol, materializado pela publicação de seu livro. Somos lembrados, ao fim, que mesmo que distopias não estejam tão distantes, também as resistências estão próximas.

REFERÊNCIAS

BÉRTHOLO, Joana. **Ecologia**. Córdova: Caminho, 2018.

CLAYES, Gregory (Org). **The Cambridge companion to utopian literature**. New York: Cambridge University Press, 2010.

FOUCAULT, Michel. Tradução: GALVÃO, Maria Ermantina. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paula: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Tradução: BRANDÃO, Eduardo. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. Tradução: MUCHAIL, Salma Tannus. **O corpo utópico ; As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GOTTILIEB, Erika. **Dystopian Fiction East and West**. Quebec City: Caractérea, 2001.

MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella (Org). **Dark horizons**: Science fiction and the utopian imagination. New York: Routledge, 2003.

A ESCUTA E O DIÁLOGO ENTRE OS POEMAS DE FLORBELA ESPANCA E ADÍLIA LOPES.

Hellen Oliveira de Menezes¹

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo analisar comparativamente os poemas das escritoras portuguesas Florbela Espanca e Adília Lopes, com o intuito de observar um possível elo entre as autoras. Analisaremos os poemas dos livros *Charneca em Flor* (1931) de Florbela Espanca e *Florbela Espanca Espanca* (1999) de Adília Lopes. Parte-se da hipótese de que, por meio do diálogo, ocorre um movimento de escuta entre os *eus* femininos das autoras. Jean-Luc Nancy afirma que escutar é estar à espreita de um sujeito. Levando isso em consideração, podemos dizer que a escritora/leitora Adília Lopes está à espreita do sujeito florbeliano, de modo que a autora contemporânea, nos seus poemas, desloca, transforma e também reforça o *eu* feminino de Florbela Espanca. Essa análise utiliza o conceito de tradição de T. S. Eliot, que entende que o passado é constantemente construído e modificado pelo presente, possibilitando novas leituras dos clássicos, mas também reafirmando o espaço e a voz original deles. Utilizaremos o aporte teórico de Julia Kristeva e de Gérard Genette. Esperamos contribuir com uma possível leitura de formação de elos entre as escritoras e seus *eus* femininos por meio do diálogo e da escuta. Além disso, discutir a importância da escrita de autoria feminina.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Diálogo; Escuta; Florbela Espanca; Adília Lopes.

1 Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Unifesp, hellen.oliveira@unifesp.com;

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de uma comunicação conferida ao XXVII Congresso Internacional da Abraplip. Essa apresentação foi um recorte da dissertação em andamento, intitulada “Florbela Lopes Leal: Por um encontro entre Florbela Espanca, Adília Lopes e Filipa Leal”.

Dessa forma, mostramos na apresentação um breve resumo sobre como a escuta e o diálogo estão presentes na construção de um possível elo entre os *eus* femininos das escritoras portuguesas Florbela Espanca e Adília Lopes e talvez, até mesmo entre elas.

A escrita feminina do início do século XX esteve à margem da sociedade patriarcal portuguesa, no entanto Florbela Espanca foi uma poetisa que rompeu com o patriarcalismo a partir de poemas sobre a dor, a melancolia, o amor e o erotismo. Quando atravessamos os seus livros desde o manuscrito *Trocando olhares* (1985) até *Charneca em Flor* (1931), observamos a tentativa da voz e do corpo feminino de se libertar das amarras sociais impostas pelos homens. Essa voz que grita nos versos “Eu quero amar, amar perdidamente!”, em seu último livro, insere justamente esse corpo e essa voz feminina com um certo tom libertário. Anos depois, especificamente, em 1991, a escritora portuguesa Adília Lopes escreve o livro *Florbela Espanca espanca*, e de certa forma, transforma o amar de Florbela em foder no poema “Eu quero foder”. Portanto, a partir do poema “Amar!” de Florbela e do poema “Eu quero foder” de Adília Lopes essa comunicação têm dois objetivos, sendo eles: analisar um movimento de escuta feminina entre os poemas citados dos livros *Charneca em Flor* (1931) de Florbela Espanca e *Florbela Espanca espanca* (1999) de Adília Lopes. Além disso, analisar o poema como espaço de escuta, revolução, reivindicação e metamorfose do *eu*.

METODOLOGIA

A metodologia para a realização do presente artigo segue um levantamento bibliográfico que dê alicerce para tópicos específicos como: literatura feminina, tradição, escuta e intertextualidade. Para isso, utilizaremos a seguinte base teórica: T. S Eliot (1989), Julia Kristeva (2005), Gérard Genette (2010) e Jean- Luc Nancy (2014). A partir destas referências bibliográficas apresentamos as relações que atentam a proposta da comunicação, analisar a escuta e o diálogo feminino a partir do momento

que Adília Lopes no livro *Florbela Espanca Espanca* (1999) desloca o *eu* florbeliano para o poema “eu quero foder foder/ achadamente”.

Para atingir os objetivos, a pesquisa contou com métodos como: leituras, resumos e fichamentos. A pesquisa teve como linha de estudo a formação e a modificação do *eu* feminino construído nos poemas de Florbela Espanca e Adília Lopes.

REFERENCIAL TEÓRICO

A partir de T. S Eliot (1989), entende-se que o passado possa ser modificado no presente, como afirma nesse trecho: “[...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. [...] (ELIOT, 1989, p. 40).” Por meio dessa discussão, nota-se que o passado está sempre sendo reescrito, apropriado e citado. Nesse sentido, na discussão a seguir observa-se essa tentativa de analisar os poemas “Amar!” da poetisa portuguesa Florbela Espanca com o poema “Eu quero foder” de Adília Lopes, a partir da lógica do diálogo e da escuta, de modo a analisar como a Adília dá continuidade para essa tradição.

Além disso, por meio da intertextualidade nota-se que um texto ou mais dialogam entre si criando um mosaico de citações, como Julia Kristeva afirma nesse trecho: “[...] Todo texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p. 142). Observa-se que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto[...]” (*idem*, p. 142), em outras palavras, todo texto nasce de um anterior, mas sempre lido de outra forma, pois todo texto passa de um leitor para um escritor e a forma como essa leitura ocorre transforma o texto do passado. Nesse sentido, Gérard Genette define a intertextualidade pontuando algumas diferenças, para o autor, ela é restritiva, como observa-se a seguir:

[...] como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação [...]; sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...], que é o empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro [...] (GENETTE, 2010, p. 14, grifos do autor)

A partir da intertextualidade, pode-se dizer que todo texto passa, em certa medida, por um leitor que transforma o texto e o desloca para um outro livro em outro contexto. Dessa maneira, essa forma de intertextualidade, talvez, possa ser chamada de “escuta”, mas essa discussão/ resultado será discutido mais adiante. Assim, Jean-Luc Nancy (2014) define o termo “escuta” como:

Conseqüentemente, a este núcleo de sentido onde se combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, a orelha, *auris*, palavra que dá a primeira parte do verbo *ausculture*, “prestar ouvidos”, “escutar atentamente”, de onde provém “escutar”) e uma tensão, uma intensão e uma atenção que marca a segunda parte do termo. Escutar é dar ouvidos – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão do ouvido-, é uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietude. (NANCY, 2014, p. 15-16)

Por meio dessa base teórica analisaremos comparativamente os poemas “Amar” de Florbela Espanca com o poema “Eu quero foder foder” de Adília Lopes, entrecruzando os conceitos sobre tradição, intertextualidade e escuta para entender se a partir do diálogo entre os poemas ocorre um movimento de escuta entre os poemas e, talvez, entre as autoras.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir do conceito de tradição de T.S Eliot, observa-se que quando o presente está orientado pelo passado há uma continuidade dessa escrita anterior. Com isso, nota-se que Adília Lopes utiliza-se da tradição para escrever os seus poemas. Dessa forma, nota-se que, em certa medida, é por meio da tradição que a poetisa altera o passado no presente, pois desloca o *eu* feminino de Florbela Espanca para o livro *Florbela Espanca espanca* (1999). De acordo com T. S. Eliot (1989), a literatura possui uma forma coesa e harmônica e quando uma nova obra é inserida essa forma é alterada e ajusta-se a fim de que essa harmonia volte. Sendo assim, o crítico afirma que: “[...] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. [...]” (ELIOT, 1989, p. 40). Assim, Adília convoca e altera Florbela e, ao fazer isso, curiosamente confirma o lugar transgressor da autora do início do século XX.

Nesse sentido, pode-se dizer que a escrita de Adília Lopes está, de certa forma, inserida nessa concepção que modifica o passado no presente, de modo que a voz feminina ganhe mais potência e mais liberdade. Dessa forma, essa escrita que trabalha entre o presente e o passado transformou e ampliou a voz de Florbela Espanca por meio da escrita do livro *Florbela Espanca espanca* (1999). Além disso, para o leitor (a) fica evidente a autonomia, a condição feminina e a expressividade feminina criada a partir de Florbela Espanca.

De acordo com Anna Klobucka (2009), a escrita adiliana utiliza a intertextualidade para criar diálogos, – nesse artigo conversaremos especificamente com Florbela Espanca – justamente como uma forma de amplificar a voz feminina, mas também fazer uma construção feminista, como pode-se observar nesse trecho:

[...] o passado (e o presente) de discriminação parecem-me abundantemente visíveis na sua escrita, sem que a sua inegável recusa do registro épico lhe retire o potencial – que pelo menos na minha perspectiva de leitura ela claramente realiza – de pôr em prática actos tanto de resistência como de construção feminista, sendo que é precisamente no campo da intertextualidade que se encontram muitas e interessantes oportunidades para tal. (KLOBUCKA, 2009, p. 312)

Quando Florbela escreveu o poema “Amar!”, essa voz feminina já era dotada de força, subversiva – para o patriarcado português no início do século XX- e já cantava sobre a liberdade da voz e do corpo feminino. Porém, a partir do poema “eu quero foder” de Adília Lopes, há uma amplificação dessa voz feminina com um certo tom reivindicatório. Adília desloca o *eu* florbeliano para o seu poema, ou seja, dá continuidade para essa voz feminina, bem como transforma e confirma a voz e a escrita de Florbela Espanca.

Nesse sentido, Florbela escreve a seguinte estrofe: **“Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar: Aqui... além.../** Mais Este e Aquele, o Outro e toda gente.../ Amar! Amar! E não amar ninguém! (ESPANCA, 2016, p. 230, grifos nossos). Observa-se que nessa estrofe, o *eu* florbeliano mostra essa liberdade de amar toda a gente, mas também há a possibilidade de amar ninguém também. Com essa estrofe pode-se analisar que Florbela Espanca afirma um corpo e uma voz feminina em seus poemas, um *eu* feminino que canta pela liberdade que foi tão cercada pelo patriarcalismo português do início do século XX. Por outro

lado, Adília Lopes desloca esse *eu* florbeliano e transforma o “amar” em “foder” e o “perdidamente” em “achadamente”, como podemos observar no poema a seguir:

Eu quero foder foder

achadamente

se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é uma revolução
nenhuma
a revolução
não se faz
nas praças
nem nos palácios
(essa é a revolução
dos fariseus)
a revolução
faz-se na casa de banho
da casa
da escola
do trabalho
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação
de poder
(mesmo no foder)
a ceifeira ceifa
contente
ceifa nos tempos livres
(semana de 24x7 horas já!)
a gestora avalia
a empresa
pela casa de banho
e canta
contente
porque há alegria

no trabalho
o choro do bebê
não impede a mãe
de se vir
a galinha brinca
com a raposa
eu tenho direito
de estar triste
(LOPES, 2009, pp. 376-377, grifos nossos)

Nota-se que Adília Lopes desloca o *eu* florbeliano para outro contexto, ou seja, um contexto de revolução e de reivindicação. Além disso, mostra que a revolução se faz em todos os espaços: “a revolução /faz-se na casa de banho/da casa/da escola/do trabalho”. Ademais reivindica o direito que Florbela sempre lutou, ou seja, o “direito de estar triste”. Observa-se que esse direito aparece com uma certa constância nos poemas florbelianos. Além disso, essa retomada do poema adiliano para a tristeza também aparece nos poemas de Florbela, como podemos observar na última estrofe do poemas “Amar!” de Florbela: “E se um dia hei de ser pó, cinza e nada/ Que seja a minha noite uma alvorada, / Que me saiba perder... pra me encontrar...” (ESPANCA, 2016, p. 230, grifos nossos). Vale ressaltar que o sentimento de estar sempre perdida nos poemas de Florbela, Adília Lopes ao deslocar esse *eu* florbeliano o coloca como “achadamente”, ou seja, esse *eu* encontra-se “achadamente” no poema adiliano.

Nessa direção, entende-se que quando o leitor desloca a sua leitura para outro texto, em certa medida, há uma “intensificação”, um “cuidado”, uma “curiosidade” e uma “inquietação”, como aponta Jean Luc –Nancy: “Escutar é dar ouvidos – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão do ouvido-, é uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietação. (NANCY, 2014, p. 15-16). Em outras palavras, há uma escuta que passa de um leitor (a) para um escritor (a). Com isso, pode-se dizer que Adília desloca o *eu* florbeliano, porque, de certa forma, há uma “intensificação”, um “cuidado”, uma “curiosidade” e uma “inquietação” de leitora e escritora.

Diante disso, Jean Luc- Nancy (2014) afirma que quando se está à escuta, está à espreita de um sujeito, ou seja, todo(a) leitor(a)/ escritor(a) está à espreita do outro(a). Dessa forma, o texto, de certa forma, torna-se

uma amplificação do outro, mas também de si, - quem lê e escreve - como observa-se nesse trecho:

Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que se identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro, e este eco como o próprio som do seu sentido. Ora, o som do sentido é como ele se reenvia ou como se ele se envia ou se endereça, e por conseguinte como faz sentido. (NANCY, 2014, p. 23)

Com isso, pode-se dizer que os poemas de Florbela Espanca passam pela *leitora-Adília* para a *escritora-Adília* por meio de um movimento de escuta, de modo que a poetisa portuguesa amplifica a voz do *eu* florbeliano, mas também por meio da tradição que consegue reverberar a voz de Florbela Espanca por muito tempo. Dessa forma, é como se Adília refizesse o corpo do *eu* florbeliano e de Florbela no corpo do texto, nesse aspecto, Zumthor (2007) afirma que: “A leitura de um texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa, escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta.” (ZUMTHOR, 2007, p.87). Nesse sentido, Adília não só refaz esse percurso traçado pela Florbela, mas também o coloca de forma deslocada e modificada no corpo do seu próprio poema por meio da escuta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração os apontamentos sobre tradição, intertextualidade e escuta, nota-se que Adília Lopes exalta a liberdade feminina, em que o “amor” do poema de Florbela pode ser o “foder”. Esse movimento de deslocamento do *eu-lírico* que Adília possibilita, nos provocam outras questões, como: “Esse deslocamento que Adília promove poderia ser considerado um movimento de escuta?”, esta pergunta nos faz refletir que este deslocamento nos provoca a entender que a literatura pode, em certa medida, ser coletiva, ou seja, este processo de convocar, alterar e trazer para modernidade, o qual exalta uma escrita, que é realizada por mulheres, nos mostra uma criação de elo.

Portanto, essa discussão que parte do movimento de escuta ainda está sendo analisado por meio da pesquisa da dissertação em andamento, mas nota-se que, em certa medida, a leitura de um poema passa pelo leitor que transforma e desloca o *eu-lírico* por meio da escuta. Uma

questão que podemos deixar para refletir também é: “A escuta pode ser considerada uma forma de intertextualidade?”.

REFERÊNCIAS

ELIOT, T.S. Tradição e Talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESPANCA, Florbela. Charneca em Flor. In: **Poesias**: Obras completas. Org: Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento. São Paulo: Editora LierArsLtda, 2016, v. 1.

GENETTE, Gérard. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. Tradução: Erika Viviane, Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher**: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa. Coimbra: Editora Angelus Novus, 2009.

LOPES, Adília. **Dobra**. Lisboa: Assírio&Alvim, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão Feira, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenirich São Paulo: CosacNaify, 2007.

A ESTRATIGRAFIA TEXTUAL DOS ANTIGOS FORAIS DAS VELHAS CONQUISTAS E O SILENCIAMENTO DA PAISAGEM PRÉ-COLONIAL EM GOA

Cibele E. V. Aldrovandi¹

RESUMO

Esta apresentação pretende contextualizar e discutir o silenciamento da paisagem sagrada pré-colonial goesa a partir dos três mais antigos *Forais* das Velhas Conquistas, compilados em Goa durante os séculos XVI e XVII. Com a chegada dos portugueses, no século XVI, essa paisagem sagrada foi profundamente transformada e os templos hindus e as divindades, que neles existiam, foram totalmente devastados. Os *Forais de Salcete* (1567), de *Ilhas de Goa* (1567) e de *Bardez* (1647), consultados sistematicamente no *Directorate of Archives and Archaeology* em *Panjim*, Goa, são códices em língua portuguesa que inventariaram de modo pormenorizado todas as propriedades pertencentes ou que haviam pertencido aos templos hindus daquelas três províncias. Assim como os templos, toda a documentação escrita preexistente também foi destruída naquele período. Dessa maneira, a ausência quase completa de fontes textuais ou arqueológicas que forneçam informações sobre a história pré-colonial goesa torna os *Forais* das Velhas Conquistas uma documentação fundamental para reconstituir esse passado abruptamente silenciado. Essas fontes primárias, de caráter jurídico, fornecem um registro sistemático das propriedades que pertenceram às divindades dos templos hindus expropriadas pelos portugueses e da sua transferência progressiva para as mãos dos cristãos. A interdiscursividade que se desvela na estratigrafia textual presente em cada um desses *Forais* apresenta um retrato indireto muito peculiar das transformações sociais em curso naquela

1 Pesquisadora Associada ao D.L.C.V.-F.F.L.C.H, Universidade de São Paulo – USP. Projeto desenvolvido durante Pós-Doutorado Sênior no âmbito do Projeto Temático “Pensando Goa”, coordenado pelo Prof. Dr. Hélder Garmes e financiado pela FAPESP (Proc. 2014/15657-8). aldrovan@yahoo.com

época. Isso *ocorre, porque o* modo como as informações, presentes nessa documentação primária, foram configuradas permite que sejam utilizadas de maneira inversa àquela da época em que foram produzidas. Como veremos, uma análise minuciosa dessa estratigrafia textual possibilitou reconstituir a paisagem sagrada anterior à instalação dos colonizadores europeus naquele território. No caso aqui abordado, será dada maior ênfase aos templos das divindades femininas recuperados por meio dessas importantes fontes, que compõem os antigos arquivos coloniais portugueses que permaneceram em Goa.

Palavras-Chave: Goa, Foral, estratigrafia textual, interdiscursividade, templos hindus, divindades femininas.

INTRODUÇÃO

Esta apresentação pretende contextualizar e discutir o silenciamento da paisagem sagrada pré-colonial goesa a partir dos três mais antigos *Forais* das Velhas Conquistas, compilados em Goa durante os séculos XVI e XVII. São eles: o *Foral de Salcete* (1567), o *Foral de Ilhas de Goa* (1567) e o *Foral de Bardez* (1647). Com a chegada dos portugueses, no século XVI, essa paisagem sagrada foi profundamente transformada e os templos hindus e as divindades, que neles existiam, foram completamente devastados (v. KAMAT, 1990: 8-15, 2001; AXELROD e FUERCH, 1998: 449). Assim como os templos, toda a documentação escrita preexistente também foi destruída naquele período (v. HENN, 2014: 7; MITTER, 1977: 51-52).

Dessa maneira, a ausência quase completa de fontes textuais ou arqueológicas que forneçam informações sobre a história pré-colonial goesa torna esses *Forais* produzidos nas Velhas Conquistas uma documentação fundamental para a reconstituição desse passado abruptamente silenciado.

Como veremos, uma análise minuciosa da estratigrafia textual dessas fontes primárias possibilitou reconstituir a paisagem sagrada anterior à instalação dos colonizadores europeus naquele território. No caso aqui abordado, uma maior ênfase será dada aos templos das divindades femininas, recuperados por meio dessa importante documentação, que compõe os antigos arquivos coloniais portugueses que permaneceram em Goa até os dias atuais.

OS FORAIS E AS DIVINDADES FEMININAS

O levantamento sistemático dos antigos *Forais de Ilhas, Salcete e Bardez*, trouxe à luz informações quantitativas sobre a extensão dos cultos às divindades femininas, revelando uma ênfase particular na deusa Santeri ou Śāntādurgā.

Entre as várias deusas hindus mencionadas nos *Forais*, Santeri ou Śāntādurgā é a forma mais popular da grande deusa hindu Durgā adorada, no passado e no presente, pelos devotos da maioria dos vilarejos goeses. Nos *Purāṇas*, a deusa Durgā [lit. a “inatingível, inacessível”], é uma forma furiosa (*ugra*) de Devī, a Grande Deusa – conhecida particularmente sob o epíteto Mahiṣāsūramardīnī. Ela é a deusa guerreira que recebeu todas as armas (poderes) dos deuses e conseguiu subjugar e matar o *asura* Mahiṣa

– búfalo-demônio – que ameaçava o equilíbrio do Universo. Essa é uma das narrativas míticas hindus mais representadas iconograficamente e cujos exemplares dos séculos XII e XIV, foram encontrados em algumas aldeias Goa e hoje se encontram no Goa State Museum. Mas em Goa, ao seu nome foi acrescentado o distinto epíteto *Śāntā* que deriva da palavra *śānti* [do sânscrito: paz, calma, tranquilidade] e significa, portanto, a *Pacífica*. *Śāntā*durgā é a forma pacífica da deusa Durgā.

Ao chegar a Goa trazida pelos brâmanes Gauda Sarasvat, *Śāntā*durgā foi amalgamada à divindade feminina preexistente na região do Konkan, cujo nome era Santeri. Essa é a forma como essa deusa aparece mencionada nos *Forais*. Templos dedicados às divindades autóctones eram numerosos e estavam presentes na maior parte dos vilarejos goeses. A adoração das divindades femininas locais, como protetoras das aldeias era muito difundida na região (PEREZ, 2011: 101) e a deusa Santeri, como veremos, era muito popular em época pré-portuguesa. Uma evidência mais palpável dessa transformação é encontrada nos lugares onde a deusa é representada pela sua manifestação mais antiga: os “formigueiros” naturais (termiteiros), denominados localmente *roen* ou *varul*, e em sânscrito, *valmīka*. Muitos desses termiteiros são parte integral dos santuários nos templos atuais, que foram construídos ao seu redor e, geralmente, eles são adorados como a própria deusa. Em alguns casos, também podem ser encontradas imagens antropomórficas de *Śāntā*durgā instaladas logo à frente do *roen*.

Esse processo de transformação da deusa local, simbolizada pelo termiteiro, em divindade purânica é descrito como a *sanscritização* ou a *bramanização* da divindade local. O segundo capítulo do *Nāgavya Mahātmya* [“Louvor a *Nāgavya*” (atual aldeia de Nagoa, em Salcete)], do *Sahyādrīkhaṇḍa* [“Livro das Cadeias Montanhosas *Sahyādrī* (Ocidentais)”], pertencente ao *Skandapurāṇa* [SkP] e intitulado *Śrī Śāntā*durgāprādurbhāvah [“A Manifestação de Durgā, a Pacífica”] fornece algumas informações sobre essa divindade, ali referida pelo epíteto de *Śāntā*-devī [“Deusa Pacífica”]. Nesse texto sânscrito, cuja tradução bilíngue foi realizada por mim durante o pós-doutorado, há um verso [18] que narra o desaparecimento de *Śāntā*durgā num termiteiro, ali referida pelo epíteto de *Bhagavatī*, e que está associado às lendas de outras deusas, como *Pārvati* (*Mātangi*) ou *Śakti*-*Renukā*, que também possuem narrativas que mencionam terem se ocultado em termiteiros (cf. MITRAGOTRI, 1992: 179-180).

A presença dos termiteiros sagrados de ŚrīSanteri nos templos goeses evidencia a superposição da divindade purânica à antiga deusa local, deixando clara essa inusitada *estratigrafia visual* que séculos de interação foram capazes de criar nessa região. Como observou acertadamente Newman (2001: 131), essa síntese que emerge não extermina as crenças mais antigas, mas as subordina à religião da elite bramânica, atribuindo-lhe um status mais baixo enquanto permitem que permaneçam como parte da sociedade.

OS FORAIS DE SALCETE, ILHAS E BARDÊS

Como mencionamos, o impacto de longa duração que o colonialismo português teve em Goa, a partir do século XVI, trouxe consigo uma profunda modificação da paisagem sagrada ali existente. A destruição em larga escala da cultura material e dos templos hindus nas Velhas Conquistas fez com que poucas fontes tenham restado sobre a história pré-portuguesa dessa região, de seus vilarejos e de sua religiosidade. Por isso, para reconstruir essa paisagem sagrada pré-colonial goesa associada às divindades femininas é necessário olhar para as fontes primárias em língua portuguesa.

É verdade que os arquivos do colonialismo português consubstanciam uma relação entre conhecimento e poder, que sempre esteve a serviço das elites culturais dominantes (PAROBO, 2015: 3-4). Embora esses arquivos sejam regularmente alimentados por estudos e relatórios etnográficos, eles silenciam aqueles “grupos e personagens nas margens do sistema social, e a sua representação nos arquivos, que, muito frequentemente, os esquece ou os coloca em estantes remotas e não classificadas quando não os apaga irreversivelmente” (PEREZ, 2018: 10). Isso, inevitavelmente, leva a decisões conceituais permeadas por escolhas ideológicas, políticas, culturais e religiosas de seus organizadores, uma vez que eles próprios estão inseridos num contexto discursivo específico. Ocorre que,

Os arquivos são abertos a leituras diversas e divergentes, são porosos à dúvida e à incerteza, à inquietude e à subversão, à desconfiança e à polémica. Não somos, pois, nem como antropólogos nem como historiadores, prisioneiros dos arquivos. Podemos escavá-los para recuperar vozes subjugadas (...). Podemos, pois, ler o silêncio (Perez 2018, 12).

Os *Forais de Salcete* (1567), de *Ilhas de Goa* (1567) e de *Bardez* (1647) são códices em língua portuguesa que inventariaram de modo pormenorizado todas as propriedades pertencentes ou que haviam pertencido aos templos hindus daquelas três províncias e que foram expropriadas pelos portugueses ao longo do século XVI. Nesses *Forais* encontram-se também registradas as transferências dos *namoxins* – os bens e rendimentos alocados para o sustento dos templos – que após a sua destruição passaram para a alçada dos jesuítas ou dos cristãos leigos, portugueses ou convertidos, dotando-os de importantes fontes de rendimento fundiário.

Esses manuscritos foram consultados sistematicamente durante nossa pesquisa de campo, entre os anos de 2016 a 2020. Eles se encontram atualmente no *Directorate of Archives and Archaeology, em Panjim*, Goa, que abriga parte considerável da documentação primária que pertenceu ao antigo Arquivo do Governo Português, a Torre do Tombo do Estado da Índia.

Inicialmente, essas fontes foram consultadas *in situ*, na Biblioteca dos Arquivos, onde foram recolhidas as principais informações disponíveis presentes nos fólios, de cada uma dessas obras. Em seguida, todo esse material foi trazido para São Paulo e teve início a sistematização em tabelas detalhadas de cada província cujas aldeias tiveram alguma propriedade em nome dos templos das divindades femininas.

Essas fontes primárias, de caráter jurídico, contêm um registro sistemático das propriedades que pertenceram às divindades dos templos hindus expropriadas pelos portugueses e da sua transferência progressiva para as mãos dos cristãos. Fornecendo informações fundamentais para a reconstrução da paisagem sagrada de afiliação hindu pré-colonial, uma vez que o zêlo português buscou registrar todas essas terras com grande minúcia e, assim, nos legou um tipo muito específico de informação indireta acerca dos templos de cada aldeia e das divindades ali consagradas.

Uma peculiaridade destas fontes é que os indícios das ações perpetradas pelo governo colonial português transparecem claramente na *interdiscursividade* (v. FOUCAULT, 1969: 35 et seq.) entretecida nas páginas desses antigos manuscritos, evidenciando as estratégias concernentes à apropriação das terras das Velhas Conquistas. Nesse sentido, a interdiscursividade que se desvela na estratigrafia textual presente em cada um desses *Forais* apresenta um retrato indireto muito peculiar das transformações sociais em curso naquela época. Embora tenham sido produzidos originalmente com uma intenção bastante distinta, os *Forais*

são as fontes mais detalhadas existentes para se identificar os templos e as divindades de cada um dos vilarejos dessas províncias. Isso ocorre, porque o modo como as informações, presentes nessa documentação primária, foram configuradas permite que sejam utilizadas de maneira inversa àquela da época em que foram produzidas. Ao elencar as propriedades dos templos para que se cobrassem os devidos tributos, ou para formalizar o registro das terras transferidas para as mãos dos colonizadores, esses mesmos documentos nos possibilitam percorrer o caminho inverso, qual seja: a reconstrução dessa paisagem sagrada evanescente, que será apresentado a seguir, embora de modo bastante abreviado.

O estudo das informações presentes nos *Forais* é algo que já foi realizado anteriormente por diferentes estudiosos, entretanto, durante nossa pesquisa ficou evidenciada a necessidade de se realizar um novo e minucioso levantamento dessas *obras*, em especial das mais antigas. Finalizada essa sistematização, foi iniciada a comparação dos dados levantados com as fontes secundárias que utilizaram, anteriormente, os *Forais*, como é o caso da importante e abrangente obra publicada por Rui Gomes Pereira - *Hindu Temples and Deities* (1978: 234), entre outros. Como veremos, a investigação dessas obras permitiu verificar, por exemplo, que nem todos os templos de divindades femininas descritos nos *Forais* mais antigos, estão mencionados nas fontes secundárias disponíveis.

1. *Foral de Salcete*

O *Foral de Salcete* analisado está inventariado sob o [n. 3070]. Esse é o manuscrito original mais antigo da província, datado de 1567 (PISSURLENCAR, 1955: 117) e compilado num único volume com 568 fólios. Essa obra não estava disponível para pesquisa até pouco tempo antes de irmos até Goa, devido ao seu estado precário de conservação, conforme nos foi relatado pelo arquivista daquela Instituição.

Há também uma cópia do *Foral de Salcete* realizada em 1588 [n. 3071] e uma, mais tardia, em 3 volumes [n. 7583-7585] datada de 1622, que fornece um “Índice das 57 Aldeas da Província de Salcete”. No *Foral* mais antigo, que vemos aqui, os nomes das divindades dos templos, ali chamados ‘pagodes’, ainda aparecem nos cabeçalhos dos aforamentos das aldeias. Assim, apesar da dificuldade para decifrar a escrita, a identificação dos templos e das suas divindades é algo bastante direto. Os templos femininos foram compilados e quantificados.

As discrepâncias existentes entre as informações fornecidas pelo Foral e as fontes secundárias também foram registradas durante a sistematização das aldeias, na respectiva tabela de Salcete. Entre essas discrepâncias encontramos, por exemplo, o templo de Santeri (*Samtery*) da Aldeia de *Qualloa[lly]* (atual Colva), constante no fl. 49 e que não é mencionado pelas fontes secundárias (PEREIRA, 1978: 92). Esse templo de Santeri é o último citado no aforamento dessa aldeia e aparece listado em separado dos demais, com suas propriedades descritas nos fólhos 49 a 53, dando a impressão de que acabou suprimido nas cópias subsequentes do Foral de Salcete e conseqüentemente, das fontes secundárias que utilizaram essas versões mais tardias. Um outro templo de Santeri, da Aldeia de *Orlly* (Orlim) do *Foral de Salcete* é citado no fólho 133 que vemos aqui. Os 7 templos da aldeia aparecem no cabeçalho, onde se lê; “*Dos pagodes de gotimosor / de puruso / e cupumb(?) / e samteri / bauquadev / maysasor / e narayna*”. A obra de Pereira (1978: 104), por exemplo, não menciona esse templo, elencando apenas os outros 6. Assim, os templos de Santeri das aldeias de Colva e Orlim, presentes no *Foral de Salcete* [n. 3070], foram omitidos por esse estudioso. Algo semelhante ocorreu com a aldeia de *Vanollym* (Vanelim), que possuiu um templo dedicado a *Malcomy* (Śrī Mahālakṣmī) mas que não é sequer mencionado pelo autor.

2. Foral de Ilhas

O *Foral de Ilhas de Goa* analisado está inventariado sob o [n. 7594]. O título constante na página de rosto (original) é “Foral de Ilhas de Goa 1534”, mas trata-se de uma cópia organizada em 1567 contendo o “tombo dos bens dos pagodes *cedidos* ao Colegio de S. Paulo de Goa (1553-1562)”; composto por 150 fólhos e com um índice das 28 aldeias [fl. 2]. (PISSURLENCAR, 1955: 117). Diferente do *Foral de Salcete* [n. 3070], em que o nome dos templos das divindades é citado no cabeçalho dos fólhos e as propriedades estão descritas nos parágrafos que se seguem, o *Foral de Ilhas de Goa* já apresenta uma mudança na estratigrafia textual: apenas o nome da aldeia aparece nos cabeçalhos. Os nomes dos templos das divindades são mencionados ao longo dos parágrafos contendo as descrições das propriedades, como no verso do fólho [94v], que menciona “Mais nos amostrarão um pedaço de varzea pernome *Santery conoco* que foi dado ao dito pagode Santery (...)”.

Em relação às disparidades nas informações fornecidas pela fonte primária e as secundárias, esse *Foral* possui menções aos dois templos de

Santeri, nas aldeias de Asossim e *Gamgany* (Banguenim), que não foram registrados nas fontes secundárias.

3. *Foral de Bardês*

O *Foral de Bardês* analisado, está inventariado sob o [n. 7588]. Esse manuscrito foi organizado em 1647 (v. PISSURLENCAR, 1955: 117) e possui 247 fólios. Portanto, ele é oitenta anos posterior à destruição dos templos na região de Bardez, que ocorreu em 1567. Nele, a transferência das propriedades e das terras para as igrejas ou para os cristãos já estava consumada. Entre os *Forais* pesquisados, esse é o que apresentou maior dificuldade para a sistematização das informações sobre os templos, justamente porque os templos não aparecem mais mencionados diretamente nos cabeçalhos e raramente são citados nos parágrafos dos aforamentos das aldeias. O mesmo acontece com as divindades, já praticamente silenciadas nessa estratigrafia textual mais tardia. Na maioria dos aforamentos das aldeias de Bardez, é o nome das propriedades que pertenceram aos templos que aparecem citadas.

Essa tecitura retrabalhada e mais tardia da fonte escrita, evidencia uma intertextualidade bem mais elaborada. Muitas das aldeias aparecem enunciadas em grupos e, em seguida, é apresentada a descrição detalhada das propriedades de cada uma delas; tais agrupamentos não parecem ter sido concebidos a partir da proximidade regional entre os vilarejos. O interessante, nesse sentido, é que muitas propriedades recebiam o nome da própria divindade do templo a que pertenciam, o que possibilita a reconstrução desses dados sobre os templos que existiram nessas aldeias, mesmo que de maneira indireta.

Esse é o caso do templo de Santeri da aldeia de Sirula, cuja propriedade em seu nome aparece mencionada no fl. 21, onde está citada - "A varzea *Santeriche vanna* que de presente está plantada palmeiras (...)". A aldeia de Sangolda é também um desses casos, pois no *Foral* ficou preservada somente uma menção a Santeri no parágrafo que descreve uma "varzea *Santerseta* (...)" [fl.127v.]. O local onde esteve o antigo templo de Santeri na aldeia de Sangolda foi visitado no último dia da nossa primeira viagem de pesquisa, em 2016. O terreno pertence hoje a uma família punjabe, que o adquiriu há cerca de 30 anos atrás quando foram morar em Goa, sem saber da existência das ruínas do templo. Ao lado direito da casa principal, é possível identificar vestígios das fundações do *garbhagrha* (*sanctum*) do antigo templo, ainda que pouco visíveis no solo, bem

como partes de uma única coluna de pedra do templo, cujos fragmentos permaneciam caídos ao lado da casa. Aqui os vestígios arqueológicos permitiram confirmar que a menção da várzea com o nome da divindade no *Foral*, pertenceu efetivamente à deusa Santeri.

Um outro caso interessante, de discrepância entre fontes, é a aldeia de Nagoa, da qual o fólio 120 do *Foral* preservou uma referência ao palmar que confronta: “(...) *parte de sua banda co’a varzea do pagode por nome Santerpattho q possui Domingos Mendez da dita aldea (...)*”. Pereira (1978: 73) e Rao (2003: 54) mencionam apenas 3 templos nessa aldeia, dedicados a *Vetall*, *Ravalnath* e *Narayna*, e não incluem o templo de Santeri entre eles. Além dessa deusa, existem propriedades em nome de outras divindades que também não são citadas nas fontes secundárias.

O mesmo ocorreu em relação à aldeia de Nadora, que menciona uma propriedade chamada “*conddiseta santeriche*” (fl. 70v.). O folio 167 desse *Foral* também preservou menções aos dois templos da aldeia de Corlim: “o chão de *azonatto* e *santere* pagodes emcorporados devolutos (...)”. Mas nem essa aldeia, nem Santeri ou Ajnãtha são mencionados por Pereira (1978: 62). Nesse sentido, existem pelo menos 3 templos dedicados a Santeri nesse *Foral de Bardês*, (das aldeias de Nagoa, Nadora e Corlim) que não foram citados pelas fontes secundárias.

Existe, portanto, um silenciamento duplo ocorrendo nos *Forais*: primeiro, o silenciamento dos nomes dos templos e das divindades, que ao longo dos séculos foram desaparecendo da estratigrafia textual dos *Forais* mais tardios; e um segundo silenciamento, de templos específicos que não foram incluídos nas cópias dos *Forais* mais tardios, quer tenha sido propositalmente ou por descuido dos copistas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Após a sistematização dos templos de Śrī Santeri e das demais divindades femininas das aldeias presentes nos três *Forais*, em tabelas específicas, foi produzida uma tabela geral contendo a somatória das informações recolhidas até o presente (ALDROVANDI, 2016). Essa quantificação, revisada durante as viagens de pesquisa subsequentes, evidenciou que as 133 aldeias existentes nas Velhas Conquistas possuíam ao menos 648 templos no século XVI (ALDROVANDI, 2020: 1354-1355). Entre eles, 189 eram dedicados a divindades femininas e 78, especificamente a Santeri. Os outros 100 templos eram dedicados à 35 divindades femininas, autóctones e outras formas de Devī (v. Tabela 1).

A partir desses totais realizamos os respectivos cálculos percentuais, a partir dos quais foi possível verificar que o número de templos de divindades femininas representava 29,16% do total de templos do território. No caso dos templos de Santeri, eles representavam 12,03% do total de templos das três províncias e, se considerados apenas os templos das divindades femininas, eles somavam 41,26% desse total, um número bastante expressivo (v. Tabela 1). No caso particular de cada uma das províncias, encontramos diferentes proporções e a quantificação permite observar uma recorrência levemente maior de templos de Santeri em Bardez, seguida por Salcete e depois por Ilhas de Goa.

Outro ponto que merece atenção é que esse levantamento dos Forais das Velhas Conquistas, os 3 mais antigos disponíveis para pesquisa, possibilitou recuperar informações sobre pelo menos mais 7 templos de Santeri, que não são mencionados nas fontes secundárias. O que significa um acréscimo de 9,85% no total antes conhecido [71 > 78] – um percentual considerável, que por si só já justifica essa revisão das fontes primárias. Esses resultados também indicam que o mesmo procedimento precisaria ser feito em relação às demais divindades.

Tabela 1

Quantificação e Percentagens	Foral de Salcete	Foral de Ilhas de Goa	Foral de Bardês	Total	Templos total (%)	Templos divindades femininas (%)
Aldeias	57	28[+8] = 36	40	133		
Templos	278	127[+50]=177	193	648		
Templos divindades femininas (33)	76	48	65	189	29.16%	
Santeri - Templos	33	18	27	78	12.03%	41.26%
Santeri não mencionada em fontes secundárias	2	2	3	7	71=9.85% 78= 8.97%	
Divindades Femininas - total	27.33%	27.11%	33.65%			
Santeri / Total	11.08%	10.16%	13.98%			
Santeri / Div. Femininas	43.42%	37.50%	41.53%			
<i>Baguomte</i> [Bhagavatī]	11	2	7	20	3.08%	10.58%
<i>Durgadevy</i> [Durgādevī]	10	4	--	14	2.16%	7.40%
<i>Vanadevata</i> [Vanadevī]	--	4	7	11	1.69%	5.82%

Quantificação e Percentagens	Foral de Salcete	Foral de Ilhas de Goa	Foral de Bardês	Total	Templos total (%)	Templos divindades femininas (%)
<i>Mallcomy</i> [Mahālakṣmī]	3	3	3	9	1.38%	4.76%

Os percentuais aqui apresentados procuraram investigar a reputada popularidade da deusa Santeri e fornecer uma perspectiva distinta daquelas já existentes sobre a paisagem sagrada hindu, totalmente transformada durante o primeiro século do advento colonial português. A preponderância de ŚrīSanteri entre as divindades femininas (41,26%) confirma sua soberania entre as outras deusas e sua presença recorrente (12,03%) no panteão hindu goês. Além de ŚrīSanteri, as divindades femininas mais adoradas nas Velhas Conquistas eram *Baguomte* [Bhagavatī] com 20 templos; *Durgadevy* [Durgādevī] com 14 templos, Vanadevata [Vanadevī] com 11, e *Mallcomy* [Mahālakṣmī] com 9.

Por outro lado, essa quantificação teve, igualmente, a intenção de verificar e comparar o culto às divindades femininas em relação às divindades masculinas, possibilitando compreender que, no século XVI, os templos dedicados às deusas representavam menos de 1/3 do total de templos existentes (29,16%) nas Velhas Conquistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A complexidade presente nessa paisagem sagrada, no entanto, deve ser observada não apenas numa análise quantitativa, mas requer que tais dados sejam equilibrados levando-se também em consideração as peculiaridades e idiosincrasias de cada província e, principalmente, de cada aldeia. Alguns desses antigos vilarejos, por exemplo, possuíam apenas um templo e ele podia ser dedicado a uma única divindade. Sabemos que, na província de Ilhas, o templo de Santeri era o único das aldeias de Baguenim e de Bambolim; e Chimbél tinha o seu único templo dedicado a Bhagavatī. Em Salcete, a aldeia de Chicolna teve um único templo dedicado a Santeri; e em Gandaulim, o templo era consagrado a Durgādevī. A província de Bardez tinha duas aldeias, Oxel e Mapussa, com um único templo, ambos dedicados a Santeri. Nessas aldeias, portanto, a preponderância da deusa, quer na forma de Santeri, Bhagavatī ou Durgādevī, merece atenção. Essas particularidades têm implicações bem distintas daquelas apresentadas pelas aldeias que tinham um maior número de templos, dedicados a divindades mais variadas.

Para concluir, se por um lado, os Forais das Velhas Conquistas tiveram o propósito de registrar as propriedades pertencentes aos templos das aldeias de Salcete, Ilhas de Goa e Bardez, para dotar os novos proprietários e as igrejas de seus proventos. Por outro, essas mesmas fontes deixaram na estratigrafia textual dos seus fólios, indícios, por vezes diretos ou indiretos, que permitem ao pesquisador reconstruir uma paisagem sagrada pré-colonial. Assim, embora tenham outrora servido para legitimar o discurso colonial, esses mesmos arquivos e toda a gama de documentos que ali ficaram preservados, quando acessados de modo crítico, permitem que se faça o caminho inverso e, assim, se resgate, reescreva e reconstrua, como no caso aqui apresentado, partes fundamentais da história silenciada de Goa.

REFERÊNCIAS

ALDROVANDI, Cibele. “Śrī Śāntādhurgā Devī: análise preliminar das fontes textuais goesas em língua portuguesa”. *Via Atlântica*, **Goa: Literatura e Cultura 2. Revista Via Atlântica**, USP, São Paulo, Dossiê N. 30 (Dezembro), P. 99-130, 2016.

ALDROVANDI, Cibele. “Goddess Santeri and the female deities in Goa: reassessing the pre-Portuguese sacred landscape through the earliest **Forais**,” **Indian Journal of Archaeology**, Vol. 5, No 2, (2020), P. 1333-1361, 2020. <http://ijarch.org/Abstract.aspx?articleno=352>.

AXELROD, Paul, and Michelle FUERCH. “Portuguese Orientalism and the Making of the Village Communities of Goa.” **Ethnohistory**, 45 (3), P. 439-476, 1998.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1969 (2008).

HENN, Alexander. **Hindu-Catholic Encounters in Goa: Religion, Colonialism and Modernity**. Bloomington: University of Indiana Press, 2014.

KAMAT, Pratima P. “Historical Geography and Natural Resources.” In **Goa Through the Ages: An economic history**, edited by Teotonio de Souza, 1-54, Vol. 2, Goa University Publications Series, n. 6. Nova Delhi: A. K. Mital Pub., 1990.

KAMAT, Pratima P. "Sinchretic Shaktipitha: the Image of the Divine Feminine as Santeri – Shantadurga – Saibin in Goa." **Purabhilekh-Puratatva Journal of the Directorate of Archives and Archaeology** Panaji – Goa, Vol. II, n. 2 (July-December). P. 3-31, 2001.

MITTER, Partha. **Much Maligned Monsters, a History of European Reactions to Indian Art.** London: University of Chicago Press, 1977.

PAROBO, Parag D. **India's First Democratic Revolution: Dayanand Bandodkar and the Rise of Bahujan in Goa.** New Delhi: Orient Blackswan, 2015.

PEREIRA, Rui G. **Hindu Temples and Deities** (trad. A. V. Couto). Panjim: Printwell Press, 1978.

PEREZ, Rosa Maria.. **The Tulsi and the Cross: Anthropology and the Colonial Encounter in Goa.** New Delhi: Orient Blackswan, 2011.

PEREZ, Rosa Maria. "Colonialismo, colonialismos. Uma revisitação crítica" in **O Que É Colonialismo?** Carlos Serra (Ed.). Cadernos de Ciências Sociais 29. Lisboa: Escolar Editora, P. 9-37, 2018.

PISSURLENCAR, Panduronga S. S. **Roteiro dos Arquivos da Índia Portuguesa.** Panjim: Government Printing Press, 1955.

RAO, Gopala V. "**Temples of Goa – an Architectural Study**". PhD Diss., Goa University, 2003.

A LISBOA ÁRABE DE JOSÉ SARAMAGO¹

Tereza Maria Tavares Dos Santos Jorge²

RESUMO

Em *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, há uma espécie de personagem que domina a narrativa completamente, atravessando cerca de mil anos de história de Portugal. Trata-se da cidade de Lisboa, que assume na narrativa um papel central, onipresente. Mais do que uma referência geográfica, o autor transforma essa cidade em um espaço polifônico, com um protagonismo diferenciado no enredo, já que através dele é discutida e problematizada a ideia de uma identidade portuguesa. Essa importância de Lisboa na obra transcende a condição de *locus* para se constituir em uma tessitura de referências, que, entretanto, foram esquecidas no tempo. Resgatadas pela escrita literária de Saramago, elas rememoram especialmente as raízes mouras soterradas pela ação dos reis católicos portugueses e suas lutas por expansão e ocupação de territórios. Apesar das marcas da presença árabe não serem mais visíveis, elas foram recuperadas em *História do cerco de Lisboa*, quando o autor reconta à sua maneira a expulsão dos mouros da capital portuguesa e a conecta com a Lisboa do presente. Nossa abordagem parte dos estudos de paisagem desenvolvidos por Michel Collot, elaborando uma análise em que considera a escrita dessa cidade como uma construção cultural, na medida em que se articulam história, memória e identidade.

Palavras-chave: *História do cerco de Lisboa*, José Saramago, Paisagem literária, Presença árabe em Portugal, Identidade.

1 Este artigo é um desdobramento de projeto de pesquisa desenvolvido durante o mestrado acadêmico em literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense (UFF) por Tereza Maria Tavares dos Santos Jorge;

2 Mestranda do Curso de Letras, subárea Literatura Portuguesa, da UFF, terezamariatavares@gmail.com;

INTRODUÇÃO

A pesar de *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, ser uma narrativa que conta o episódio da expulsão dos mouros em 1147, a obra nos apresenta a capital portuguesa não como um simples cenário histórico. A Lisboa que o autor constrói vai muito além de se constituir apenas na cidade onde o rei Afonso Henriques comandou seu exército para invadir o castelo de São Jorge, onde os árabes resistiam. Na trama, Lisboa surge como um sistema significativo, cuja polissemia será analisada neste artigo, buscando-se reconhecer as intencionalidades com que o autor concebeu a capital de Portugal e que lhe deram um protagonismo na narrativa.

Por ser muito mais que um mero cenário, a Lisboa que Saramago figura na obra se revela como um espaço repleto de sentidos, nos quais podemos reconhecer as características com que o ensaísta Michel Collot conceitua paisagem: “fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013, p.18). Essa paisagem de Lisboa se revela como o resultado de uma perspectiva produzida pela escrita literária saramaguiana, a qual recuperou aspectos da cultura árabe, resgatados e apresentados de forma predominante durante toda a narrativa.

O enredo de *História do cerco de Lisboa* tem no protagonista Raimundo Silva um diligente revisor de textos que trabalha com dedicação e afinco em um livro sobre o célebre episódio histórico de expulsão dos mouros da capital portuguesa, tanto que, além da ampla pesquisa bibliográfica que faz sobre o tema, também deambula por Lisboa, percorrendo os locais que foram palcos das batalhas comandadas pelo rei Afonso Henriques para a retirada dos árabes, conferindo *in loco* as referências do livro que revisa.

Nessa deambulação pela capital portuguesa, ele percorre vielas, sobe escadinhas, observa o formato das ruas e a estrutura do casario da região que se constituiu o centro do conflito, recuperando imagedicamente, na narrativa, a Lisboa do tempo dos mouros, sua cultura e modos de vida, como é possível observar ao longo de todo o livro, em uma descrição minuciosa, inclusive, em relação aos ritos religiosos adotados pelos mouros daquele tempo, como chamamento à oração feito ao primeiro raio de sol pelo almuadem, espécie de sacerdote da religião mulçumana, encarregado dessa tarefa.

A mesquita estava silenciosa, só os passos inseguros ecoavam sob os arcos, um arrastar de pés cautelosos, como se temesse ser engolido pelo chão. A outra qualquer hora do dia ou da noite nunca experimentava esta angústia do invisível, apenas no momento matinal, este, em que iria subir a escada da almádena para chamar os fiéis à primeira oração.(p. 8)³

O narrador reconstrói tanto os rituais como a cidadela moura e a grande muralha que a cercava, além das habitações árabes que existiam do lado de fora dos muros, que seriam as primeiras a serem atacadas. A descrição recupera visualmente toda uma urbes constituída ao longo de mais de 400 anos em que os mocárabes se fixaram naquela região, período em que desenvolveram uma ampla infraestrutura comercial que incluía feiras e mercados; mas, além de resgatar o aspecto visual da cidade, o narrador apresenta seus costumes e chega até a descrever o medo e o pressentimento da morte que teria tomado conta de toda a população que ali vivia, nos dias que antecederam a invasão das tropas portuguesas.

Em estes últimos dias, tivesse o almuadem o sono pesado, sem dúvida haveria de despertá-lo, se de todo o não impedira de adormecer, o rumor de uma cidade inteira vivendo em estado de alerta, com gente armada subida às torres e adarves, enquanto o miúdo povo não se cala, em ajuntamentos nas ruas e mercados, perguntando se já vêm os francos e os galegos. Temem por suas vidas e haveres claro está, mas os mais afligidos ainda são aqueles que tiveram de abandonar as casas em que viviam, do lado de fora da cerca, por enquanto defendidas pela tropa, mas onde inevitavelmente se travarão as primeiras batalhas, se essa for a vontade de Alá, louvado seja, e, mesmo que vença Lisboa aos invasores, do próspero e desafogado subúrbio não ficarão mais que ruínas. No alto da almádena da mesquita maior, como todos os dias, o almuadem soltou o seu grito estrídulo, sabendo que já não irá acordar ninguém, quando muito estarão dormindo as crianças inocentes, e, contra o costume, quando paira ainda no ar o último eco da chamada à oração, logo começa a ouvir-se o murmúrio da cidade rezando, em verdade não tinha de sair do sono quem no sono mal cegara a entrar. (p. 112)

O narrador onisciente assume o ponto de vista do almuáden, quando os portugueses são chamados de “invasores” (SARAMAGO, p.

3 Todas as citações seguintes referentes ao texto do livro *História do cerco de Lisboa* são da edição 1989. Assim, só serão indicadas na citação, daqui para frente, as páginas deste livro.

112), definindo sua posição no conflito. Embora não participe das ações na trama, o narrador toma partido em defesa dos árabes, traduzindo o pânico que teria dominado toda a população moura durante o processo do cerco de Lisboa, que os sitiou durante mais de três meses. No fragmento a seguir, o desespero da população e a animosidade contra os “maldito[s] cristão[s]” (idem, p.112) se transmutam em comemoração quando toda a cidadela vibra ante à possibilidade de vencer o cerco graças a novos fatos que surgem ao longo da trama.

Terminada a oração, o almuadem prepara-se para descer, quando de súbito se levanta de baixo um alarido tão desordenado e espantoso que o cego, assustado, crê em um momento que se desmorona a torre, em outro que estão os maldito cristão dando assalto às muralhas, para finalmente perceber que são de júbilo os gritos que de todas as partes irrompem e fazem sobre a cidade um como que resplendor, agora pode ele dizer que já conhece o que é a luz, se ela tem nos olhos de quem vê o efeito que nos seus ouvidos estão causando estes alegres sons. Porém, que motivo. Talvez que Alá, movido pelas preces ardentes do povo, tivesse enviado os seus anjos do sepulcro Munkar e Nakir, a exterminar os cristãos, talvez tenha feito cair sobre a armada dos cruzados o inextinguível fogo do céu, talvez, de terrestre humanidade, o rei de Évora, avisado dos perigos que ameaçam os seus irmãos de Lisboa, tenha mandado mensageiro com os seus irmãos de Lisboa (...), , Aguentem aí os malvados que a minha tropa de alentejanos já vai a caminho, (...). (SARAMAGO, p.112)

VOZ ÁRABE

Dando voz aos mouros e recriando imagetivamente a Lisboa árabe, a narrativa estabelece uma conexão com a atual capital portuguesa através do revisor, que coincidentemente mora na região do conflito, e que se coloca como uma espécie de ponte entre tempos, pois da sua janela, no presente da diegese narrativa, Raimundo Silva “assiste” aos movimentos que são realizados em 1147 pelas tropas do rei português para invasão da cidadela árabe, criando uma espécie de simbiose temporal.

Não foi só o caso dos arrabaldes convertidos pelos mouros em baluartes, esse acabou por ser removido, embora com grandes baixas. Agora a questão está em saber como se pode entrar por portas tão fechadas, defendidas por cachos de guerreiros empoleirados nas torres que as flanqueiam e protegem, ou como se assaltam muros com uma

altura destas, aonde as escadas não conseguem chegar e onde as sentinelas nunca adormecerão. Afinal, Raimundo Silva está em excelentes condições para julgar das dificuldades da empresa, pois de cima da sua varanda percebe que nem precisaria de ter uma pontaria rigorosa para matar ou ferir quantos cristãos tentassem aproximar-se desta Porta de Alfofa (...). (SARAMAGO, 19894, p.161-162)

Através desse intercâmbio entre tempos, a Lisboa árabe se mostra presente na narrativa ainda em muitas outras ocasiões, como podemos observar na passagem a seguir de *História do cerco de Lisboa*, na qual o narrador se refere às antigas portas que compunham a muralha moura, como a Porta do Sol – que, entretanto, não existe mais - como uma das referências para descrever os caminhos que levam à casa do revisor Raimundo Silva. Mais que simplesmente presentes na trama, elas são transformadas em pontos de ligação do personagem principal com a população árabe de 1147 e se constituem em elementos para orientação na circulação dele pela Lisboa atual.

Três são os caminhos principais que ligam a casa de Raimundo Silva à cidade dos cristãos, um que, seguindo pela Rua do Milagre de Santo António (...), outro que pelo Largo dos Lóios o leva na direção das Portas do Sol, e finalmente o mais comum, pelas Escadinhas de S. Crispim, todo a descer, que em poucos minutos o põe na Porta de Ferro. (SARAMAGO, p. 101)

Mais que estabelecer essa conexão com a época dos mouros em Portugal, Saramago presentifica-a e, simultaneamente, corporifica a presença árabe na capital portuguesa contemporânea ao resgatar elementos que faziam parte da Lisboa dos mouros da época do cerco. Essa recuperação imagética produzida pela escrita literária leva a uma conexão com um tempo a princípio desconectado da contemporaneidade, mas que se funde com o tempo presente através de um trabalho de chamar para dentro do texto uma carga de referências muito distantes e desaparecidas da realidade, que à primeira vista poderia transformar a narrativa em uma história inverossímil. No entanto, ao fundir o tempo dos mouros à realidade do revisor que vive na contemporaneidade, Saramago cria uma perspectiva que, como identifica Pesavento (2020), pode ser considerada como um “olhar especial, que possibilita ver além daquilo que é dado a ver” (p.211).

O novo olhar sobre Lisboa transforma a visão sobre a capital portuguesa, trazendo à tona suas raízes árabes, que estavam enterradas

e foram esquecidas ao longo dos séculos, soterradas sob o passado de opulência dos reis católicos portugueses e suas guerras por expansão e ocupação territorial. As marcas do passado árabe podem não estar mais concretamente visíveis nas calçadas portuguesas, mas foram recuperadas de forma metafórica pela escrita saramaguiana em *História do cerco de Lisboa*, quando ele reconta a expulsão dos mouros da capital portuguesa sob uma nova perspectiva, conectando-a com o presente. É estabelecido um novo olhar sobre esse episódio, que produz outra percepção sobre a Lisboa que se apresenta literariamente, pois, como diz Ida Alves (2012), a paisagem, enquanto conceito, possui múltiplas significações:

Não simplesmente a paisagem como um tema de escrita, como enunciado (*in situ*), mas fundamentalmente como uma estrutura de sentido, uma rede sensorial, que sustenta configurações ou desfigurações do sujeito, da linguagem poética e do mundo por meio do olhar (*in visu*). Da cena/cenário à paisagem, há uma intervenção fundamental que é exatamente a percepção do sujeito a partir do qual parte a linha de fuga da paisagem (p.172.).

Essa paisagem construída por Saramago se desdobra em referências ao passado árabe, produzindo um entrelaçamento não só de tempos, mas também espaços, criando uma espécie de camada que sobrepõe a presença moura à imagem de Lisboa, criando uma nova visualidade para ela. Essa nova visualidade está conectada ao presente e produz significado sobre ele. Para Pesavento (2020), é preciso antes de tudo “descobrir os tempos da história que se acumulam no espaço e que podem e devem ser resgatados pela memória”. (2020, p. 211).

Saramago fez esse resgate sem contar com referenciais materiais, pois elas não existem em sua maioria; através de sua escrita literária, recuperou imageticamente a Lisboa árabe e a transformou em um lugar de memória, a partir de reconstituição do seu espaço, da sua religião e cultura, não registrados pela história oficial.

O resgate do passado implica em ir além desta instância, para os domínios do simbólico e do sensível, ao encontro da carga de significados que esta cidade abrigou em um outro tempo. Ao salvaguardar a cidade do passado, importa, sobretudo, fixar imagens e discursos que possam conferir uma certa identidade urbana, um conjunto de sentidos e de formas de reconhecimento que a individualizem na história. (PESAVENTO, 2020, p. 209-210)

A “reescritura” do cerco de Lisboa por Saramago valoriza a população moura e dá a ela um protagonismo na trama, que se distingue do enfoque observado em outras narrativas sobre esse episódio, estabelecendo uma preponderância que a domina do começo ao fim. Em todos os planos ocorre uma interação que se concentra e se desenrola a partir da presença árabe. A capital portuguesa é o elemento central, mas ela é reconstruída a partir da expulsão moura, fato que afeta, inclusive, diversos planos da narrativa, como o do relacionamento amoroso do revisor, como podemos observar no fragmento destacado a seguir, que descreve uma das cenas finais do movimento dos soldados portugueses para a expulsão dos árabes conectada à ação do personagem na diegese atual, que comprara rosas para a sua chefe, de quem se enamorou.

Agora o telefone não deve tocar, que nada venha interromper este momento antes que ele por si mesmo se acabe, amanhã os soldados reunidos no Monte da Graça avançarão como duas tenazes, a nascente e a poente, até a margem do rio, passarão à vista de Raimundo Silva que mora na torre norte da Porta de Alfofa, e quando ele assomar ao eirado, curioso, trazendo uma rosa na mão, ou duas, gritar-lhe-ão de baixo que é demasiado tarde, que o tempo não é mais de rosas, mas de sangue final e de morte. Por este lado, em direção à Porta de Ferro, é que baixará o corpo de tropas que leva por capitão a Mem Ramires e onde, no tropel, vai Mogueine, a quem o seu comandante, vendo-o e finalmente o reconhecendo, imaginamos que pela altura, que a cara é de barbas como a de todos, lhe gritará, com um bom riso lhano e medieval. (p. 157)

Focando nesse momento histórico, o horizonte de expectativa inicial sobre a capital portuguesa é completamente alterado, transformando Lisboa num *locus* no qual o passado ecoa no tempo presente e vice-versa, em uma interrelação que surpreende o leitor. Dessa Lisboa, resultante de simbioses temporais, surge uma nova forma de ver a capital portuguesa, partindo de perspectivas de tempo sobrepostas sobre o mesmo espaço, como podemos observar ainda em muitas outras passagens, como a seguir:

Raimundo Silva levanta-se e abre a janela. Daqui, se as informações da *História do cerco de Lisboa* de que foi revisor não enganam, pode ver o local onde acamparam os ingleses, os aquitanos e os bretões, além da encosta da

Trindade para o lado do sul e até a ravina da Calçada de S. Francisco, mais metro menos metro, ali está a igreja dos Mártires, que não deixa mentir. (p. 117)

A residência de Raimundo Silva nesse cenário histórico possui um significado relevante, já que é de lá que tem a visão dessa nova Lisboa, cujo passado mouro se mostra presente através da reconstituição imagética de suas construções destruídas por ocasião do cerco. Sua perspectiva visual se mistura ao sentido trazido pelo narrador, que recupera a importância da presença moçárabe na capital portuguesa, criando um sentido novo no contexto da Lisboa contemporânea. Tantas interrelações semânticas fazem com que a obra de Saramago seja enquadrada como uma “nova ficcionalidade”, segundo conceito desenvolvido por RANCIÈRE

(2009), que entende que essa categoria é uma “nova maneira de contar histórias” (RANCIÈRE, p.55), cuja “ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”” (idem, p.55).

Dentro desse enquadramento, *História do cerco de Lisboa* possui uma “ordenação literária de signos [que] não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem.” (RANCIÈRE, p. 55), já que produziu novas significações para sentidos cristalizados ao longo do tempo, transformando a configuração da capital de Portugal, transmutando-a em um supersignificante, categoria descrita por Rancière no fragmento abaixo ao tratar sobre a nova ficcionalidade:

É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. (p. 55)

Enquanto “nova ficcionalidade”, *História do cerco de Lisboa* pode ser identificada como pertencente a “era estética” (RANCIÈRE, p. 55), pois ela “se desdobra assim entre dois pólos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (idem, p.55). No cruzamento entre esses dois pólos, é identificada uma Lisboa atravessada por uma narrativa literária que problematiza questões consolidadas pela história, ressignificando-as, dando a elas novos sentidos, em diálogo com o contemporâneo.

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.” (RANCIÈRE, p. 55)

Tendo escrito um romance com características de ensaio, Saramago coloca em discussão várias situações, que se desdobram a partir da valorização da presença moura no passado da capital portuguesa. Ele traz para a atualidade referências de um mundo desaparecido, como se fosse uma cidade invisível que se visibiliza através da narrativa do livro, em um processo que poderia lembrar os relatos feitos por Marco Polo ao imperador Kublai Khan, em *Cidades Invisíveis* (CALVINO, 2013). Se, no livro, o grande mercador de Veneza descreve cidades criadas por sua imaginação, em *História do cerco* o narrador retrata uma Lisboa que existiu, era uma entidade político-administrativa com autonomia e estatuto próprio, que perdurou durante 400 anos, mas que foi esquecida em função do discurso cristão que dominou a história oficial. Saramago a reconstrói literariamente e a transforma em um lugar de memória, cujas características foram descritas por Pierre Nora (1993).

Diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. (NORA, p.27)

A escrita saramaguiana criou esse espaço e deu a ele novo conteúdo, pois, como Nora ressalta: “o lugar de memória é um lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações.” (NORA, p. 27). Mas os sentidos dados a ele possuem alguns pressupostos:

Porque, se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações.” (NORA, p. 22)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao recuperar a presença dos mouros em Lisboa, a escrita saramaguiana transforma os significados associados à capital portuguesa. Sua imagética, tão identificada ao fausto e ao luxo dos reis portugueses, é alterada para agregar referências árabes, que se incorporam à visibilidade da cidade, criando uma outra identidade para ela. Todo esse processo produz uma ressignificação de Lisboa, enquanto metonímia do país, transformando a percepção da cidade, de sua paisagem, e afetando o sentido do que é ser português.

Restabelecer a visualidade da arquitetura árabe que dominava a Lisboa de 1147 e recuperar o *modus vivendis* da população que dominou a região por cerca de 400 anos, seu cotidiano e práticas religiosas, inclusive expondo o sofrimento que foi infringido pelos portugueses aos árabes expulsos da capital portuguesa, significa muito mais que retratar um período histórico de Portugal ou mesmo corrigir uma injustiça. Saramago traz para a discussão a importância que o povo árabe teve na constituição de Portugal enquanto nação e o apagamento dessa presença ao longo do tempo.

História do cerco de Lisboa recupera assim esse momento fundador português, rescreve-o sob uma nova perspectiva, dando voz à população moura, restabelecendo sua importância enquanto patrimônio identitário do país, relegado ao esquecimento ao longo dos séculos. Trazendo-o para a contemporaneidade, adquire uma potência cultural que se expressa com relevância enquanto memória, com reflexos importantes em vários setores da vida portuguesa.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1989.

Fontes teórico-críticas

ALVES, Ida. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. *In: Literatura e paisagem em diálogo*. NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (orgs). Rio de Janeiro: Edições Makunaima, p. 11 – 28, 2012. Disponível em: <http://

www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura_epaisagem.pdf.
Acesso em: 16 nov. 21.

CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2013.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coordenação de tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

NORA, Pierre. *Entre memória e história*—a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. São Paulo: Proj. História, PUC, dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 16 maio 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidade, espaço e tempo*: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, n. 158 especial, p. 207-216. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de. Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo: EXO experimental/ Editora 34, 2009.

A LITERATURA DO NÓS, EM ALEXANDRA ALPHA, DE JOSÉ CARDOSO PIRES (OU BREVES CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO VOO DO HOMEM-PÁSSARO)

Adriano Guedes Carneiro

RESUMO

Esta comunicação tem por objetivo analisar a escrita autodiegética que José Cardoso Pires impõe ao texto de *Alexandra Alpha* (1987), sob a marca da primeira pessoa do plural, na narrativa da Revolução dos Cravos, indagando se esta é a forma utilizada pelo autor para, literariamente, promover a superação do retrógrado, em Portugal, simbolizado pelo salazarismo (e todas as suas características: apelo a um tradicionalismo português, ao ruralismo, à pobreza, à manutenção do colonialismo, entre outras), como regime político totalitário e pelo texto heterodiegético, em terceira pessoa do singular, do restante do romance. Dentro desta esfera procurar-se-á situar o livro de Cardoso Pires como sendo esteticamente a expressão ainda de valores de uma modernidade, embora já traga em si elementos que sugerem uma condição pós-moderna. Trabalhando com estes dois polos, sem cair no discurso dicotômico, analisaremos os elementos literários presentes na narrativa que sugerem o pertencimento a um polo ou outro, como, por exemplo, a presença da imagem como artifício para compor e caracterizar a cena, o ambiente e as personagens, povoando o texto com elementos que sugerem uma escrita surrealista/expressionista. Para tanto, utilizar-se-á o pensamento de Gerard Genette, Linda Hutcheon, Jean-François Lyotard, Fernando Rosas, Maria Lúcia Lepecki, Petar Petrov, Sílvio Renato Jorge, entre outros.

Palavras-Chave: Revolução dos cravos; salazarismo; homem-pássaro; Ícaro; Cardoso Pires.

“Estávamos desconfiados, pois a cidade apresentava-se numa aridez de morte” (PIRES, 1987, p. 339). Assim o narrador de José Cardoso Pires, em *Alexandra Alpha* abandona sua condição heterodiegética para se tornar homodiegético, se não autodiegético, quando começa a descrever os acontecimentos da Revolução dos Cravos a partir de 25 de abril de 1974. Nestas páginas é como se personagens, narrador, autor e, por que não dizer, leitor também entrassem na grande celebração coletiva dos tempos revolucionários, do fim do governo ditatorial.

O objetivo deste artigo é apresentar esse texto de Cardoso Pires centrado na primeira pessoa do plural, quando o narrador, sob a permissão do autor, abandona qualquer tipo de escrúpulos e se lança à celebração coletiva do espírito revolucionário. A Revolução dos Cravos salta das ruas para dentro do livro e inaugura a mudança também na construção do romance cardosiano. No entanto, a revolução é efêmera, tal qual voo de Ícaro e dura apenas um instante.

José Cardoso Pires é um escritor genial, cuja obra merece ser estudada e relida sempre. Seu trajeto pessoal e a sua carreira na escrita são marcados pela inquietação e pela deambulação. O seu primeiro livro foi publicado em 1949 e o último em 1997. Sua relação com o neorrealismo português deu-se até o 25 de Abril de 1974 pela adesão à política de resistência ao regime totalitário português, o Salazarismo. A sua inserção no neorrealismo é complexa e eivada de contradições. O traço distintivo é o compromisso da literatura com a realidade contemporânea. No entanto, é preciso registrar a sua relação com os surrealistas, cujo grupo frequentou temporariamente, no início da década de 40, o que o levou, por exemplo, a entender que literatura e realidade devem estar fatalmente sujeitas a uma interpretação individualizada.

Petar Petrov entende que, junto a *Balada da praia dos cães* (1982), o texto de *Alexandra Alpha* inaugurará uma nova fase na obra do autor, com “feições realistas e pós modernas, pois, na tentativa de se examinar mais criticamente a história portuguesa mais recente” (PETROV, 2003, p. 290), Cardoso Pires lançará mão da metaficção historiográfica como foi objeto do estudo de Linda Hutcheon, como retorno ao passado, sob um olhar crítico, fragmentado e questionando a própria história. Pois, em 1987 – data da publicação do romance – já há um distanciamento temporal com relação à Revolução dos Cravos e mesmo ao salazarismo, o que permitirá ao autor uma maior reflexão sobre o ocorrido e melhores condições para refletir, investigar e analisar mais detidamente esses eventos históricos.

A obra de Cardoso Pires possui características peculiares nesta fase, tais como o experimentalismo, sobretudo, após a publicação de *O anjo ancorado* (1958) - obra de transição entre o neorrealismo e a fase de maior experimentação e subjetividade, que alcançará a sua forma definitiva com *O delfim* (1968). Para muitos a sua obra-prima. A fragmentaridade é outra característica que estará presente, principalmente, em *Alexandra Alpha*, e na sua prosa pós-revolução – à exceção de *A balada da praia dos cães*, cuja estrutura e unidade se encerram nos dispositivos do gênero do romance policial. Há também a presença de uma “instabilidade ontológica (por exemplo, a migração de personagens de um livro para o outro, como acontece com *Sebastião Opus Night*, que vai reaparecer em *Lisboa – Livro de Bordo*, de 1997)” (SAMPAIO, 2011, p. 250).

Alexandra Alpha pode ser dividido em três partes: um prólogo (p. 8-16), que se passa no Rio de Janeiro, quando são apresentados as personagens de *Alexandra* e *Beto*; a segunda parte denominada “*A cor da pérola*” (p. 17-352), em Portugal até a eclosão da Revolução dos Cravos e uma terceira, intitulada “*Ascensão e morte*” (p. 353 até o final), também em Portugal.

Alexandra Alpha forma um sintagma, enquanto título e nome da personagem principal e sobre este sintagma podemos tecer algumas inferências e considerações, buscando entender o seu sentido. A presença da letra grega alfa pode traduzir uma ideia de “primeira”, “número um”, “mais importante”. *Alexandra* é a primeira mulher. Aquela que representa o eixo de gravidade pelo qual desfilarão as demais personagens da constelação cardosiana.

A questão do voo é recorrente no romance. Há *asa delta*, o *avião*, o *homem-pássaro*, os quais parecem representar uma necessidade da liberdade, mas aliada ao fato de que voar não é da natureza humana, o que prova, por exemplo, o acidente de *Waldir*, logo no início do livro, com *asa delta*, como revivificação do mito de *Ícaro*, pois diz o texto:

Efetivamente, ele representava o castigo da vaidade de *Ícaro* transposta dos mitos antiquíssimos para as realidades do nosso tempo, sim, representava a expiação da vertigem de luxos, prazeres e devassidões em que vivia uma certa sociedade (PIRES, 1987, p. 11).

Ícaro parece nos mostrar o sentido da punição divina em razão da ousadia, por justamente se tentar superar os limites impostos ao homem: voar é contra a natureza humana. Mas também *Ícaro* representa o pequeno instante de glória em que o humano pode se igualar aos deuses

e alçar o voo. Logo após este instante, há o chamamento à permanente e dura realidade com o derretimento das asas e a queda do homem-pássaro momentâneo. O mito de Ícaro, desse homempássaro é associar o mito a do próprio império colonial português – o passado de glórias que durou um segundo até a queda na União Ibérica, no domínio espanhol, na decadência. E mesmo a Revolução dos Cravos, pequeno, mas imenso momento de grandiosidade, eivado de igualdade e liberdade, mas que logo decaiu na retrógrada vitória da reação na urnas eleitorais portuguesas em 1976 e o fim do processo revolucionário. O sonho é o de alçar voo (a conquista), mas a realidade é o da espera (o sebastianismo).

Ainda sobre Ícaro escreveu Eduardo Lourenço em *A nau de Ícaro* (2001):

No Museu Real de Bruxelas pode ver-se um quadro de Peter Breughel, o Velho, *A queda de Ícaro*. Apesar do caráter trágico da fábula, essa pintura exprime um sentimento de paz, quase de serenidade. O símbolo da ambição humana mergulha no mar no meio da indiferença de tudo o que o envolve, homens concentrados no seu trabalho, baía serena com algumas barcas, natureza adormecida como num sonho que acabaria melhor do que para Ícaro. À direita do quadro, não longe do ponto onde o herói desaparece nas águas calmas, sobressai uma imponente carranca pintada com a minúcia flamenga característica do grande pintor. Tal é a minúcia que podemos ver no alto dos mastros duas bandeiras com as armas de Portugal, o escudo com as “quinas”, em memória das cinco chagas de Cristo. Pode-se, sem forçar a imaginação, acreditar que estamos em Antuérpia ou em qualquer outro porto da Flandres nos anos 60 do século XVI. Portugal está então no auge da sua glória marítima e mercante. A sua presença no coração da Europa não escapa a um dos seus pintores mais originais, porque há já muito tempo que ela não espanta ninguém. Será preciso quase meio milênio para que, de novo, após um longo desvio por todas as praias do globo, do Brasil a Timor e ao Japão, a nau portuguesa regresse, como ao seu porto de origem, a esta Europa que depois de nós, ou conosco, se perdeu no mundo. Para acabar como Ícaro no meio da indiferença dos deuses e dos homens, punido por ter cumprido, em seu nome e em nome dos outros, um sonho para além das suas possibilidades? (LOURENÇO, 2001, p. 44-45).

O homem-pássaro também possuirá, no livro, o seu duplo negativo. Esse duplo é o Loplop, personagem das gravuras de Max Ernst com o

seu aviso permanente sobre os fascismos. Esse homem-pássaro zela o sono de Alexandra Alpha no seu quarto de dormir:

A mulher deitada:

Na parede estava espalmada a gravura dum homem-pássaro, de vez em quando ouvia-se um cântico de criança muito longínquo. Esta criatura (o homem-pássaro) vinha dos álbuns de Max Ernst e tinha máscara de falcão, bico e olhos de falcão; suspendia uma madona nua pelos cabelos. Tudo muito nítido no desenho. Violentemente nítido, até. (PIRES, 1987, p. 19).

Esta gravura está situada em cima da cabeceira da cama de Alexandra, em seu apartamento em Lisboa. Em outra perspectiva também traduz uma mensagem artística, já que a Arte tem um lugar primordial na vida da personagem, pois ela lê escuta música (Mahler, o Peter Grimes do Benjamin Britten gravado no palco do Covent Garden, Frank Sinatra). Beto, o filho de Waldir a quem ela adota e quase sequestra do Brasil destruirá a gravura deste homem-pássaro [“cobrirá-o de punhais desenhados com crueldade, à imitação daqueles que o Max Ernst tinha cravado no corpo da mulher sacrificada” (PIRES, 1987, p. 222)].

No entanto, aquela imagem do homem-pássaro continua a ocupar um lugar de destaque na mente de Alexandra quer por ser símbolo da confiscação passional da sua perigosa relação com Waldir, quer por convocar a irracionalidade e as camadas subterrâneas do inconsciente que um corpo em liberdade lhe permite indagar sem limites, quer ainda por, de forma chocante, expurgar os medos. “A pintura de Ernst valoriza a erupção de uma mente, o inconsciente, o sonho, a alucinação, muitas vezes visualizável através da justaposição de imagens díspares ou grotescas, fundindo, por exemplo, o animal com o humano” (SERPA, 2013, p. 186).

Loplop é uma espécie de alter ego ou fantasma privado, de Ernst e aparecerá em: *La femme 100 têtes e Une semaine de Bonté*. O homem-pássaro, como é apresentado por Cardoso Pires, em nossa concepção, representa o fascismo salazarista, que condiz com o que é afirmado a respeito das telas do amigo de André Breton e um dos ideólogos do movimento surrealista, na França:

As telas remontam a motivos do romantismo alemão, mas também lançaram um futuro apocalíptico. Max tinha visto o mundo barbaramente se autodestruir e ele parecia prever que ocorreria tudo de novo (...) Ele deixou para Loplop

denunciar o futuro do mundo em seu terrivelmente perturbador *The Angel of Hearth and Home* (1937). Foi pintado em resposta ao triunfo do fascismo sobre a Espanha republicana, retratando o Anjo da Morte, apresentando uma dança de guerra, enquanto o encantado Loplop aplaude a estupidez da tolerância da humanidade.¹ (SHORTT)²

The Angel of Hearth and Home (1937) representa o fascismo que há dentro de cada um de nós.

E mais tarde o pássaro também se encarnará no voo que vitimará alguns personagens, retratando possivelmente o acidente de avião que vitimou na realidade o primeiro-ministro português Francisco Sá Carneiro, em 04 de dezembro de 1980, em circunstâncias até hoje pouco esclarecidas, tendo possivelmente sido vítima de um atentado a bomba, no avião em que viajava, o conhecido Caso Camarate que frustrou mais uma vez a expectativa de muitos portugueses.

Também José Castello traz como o anjo – uma espécie de Ícaro ou homem-pássaro em queda – é um elemento de enorme importância para a infância de Cardoso Pires:

Com uma capa branca de cetim que lhe escorria pelos ombros, simulando um par de asas, uma menina muito pálida, de braços abertos e com os cabelos desgrenhados, flutuava sobre a vila. Emitia reflexos misteriosos – que, mais tarde o escritor concluiu, eram um efeito dos raios solares sobre o cetim – e espremia o corpo em um esquisito maiô que, só muito depois ele compreendeu também, não passava da vestimenta oficial dos acrobatas. Lançou-se da torre da igreja e, serena, deslizou pelo céu, encarnando o milagre de que os padres falavam na aula. (CASTELLO in PIRES, 2011, p.10).

No livro, o narrador é transformado pelos ares revolucionários. Antes ele apenas, em terceira pessoa, refletia o ambiente estéril da ditadura totalitária portuguesa. Era apresentado, em forma de propaganda para o mundo, que havia estabilidade em Portugal, porque as coisas não mudavam, porque os portugueses eram um povo pacato, pobre mas honesto, com valores cristãos, com a defesa de ideais rurais de simplicidade, da extinção do conflito entre o capital e o trabalho, da preservação

1 Tradução nossa.

2 Disponível em: <https://www.studiotreasure.com/artists/e/Ernst.htm> Acessado em 23/06/2019.

da máquina colonizatória como missão divina. Enquanto em verdade promovia o sufocamento do povo e a perseguição sem dó a oposição e seus inimigos políticos. Vide por exemplo a existência da prisão, campo de concentração em Tarrafal.

Entre as personagens percebemos estes elementos, por exemplo, em Sophia Bonifrates que será aquela que, ainda que não tivesse mais um marido, pois ele vai literalmente desaparecendo ao longo da trama, tinha que ainda assim se apresentar com um para participar da vida social, pois do contrário seria estigmatizada e não aceita, tanto que ela busca sofregamente a gravidez quase como necessidade de vida. Da mesma forma seu trabalho artístico só era considerado pelo governo se fosse voltado para o folclore, para a arte tradicional portuguesa e rural. Fernando Rosas vai nos dizer que aqui residirá mais um mito ideológico do regime salazarista: “o mito da ruralidade”, que acredita que “Portugal é um país essencial e inevitavelmente rural, uma ruralidade tradicional tida como uma característica e uma virtude específica, donde se bebiam as verdadeiras qualidades da raça e onde se temperava o ser nacional.” (ROSAS, 2001, p.1035).

Também a personagem Bernardo Bernardes, o intelectual, que faz uso do seu pensamento para se colocar a serviço do governo de plantão. Sempre aparece ao lado de quem tem o poder e defende os ideais de quem governa. Nós o vemos como defensor da alma portuguesa, no tempo do salazarismo e no regime instalado após revolução, como representante mais ardoroso dos ideais revolucionários.

E ainda Sebastião Opus Night que é um de dia, chato e enfadonho como o regime e à noite após beber doses e mais doses de álcool torna-se um sujeito incrível e divertido: somente se alienando é possível conviver naquele Portugal salazarista.

Para finalizar, retomamos o texto de Cardoso Pires para que ele realize a sua mágica:

A cidade apareceu ocupada e radiosa. Deparámos com colunas militares inundadas de sol; e o povo logo a seguir, muito povo, tanto que não cabia nos olhos, levas de gente saída do branco das trevas, de cinquenta anos de morte e de humilhação, correndo sem saber exactamente para onde, mas decerto para a LIBERDADE!

Liberdade, Liberdade, gritava-se em todas as bocas, aquilo crescia, espalhava-se num clamor de alegria cega, imparável, quase doloroso, finalmente a Liberdade!, cada pessoa olhando-se aos milhares em plena rua e não se

reconhecendo porque era o fim do terror, o medo tinha acabado, ia com certeza acabar neste dia, neste abril, abril de facto, nós só agora é que acreditávamos que estávamos em primavera aberta depois de quarenta e sete anos de mentira, de polícia e ditadura. Quarenta e sete anos, dez meses e vinte quatro dias, só agora (PIRES, 1987, p. 340)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PIRES, José Cardoso. **Alexandra Alpha**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

À MARGEM DA MARGEM: RAÇA, CLASSE E SEXUALIDADE EM *VIDA BREVE EM TRÊS FOTOGRAFIAS*, DE BERNARDO SANTARENO

Solange S. Santana¹

RESUMO

Estudo do texto dramático *Vida breve em três fotografias* (1979), do dramaturgo português Bernardo Santareno (1920-1980), com especial atenção para os marcadores identitários que moldam mutuamente a personagem Pau-Santo, filho de uma mulher negra e um branco lusitano colonizador, que se desloca para Portugal com a família de seu genitor, após a guerra pela independência de Moçambique. Perfilhado pelo pai, mas tratado como “filho de segunda”, já que recebia os restos dos descendentes legítimos e não tinha acesso à educação, Pau-Santo ainda será abandonado à própria sorte na capital portuguesa, onde terá de atuar como michê e ladrão para sobreviver. Pretende-se, assim, analisar como as desigualdades de raça e classe social se interseccionam à sexualidade para a constituição desse jovem moçambicano, além de problematizar a questão colonial e o contexto sócio-histórico português após o 25 de abril, especialmente, para os sujeitos que viviam à margem da margem da sociedade desde o Estado Novo. Para tanto, este trabalho é subsidiado pelos estudos de gênero e sexualidades, estudos raciais e culturais, e pela interseccionalidade (COLLINS; BILGE, 2021), como teoria e ferramenta analítica. Uma vez que raça, classe e sexualidade são categorias que permeiam o texto teatral de Bernardo Santareno, tornam-se fundamentais para analisar as hierarquias, as opressões e as relações de poder que permeiam a vida de Pau-Santo, delimitando suas experiências e trajetória tanto em Moçambique quanto em Portugal.

Palavras-chave: Bernardo Santareno, *Vida breve em três fotografias*, Raça, Classe, Sexualidade.

¹ Professora do Instituto Federal da Bahia, *campus* Salvador (BA). E-mail: solangesantana@ifba.edu.br.

INTRODUÇÃO

Em *Vida breve em três fotografias* (1979), o dramaturgo português Bernardo Santareno (1920-1980) aborda questões de gênero, sexualidades e identidades, com atenção especial à prostituição masculina e feminina, tendo, inclusive como putas e michês, menores de idade. Para tanto, nesse texto constituído de três quadros, denominados de 1ª, 2ª e 3ª fotografias, Santareno irá apresentar recortes de vida de três jovens pobres, desamparados pelas instituições sociais e com poucas perspectivas de vida: Pedro, Formiga e Pau-Santo.

Como típico recurso brechtiano, cada foto possui não só a função de “marcar a ruptura na acção mostrada em cena”, antecipando informações relacionadas, principalmente, ao protagonista; mas também desempenham a função de tornar evidente para o público o quanto a sociedade lusitana era “contraditória, pluridimensional, e que a consciência das suas contradições internas era necessária ao processo da sua transformação” (REBELLO, 1977, pp. 117-118). Para realizar tais objetivos, na primeira imagem, encontra-se o protagonista Pedro Salvador, jovem de 17 anos de idade, conhecido no bairro Casal Ventoso pela alcunha de “Corvo” e dado como desaparecido pela família.

Na segunda, por sua vez, lê-se “luz apenas sobre o plano do fundo, todo ele ocupado por uma notícia de jornal centrada pela fotografia duma mulher morta, com ferimentos e sangue na cabeça. Título e subtítulo da notícia: ‘SEXAGENÁRIA ASSASSINADA’. O motivo do crime foi o roubo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 217). Na terceira e última, como nos quadros anteriores, indica-se que “todo o fundo da cena é preenchido por uma fotografia. Esta ilustra uma notícia de jornal que tem os seguintes título e subtítulo: ‘RAPAZ ASSASSINADO NO PARQUE EDUARDO VII’. Ajuste de contas entre marginais” (Ibidem, p. 229). Eis, assim, o resumo de uma vida breve em três fotografias, uma vez que Pedro, inicialmente fugitivo do lar familiar, se transforma em ladrão, michê, assassino de uma Senhora e, por fim, vítima desse mesmo ato, porque será morto por Pau-Santo, até então seu parceiro de crimes.

No que se refere ao lugar da intriga, vê-se que as ações principais de *Vida breve em três fotografias* situam-se na sociedade portuguesa contemporânea de Santareno, mais especificamente no Parque Eduardo VII, com algumas alusões aos bairros Casal Ventoso e Intendente, dentre outros situados em Lisboa. Se tais lugares se encontram associados

ao tráfico e ao consumo de drogas, à criminalidade e à prostituição; por consequência, a divisão da sociedade em classes, a pobreza, a falta de estrutura das famílias e diversos outros fatores de marginalização social também serão postos em cena pelo dramaturgo.

Neste trabalho, mais especificamente, daremos especial atenção aos marcadores identitários que moldam mutuamente a personagem Pau-Santo, filho de uma mulher negra e um branco lusitano colonizador, que se desloca para Portugal com a família de seu genitor, após a guerra pela independência de Moçambique². Pretende-se, assim, analisar como as desigualdades de raça e classe social se interseccionam à sexualidade para a constituição desse jovem moçambicano, além de problematizar a questão colonial e o contexto sócio-histórico português após o 25 de abril, especialmente, para os sujeitos que viviam à margem da sociedade desde o Estado Novo.

Para tanto, este trabalho é subsidiado pelos estudos de gênero e sexualidades, estudos raciais e culturais, e pela interseccionalidade (COLLINS; BILGE, 2021), como teoria e ferramenta analítica. Nesse sentido, importa considerar que entendemos raça como um conceito relacional e histórico, tal qual nos apresenta Silvio de Almeida, em *O que é racismo estrutural?* (2018), uma vez que

[...] opera a partir de dois registros básicos que se entrecruzam e complementam: 1. como característica biológica, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele, por exemplo; 2. como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes, “a uma certa forma de existir” (ALMEIDA, 2018, p. 24).

Ainda que seja quase consenso que não existem diferenças biológicas ou culturais que justifiquem um tratamento discriminatório entre seres humanos, sabe-se que a noção de raça, hoje e à época em que Bernardo Santareno escreveu *Vida breve*, é um fator político-social utilizado para naturalizar desigualdades, além de legitimar a segregação de grupos minoritários.

2 De acordo com Geraldine (2011, pp. 1-2), “em 1961, eclodiu a primeira das três frentes da Guerra Colonial Portuguesa (ou Guerras Coloniais) em África, que se viria a arrastar por treze longos anos de sofrimento e sacrifício para os que nela estavam envolvidos. Tal conflito armado só findou depois da Revolução do 25 de Abril de 1974 ter derrubado a Ditadura”.

No que se refere à classe, como categoria analítica, Karl Marx e Friedrich Engels, no início do livro *Manifesto do Partido Comunista* (2002, p. 40), sinalizam que “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes”. Em razão disso, “classe e capitalismo são inerentemente interseccionais”, porque o capital sempre atravessa os corpos que produzem o trabalho. Logo, ao considerar estruturas interseccionais que vão além da categoria classe, tais como raça, gênero e sexualidade, nota-se que se relacionam de maneiras complexas e emaranhadas para produzir desigualdades socioeconômicas, de acordo com Collins e Bilge (2021).

Dito isso, importa esclarecer que, neste trabalho, sexualidade é compreendida como objeto histórico, um dispositivo regulatório que

[...] tenta demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1998, p. 244).

A partir desse trecho da entrevista que integra *Microfísica do poder* (1998), pode-se resumir brevemente os pontos-chave que nos permitem entender tal dispositivo como um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que delimita a constituição identitária dos sujeitos nas sociedades ocidentais.

Sabe-se que as relações de poder que envolvem diferentes marcadores não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes. Na verdade, as categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada, promovendo relações de poder que afetam todos os aspectos do convívio social (COLLINS; BILGE, 2021). Uma vez que raça, classe e sexualidade são fatores que permeiam o texto teatral de Bernardo Santareno, tornam-se fundamentais para analisar, sob o viés interseccional, as hierarquias e as opressões que permeiam a vida da personagem Pau-Santo, delimitando suas experiências e trajetória tanto em Moçambique quanto em Portugal.

PAU-SANTO: DE “MULATO³ SEM BANDEIRA” A PRETO, MICHÊ E LADRÃO

Em *Vida breve em três fotografias*, Bernardo Santareno, por meio da personagem Pau-Santo, traz à luz a questão colonial, ainda que rapidamente. Assim, somos informados que o jovem nasceu em Moçambique, durante a colonização portuguesa, tendo como genitores um branco lusitano e uma mulher negra, caracterizados por ele da seguinte forma:

PEDRO (*cortante sempre*): O teu pai é branco e... português!?

PAU-SANTO: [...] E, se queres saber mais, digo-te que é o rei dos sacanas! Uma besta, um chaimite! Nunca lhe vi os dentes e nunca falou comigo que não fosse aos berros... Ele tem uma mulher branca e três filhos brancos. Toda a vida me deu o que eles não queriam, os restos. Só os restos. [...] Em Moçambique, vivia numa casa bonita, metida numa roça muito grande e era servido por montes de pretos... Eu era filho do patrão. Filho de segunda, mas filho. [...] Uma vez, tinha eu seis anos, vi o meu pai matar um trabalhador preto à chicotada. E nunca mais me esqueci. Toda a vida tive um medo danado daquele homem! Ele era um cão de guarda do governador. Fazia o que queria. Safava-se sempre. Era, e é, um fascista. Toda a gente em África dizia que ele era da PIDE. E todos tinham medo dele. Ainda hoje, cada vez que o vejo, fico todo a tremer por dentro. Tenho-lhe raiva. [...]

FORMIGA (*sempre desconfiada*): E a tua mãe, a verdadeira!

- 3 Gabriel Mithá Ribeiro esclarece: “Registo ainda que em Moçambique é recorrente a hipótese, transformada com o tempo em crença, de a raiz histórica do termo “mulato” derivar da ancestral palavra “mula”, resultado do cruzamento entre o nobre cavalo e o desprezível burro. Esse pressuposto conferiu, desde sempre, carga pejorativa ao objecto social visado porque aponta para a animalização de um determinado segmento social que remete, logo à partida, para a depreciação simbólica do negro em relação ao branco. Elementos suficientes para transformarem o termo “mulato” numa fórmula automática de invocação de uma depreciação racial primária ou, pelo menos, a palavra ficou conotada de raiz com uma intolerável grosseria no trato social. O problema é que a opção pelos termos “mestiço” ou “misto”, ainda que justificável, deixa de o ser enquanto termo categorizado com maior precisão no pensamento de senso comum [em Moçambique]. A esse nível o termo “mulato” é bem mais eficaz”. (2012, pp. 26-27). Neste trabalho, além de corroborar com Ribeiro, já que se trata de um personagem moçambicano, mantenho a palavra “mulato”, porque também é utilizada por Bernardo Santareno, além de sintetizar os motivos pelos quais sofre preconceito tanto em sua terra natal quanto em Lisboa.

PAU-SANTO: A mãe preta? Não sei. Nunca a vi. Sei que ela trabalhava lá na roça. Ele diz que ela morreu. Se calhar, é mentira. Um preto velho disse-me uma vez que ela tinha fugido. Era um carrasco, aquele homem! Fiquei eu. Os meus irmãos brancos foram estudar. Eu roubava-o sempre que podia, partia coisas, estragava tudo o que podia estragar. Eu sou esperto e ele nunca descobria. É um animal, um catrapilha (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 242- 243).

Remontando à época da ocupação colonial efetiva, a leitura da passagem acima nos permite ver a representação do “mulato” de origem colonial, geralmente perfilhado pelo pai branco, tal qual informa Ribeiro (2012). No entanto, o estudioso salienta que normalmente o filho “[...] era socializado e educado na família negra materna, mas debaixo da tutela paterna, mesmo que distante. Em alguns casos, esses filhos eram trazidos pelos pais brancos para serem educados na cidade, passada a primeira infância (RIBEIRO, 2012, p. 43). Entretanto, Pau-Santo, de origem rural, foi tratado como “filho de segunda”, já que recebia os restos dos descendentes legítimos e não teve acesso à educação.

Sobre os cuidados maternos, tida como morta pelo pai, parece que, na verdade, sua mãe fugiu da exploração e da violência inerente a sua condição, já que, como mulher preta, carregava uma dupla categorização desumanizante – de raça e de gênero. Deixa, inclusive, o filho para trás com seu extremo oposto: um homem, branco, europeu e agente da colonização que, junto com “a puta da mulher branca e os paneleiros dos meninos”, sempre subjugaram Pau-Santo. Sem dúvidas, o testemunho do jovem nos leva a associar a sociedade colonial tanto à exploração quanto à discriminação social e consequente desigualdade de oportunidades.

No caso de seu genitor – descrito como “o rei dos sacanas”, “uma besta, um chaimite”, “cão de guarda do governador”, “fascista” e provável integrante da PIDE –, interessa ver, além de seu ódio e desconsideração explícitos por ele, que Pau-Santo traz à tona outro fator importante sobre a questão colonial: a violência exercida sobre os povos africanos colonizados devido ao racismo, uma vez que, “ao negar a igualdade entre os seres, os “pretos”, por inferiores, dentro e fora dos aldeamentos forçados, estavam sujeitos a uma opressão extrema e às mais variadas atrocidades, sofrendo maus-tratos imensos, sendo castigados e mortos pelas mais diversas e aleatórias razões” (GERALDES, 2011, p. 86). No texto santareniano, além de ser servido por “pretos”, o pai de Pau-Santo também era responsável por matá-los a chicotadas.

Essa situação, no entanto, muda completamente devido à guerra pela independência de Moçambique, uma vez que “os pretos assaltaram a fazenda, escaqueiraram aquela merda toda e tomaram conta daquilo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 243), provocando a fuga em massa dos colonizadores. Em razão do tratamento humilhante que sempre fora dedicado a Pau-Santo, o jovem ainda conta que ficou extremamente feliz, chegando a “dançar sozinho, um dia inteiro”, ao ver seu pai gritando “de dor, a mulher e os irmãos brancos chorando agarrados uns aos outros”, (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 243) em razão do medo de serem mortos.

No entanto, ao invés de ter ficado para a festa em Moçambique “juntamente com os pretos”, o jovem relata que se viu “forçado” a se deslocar para Portugal, porque além de ser filho de um português colonizador, era “mulato”, enfatizando, inclusive, que “os pretos não gostam dos mulatos. Nem os pretos, nem os brancos” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 244). Se como defende Larissa Pelúcio, “ser o ‘outro’ é condição relacional e contextual” (2012, p. 398), parece-nos que Pau-Santo alude à “existência de um segmento mestiço autônomo em relação aos negros e brancos, como se fosse uma espécie de fronteira” (RIBEIRO, 2012, p. 39), que aponta para o lugar marginal dos “mulatos” na sociedade moçambicana.

Em estudo sobre a mestiçagem racial na sociedade moçambicana, Ribeiro (2012) ainda aponta que o estereótipo “mulato não tem bandeira” era recorrente nos discursos de moçambicanos negros, durante a transição para a independência e tempos posteriores. Na verdade, se naquelas relações de poder, “estava em causa a (re)constituição de uma identidade que precisava romper com a herança colonial para se afirmar como comunidade nacional de pleno direito” (Ibidem, p. 35); então se nota que Pau-Santo, por ser “mulato”, não conseguiria se libertar da origem branca e colonizadora – marcada na pele –, ainda que proclamasse seu apoio aos “guerrilheiros negros” em prol da libertação de Moçambique.

Em Portugal, pode-se dizer que, se o contexto sociofamiliar, permeado por diversas negligências, parecem definir fatalmente a trajetória de vida de Pedro; no caso do jovem moçambicano, vê-se que o fato de ter sido expulso do hotel onde vivia com a família de seu pai, desde que chegou a Lisboa; ser estrangeiro e negro num país racista; de não ter conseguido nenhuma oportunidade de trabalho, “fosse o que fosse”; acabou levando-o a fazer o mesmo que outros jovens “sem eira nem beira”: ir “pr’arrebenta” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 244). Ou seja, Pau-Santo desloca-se do estereótipo do “mulato sem bandeira” (Moçambique) para o de preto, ladrão e michê (Portugal).

Por conseguinte, apesar de o ingresso ao mercado da prostituição ter inúmeras causas, *Vida breve* nos mostra que tanto Corvo quanto Pau-Santo, ainda que não se configurem totalmente como vítimas, foram empurrados para a prostituição e para a marginalidade, devido às condições sociais e materiais a que foram expostos, antes e depois da deserção ou da expulsão dos círculos familiares. Nesse sentido, ainda que a questão racial pese nas posições de sujeito que o jovem moçambicano era obrigado a assumir, é fato também que nem ele nem Pedro tiveram acesso à educação, o que dificulta o ingresso no mercado de trabalho.

Ao mesmo tempo, nota-se que Bernardo Santareno, além de fazer referência à prostituição infanto-juvenil, tenta dar conta de alguns estereótipos presentes no imaginário social, relacionados à masculinidade dos homens negros. Pau-Santo, por exemplo, carrega um codinome aparentemente “elogioso” que representa metonimicamente a principal parte de seu corpo, utilizada para dar prazer aos clientes. Não se pode negar que “pau-santo” alude não só à objetificação do corpo negro como também ao mito de que o homem preto é “bom de cama”, porque mais viril e potente em suas relações sexuais.

Em Lisboa, sua parceria com Pedro, rapaz pouco confiável e violento, devido à marginalidade social e ao ódio por ter de realizar serviços sexuais com homens, será estabelecida após um assalto a um cliente, denominado apenas de “Senhor”. Diante disso, é importante considerar também que, se os clientes, em virtude da sexualidade proibida e clandestina, estabeleciam formas de sociabilidade e lugares de encontros e recrutamento de garotos de programa, nos espaços públicos de Lisboa, dentre eles, o Parque Eduardo VII; Pau-Santo dá testemunho sobre a situação do lugar, ao dizer que “os gajos já sabem, estão escaldados e, quando vêm pro Parque, trazem o dinheiro contado... Até mesmo os estrangeiros já não embarcam neste bote. O Parque já deu o que tinha a dar, pá! Isto agora está uma miséria [...]” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 214). Talvez, por isso, o local, que era muito frequentado para engates, em especial a zona da Estufa Fria (SERZEDELO *apud* ALMEIDA, 2010), durante e depois do Estado Novo, tenha entrado em decadência, uma vez que se recriou como *bas-fond* da prostituição e da homossexualidade.

Assim, pode-se dizer que, em *Vida breve*, a prostituição viril se configura como “uma estratégia de sobrevivência, intermediária entre o trabalho – inacessível – e a criminalidade, tentadora e perigosa” (PERLONGHER, 1987, p. 185). No que se refere à prática e aos clientes,

contudo, Pau-Santo e Pedro têm concepções completamente diferentes, como pode ser observado no diálogo abaixo, após o assalto supracitado:

PEDRO (*com ódio*): Paneleiros! Estes filhos da puta aqui sempre a rondar, a cheirar, à procura de carne fresca... Sanguessugas do caracas!

PAU-SANTO (*que tira os sapatos e calça os dos Senhor*): Quem te ouvir... Até parece que não gostas?!...

PEDRO (*sério*): E não gosto. Queres saber uma coisa? Aqui, na minha peça, nunca nenhuma dessas melgas chegou a pôr as patas. Antes me queria capar. Muita cantiga mas, quando chega à coisa, levam nas ventas pra trás. Está pra nascer o primeiro que se possa gabar! Porcos de merda...

PAU-SANTO: Já eu não posso dizer o mesmo! Tem de ser. É o nosso trabalho.

PEDRO (*a rir*): E quem é que trabalha por gosto?!

PAU-SANTO: Certo. Mas tomara eu caçar um pato-bravo destes todos os dias! Um por noite... (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 214).

No decorrer da 1ª fotografia e na cena acima, chama-nos atenção também a questão da identidade do michê másculo, uma vez que os dois jovens viam a prostituição muito mais como uma solução situacional do que identificatória, ao passo que a homossexualidade é tida como uma preferência erótica. No entanto, não podemos esquecer de que Pedro, ao se configurar como protótipo do rapaz viril, mente para Pau-Santo ao dizer que seduzia os clientes, mas não deixava nenhum deles tocá-lo, porque, no encontro com o Senhor, insiste para que ele toque na “coisa tesa que tinha entre as pernas”. Em conflito, por outro lado, ao rejeitar os homossexuais, considerados “porcos de merda”, também se observa que descarrega sobre eles o peso social do estigma, chegando a agir com violência e demonstrar extremo ódio.

Pau-Santo, por sua vez, ao encarar a prostituição como uma situação de trabalho, necessário à sua sobrevivência, obedece às regras do jogo, e ainda diz que gostaria de ter a sorte de “caçar um pato-bravo” como o senhor “todos os dias”. Após essa confissão, conta ainda que, outro dia, tinha deixado “o filho da puta de um paneleiro lhe fazer um broche por cem paus”, porque “estava teso, sem um tusto” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 214). Ou seja, a necessidade faz a hora e a prostituição é parente da fome também em *Vida breve em três fotografias*.

A personagem ainda participará, junto com Pedro, de um assalto, performando o ladrão violento, chegando a ameaçar a vítima de formas diversas. No entanto, sua parceria com Corvo não irá se mostrar duradoura, porque o conflito vai se instalando aos poucos em decorrência de vários fatores, dentre eles, o fato de Pedro agir como “o chefe”, durante o assalto, mandando-o executar ações e gritando com ele de forma selvagem, “como se falasse com um cão”. Além disso, o jovem será insultado, reiteradas vezes, de “sacana de preto”, de um “descuido colonial”, “paneleiro”, dentre outras interpelações que não o intimavam “apenas ao sexo, à sexualidade e ao gênero: elas [se apresentam] também como imperativos “racializantes” que instituem a diferença racial como um requisito da condição de “sujeitidade” (SALIH, 2012, p. 130). Se, por conta disso, Pau-Santo, com “ódio nos olhos e furioso”, o ameaça dizendo que “um dia iria engolir essa do preto” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 226); Pedro, contudo, lhe dará pouca atenção, porque diante de um sujeito de origem colonial/racializado, se sentia superior não só porque era branco, mas também porque não acreditava que Pau-Santo teria coragem de enfrentá-lo, depois de vê-lo matar a senhora.

Ainda assim, o acerto de contas se dará na 3ª e última fotografia, logo após a venda dos materiais roubados na casa da vítima, principalmente porque Pau-Santo se negará a lhe entregar 2/3 da quantia obtida. Antes, porém, o jovem moçambicano será, mais uma vez, vítima de seu escárnio, uma vez que Pedro, ao observar suas “roupas de cores vivas, colares e anéis”, insinua que ele se vestia “como as bichas” e “parecia uma fressureira”, além de voltar a chamá-lo de “sacana de preto”. Em contrapartida, ao invés de temê-lo, Pau-Santo age com agressividade, reafirmando novamente que ainda “o faria engolir essa do preto”, além de enfatizar que também tinha vergonha de andar com ele, porque parecia um “gajo de obras” sem nenhuma categoria. Em seguida, afirma que estava farto daquela parceria, que nunca mais queria vê-lo, porque acreditava que, bem diferente dele que se prostituía e roubava para sobreviver, Pedro gostava, de fato, era de matar, como se sentisse gozo em ver o sangue escorrer. Para finalizar, ainda o ameaça dizendo que sabia que ele tinha matado a Senhora e que tinha como provar que suas impressões digitais estavam no pesa-papeis, arma utilizada no assassinato.

Nota-se, com isso, que o desfecho trágico é tecido por um diálogo violento que faz progredir a ação com a força desenfreada não só da desconfiança, da raiva, mas também do ódio que Pau-Santo sentia por Corvo: um “ódio de morte, um ódio que lhe queima o coração, as tripas,

tudo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 240). Pedro, por seu turno, demonstrando raiva e nojo do ex-parceiro, e ainda por se considerar superior, não acredita que ele fosse capaz de denunciá-lo, reafirmando que ele era “um piça-mole, um merda-rala, um capa-grilos!” (Ibidem). Além disso, continua, muito cruel e frio, tanto a tocar-lhe a ferida, dizendo que “os pretos não eram com’a gente, que eram com’os bichos” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 241), quanto a ameaçá-lo de morte.

As provocações de Pedro fazem com que Pau-Santo não só desabafe, como também enfatize que não tinha medo dele. Vamos ouvi-lo:

PAU-SANTO (*levantando num repente*): Ó pá, tu julgas que me metes medo? Valentão de merda! [...] Estou farto de ti, farto deste Parque, farto de Lisboa...! Quero ir-me embora daqui pra fora, nunca mais quero ver um português na minha frente, nunca mais quero ouvir falar esta língua de chafurda...! Aqui só conheci miséria. Vou dar o fora, vou pra Suécia! As suecas gostam dos rapazes de cor, escolhem-nos, preferem-nos, brigam por causa da gente...! E ficas a saber, meu tihoso, que eu não tenho medo de ti! [...] Estou farto! Passei aqui o pior tempo da minha vida, porra! Merda de país, merda de portugueses...! Vocês são todos uns sacanas, são todos uns filhos da puta de racistas e fingem que não são! Que se lixem! Brancos, brancos, brancos...! Todos lavados com Omo. Que se fodam os brancos (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 241-242).

Da cena acima, fica perceptível que Pau-Santo se configura como um sujeito à procura de uma identidade com a qual pudesse se identificar. Constantemente em processo de deslocamento, vê-se que em Moçambique foi submetido às humilhações da “família branca”, mas com a derrocada do Regime se tornou apenas um “mulato sem bandeira”, sem pertencimento, logo, sem identidade. Em Lisboa, por sua vez, definitivamente vivia o pior tempo de sua vida: além de estar sozinho, na prostituição e na miséria, era vítima, constante, de um racismo, tanto velado, já que Portugal se autoproclamava como “uma nação multirracial e pluricontinental, uma nação una e indivisível” (GERALDES, 2011, p. 1), mas na prática cotidiana, não aceitava os negros e seus descendentes como iguais; quanto escancarado nas ações e palavras de Pedro.

Nesse sentido, ainda que seja convocado a assumir-se como o diferente, o abjeto, Pau-Santo dá a entender que não pretendia continuar investindo numa posição de sujeito que o subjugava a uma identidade social marginal ou a uma “identidade sem pátria” (HALL, 2013). No

entanto, se na passagem acima, é desse lugar que ele pode falar, então é daí também que compreendemos que não havia possibilidade de regresso à terra natal nem desejo de permanecer em Lisboa. Em virtude de performar a identidade como uma questão de “tornar-se”, o jovem moçambicano vislumbra, com expressões de amargura e infelicidade, um outro lugar para viver, onde a sua cor não fosse motivo de estigmatização, de humilhação, de preconceitos e no qual fosse benquisto e aceito.

É interessante observar que o desejo de Pau-Santo de ir para a Suécia, porque “as suecas gostam dos rapazes de cor, escolhem-nos, preferem-nos, brigam por causa da gente”, remete a relacionamentos interracializados, fenômeno que marca a sociedade moçambicana atual, distinguindo-a profundamente, a nível racial, da época colonial, de acordo com Ribeiro (2012). A possibilidade da personagem se relacionar com uma mulher branca continuará não apenas a gerar “mulatos”, mas também funcionará, de algum modo, como um símbolo da possibilidade de transformação da condição de desvantagem socioeconômica em que vivia. Para tanto, Pau-Santo declara que necessitava de metade do dinheiro do roubo, e não mais de 1/3 como havia combinado com Pedro, enfatizando que nem um “valentão de merda” iria impedi-lo de realizar seu sonho. Corvo, por sua vez, além de se sentir desafiado, precisava fazer o acordo inicial ser respeitado para se firmar como o chefe de toda a malta.

Se tais planos reforçam tanto o desejo de poder de Pedro quanto a necessidade de aceitação de Pau-Santo, após discutirem e se acusarem, o jovem moçambicano chega inclusive a atirar uma carteira “com trinta e um contos” para Corvo (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 246), como uma forma de mostrar que não queria roubá-lo. Apenas precisava de mais dinheiro para a passagem de avião e para se manter na Suécia até conseguir um emprego. Como não chegam a um acordo, cada um empunha sua arma e se inicia o combate que porá fim à breve vida de Pedro.

([...] sempre a saltitar, dá-lhe um pontapé brutal e inesperado na mão. Pedro deixa cair a arma. Baixa-se para apanhar. Rápido, Pau-Santo crava-lhe a navalha nas costas. Grito de Formiga. Pau-Santo hesita um segundo e depois desata a fugir. Desaparece. Pedro cambaleia dois passos e cai no chão, morto. Formiga corre para Pedro, horrorizada [...].)

FORMIGA *(ao sentir os espectadores, volta-se para eles, desvairada, e pede-lhes):* Acudam! Acudam! Acudam! Acudam! Acudam! [...]. (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 246-247).

Ao elaborar um teorema trágico vinculado à marginalização social dos jovens Pedro e Pau-Santo, Bernardo Santareno permite vislumbrar, na expressão de Jorge Valentim, “mais de uma das muitas máscaras possíveis de expor alguns dos sujeitos periféricos presentes nos palcos da vida lusitana” (VALENTIM, 2014, p. 203). É evidente também que subjacente ao pedido de ajuda de Formiga, que caminha “horrorizada, transida e desvairada” em direção aos espectadores, surge um questionamento para além dos palcos de teatro: afinal, quem iria ajudar um marginal?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das configurações das personagens de *Vida breve em três fotografias* e dos diálogos que ocorrem no Parque Eduardo VII, somos expostos a existência, na sociedade portuguesa, de sujeitos com passado colonial que possibilitam uma reflexão crítica sobre as relações luso-moçambicanas em contexto anterior e pós independência de Moçambique. Se Pedro e Pau-Santo são dois marginais que habitam o submundo da prostituição e da criminalidade, é fato também que a questão racial se imbrica à sexualidade, possuindo um peso diferenciado na constituição identitária do jovem moçambicano. De outro lado, é possível perceber que ele se aproxima de Corvo por meio de outros marcadores da diferença fundamentais em suas trajetórias, tais como a classe social e as relações de parentesco.

Ademais, a atuação no mercado erótico-sexual apresenta-se como uma estratégia provisória de sobrevivência, e não como uma questão de identificação, o que, inevitavelmente, a interliga à existência gay clandestina e a todos os riscos inerentes à prostituição viril. Por outro lado, pôde-se ver também que, além da classe social, Pau-Santo e Pedro integram um grupo estigmatizado em virtude de praticar uma sexualidade tida como desviante, ainda que a prostituição ganhe status de trabalho em *Vida breve em três fotografias*.

De forma geral, a marginalidade em que se encontravam coloca em pauta também a pobreza, a falta de estrutura familiar, a luta pela sobrevivência, a solidão nas ruas e parques de Lisboa e a violência a que estavam expostos e à qual expunham suas vítimas. Assim, tal qual em outros textos santarenianos, arte e política se imbricam numa negociação contínua, porque em *Vida breve* se encontram tanto a resistência quanto a gestão de vidas marginais, pondo em xeque o sistema político-social instituído

após o 25 de abril, além de denunciar o racismo que permeava a sociedade portuguesa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, São José. **Homossexuais no Estado Novo**. Porto: Sextante, 2010.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto Comunista**. Tradução de Álvaro Pina. Introdução e organização de Oswaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GERALDES, Brena Soraia Cascavel. **Guerra Colonial e Romance**: perscrutando o repúdio do mito estado-novista da “África Portuguesa”. 2011. 131 f. Mestrado (Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 103-133.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea**, v. 2, n. 2 p. 395-418, jul./dez. 2012.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REBELLO, Luiz Francisco. **Combate por um teatro de combate**. Lisboa: Seara Nova, 1977.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. "É pena seres mulato!": Ensaio sobre relações raciais. **Cadernos de Estudos Africanos**, Lisboa, n. 23, p. 21-51, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/cea/article/view/8037/5657>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTARENO, Bernardo. Vida breve em três fotografias. In: _____. **Obras Completas**. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 205-247.

VALENTIM, Jorge. Pegações e paneleiros: personagens homossexuais e representações da marginalidade no Teatro de Bernardo Santareno. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio (Org.). **O Teatro de Bernardo Santareno**. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 181-206.

A MEMÓRIA DOS DIAS NO *DIÁRIO DA PESTE*, DE GONÇALO TAVARES

Isabela Mendonça de Carvalho Monteiro¹

RESUMO

Este trabalho abordará a construção da memória no *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares, obra publicada virtualmente ao longo de noventa dias consecutivos – de março a junho de 2020 – e impressa em 2021 sob o título *Diário da Peste – O Ano de 2020*. Escrito durante o isolamento em função da pandemia de 2020, o *Diário da Peste* registra não apenas os dias, mas consigna, simultaneamente, pensamentos sobre a obra, sobre os acontecimentos e sobre a vida daquele que escreve. Buscaremos mostrar como esse diário, impulsionado por um acontecimento mundial, opera como uma espécie de arquivo, de memória do mundo, não se restringindo ao cotidiano de Gonçalo Tavares – como a utilização da palavra “diário” talvez leve a crer. A partir de aspectos relacionados à memória, ao documento e à vivência daquele momento, pretende-se apresentar o modo como eles aparecem e são articulados nos textos do *Diário da Peste*, para então aproximá-los da teoria do arquivo de Jacques Derrida, presente em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, e daquilo que Herberto Helder, em *Photomaton e Vox*, nomeia “invenção viva”. Tal aproximação visa a estabelecer uma ligação entre os processos de criação e arquivamento digital do *Diário da Peste* como fatores significativos para a produção literária.

Palavras-chave: Gonçalo Tavares, Arquivo, Memória.

¹ Graduada em Letras pela UFGM e mestranda em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, na linha de Edição, Linguagem e Tecnologia; isabelamonteiro1@yahoo.com.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento

INTRODUÇÃO

Comumente, diários são manuscritos – não necessariamente literários – restritos ao uso da pessoa que o escreve, aos quais não se costuma ter acesso. O objeto deste trabalho, o *Diário da Peste*, difere dessa ideia de diário em quase todos os aspectos: é o diário virtual de um escritor – Gonçalo Tavares – publicado no site de um jornal português, com acesso livre a todos os leitores.

Escrito durante o isolamento em função da pandemia de 2020, o *Diário da Peste* registra não apenas os dias, mas consigna, simultaneamente, pensamentos sobre a obra, sobre os acontecimentos e sobre a vida daquele que escreve. Com as particularidades da virtualidade, esse diário, impulsionado por um acontecimento mundial, opera como uma espécie de arquivo, de memória do mundo, não se restringindo ao cotidiano de Gonçalo Tavares.

No desenvolvimento deste estudo, a partir da teoria do arquivo de Jacques Derrida, presente em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, são apresentados alguns aspectos da memória e do documento, aproximando-os dos textos do *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares, e daquilo que Herberto Helder, em *Photomaton e Vox*, nomeia “invenção viva”. Com essa mirada, pretende-se relacionar o processo de criação com a vivência dos dias da pandemia.

REFERENCIAL TEÓRICO

Uma das mais complexas funções do organismo humano, a memória, é assim definida pelo *Dicionário Houaiss*: “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos”; “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; lembrança, reminiscência” (HOUAISS, 2009).

Em ambas as acepções, nota-se um movimento que, além de estar associado a um tempo passado, mobiliza não a matéria corpórea, mas “estados de consciência” e “espírito”. A recuperação desse já vivido se daria, conforme tais definições, de modo fortuito – como “aquilo que ocorre ao espírito” – ou como possibilidade, faculdade, podendo haver intenção de conservação.

Essas concepções de memória representam uma antiga tradição memorialista de escrita cujo processo cumpriria uma espécie de retorno ao passado a fim de lá capturar o ocorrido, trazendo-o para o presente

da narrativa. Na trajetória dessa escrita memorialista, supunha-se que o vivido, ao ser recuperado, viria intacto, sem qualquer tipo de rasura ou desfiguração, lá do lugar onde as lembranças habitariam ou onde elas poderiam ser buscadas e encontradas tal qual ocorreram um dia.

No entanto, como nos lembra Lucia Castello Branco, em *A traição de Penélope*, a respeito da escrita memorialista: para que se construa essa “ilusão do resgate do real” (BRANCO, 1994, p. 24), há que se desconsiderar que a memória é mediada pela linguagem e que somente através dela que se resgatam as imagens do passado. Ocorrem, portanto, dois gestos simultâneos: uma retroação ao que *já não é* e um movimento em direção ao que *ainda não é*, presentificado no momento de realização da representação verbal.

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória. (BRANCO, 1994, p. 25)

Debruçar-se sobre o passado significa estar diante de seus vestígios e não diante de uma completude inteiramente armazenada e a todo tempo recuperável tal como supostamente teria sido. Admitir a não inteireza do passado, suas lacunas, saltos e rupturas é considerar outra perspectiva do processo da memória: a que se relaciona também com o futuro, com aquilo que *ainda não é*.

Na linguagem, o sujeito tenta estabelecer relação entre esses rastros, construir uma continuidade. No entanto, no momento em que se tenta reviver o vivido, a linguagem já não é mais apenas a experiência nem somente o que dela restou como traço na memória, mas sim um amálgama de vestígios e recriação da experiência. Freud, citado por Derrida, no texto “Freud e a cena da escritura”, assim esclarece parte do funcionamento desse sistema:

Das nossas percepções permanece no nosso aparelho psíquico um traço (*Spur*) que podemos chamar ‘traço mnésico’ (*Erinnerungspur*). A função que se relaciona com este traço mnésico é por nós denominada ‘memória’.

Se levarmos a sério o projeto de ligar os acontecimentos psíquicos a sistema, o traço mnésico só pode consistir em modificações permanentes dos elementos do sistema. (FREUD, 1925 apud DERRIDA, 2009, p. 317)

O amálgama composto por traços mnésicos e reinvenção dos traços da experiência vivida comporta em si a suspensão temporal em que o traço flutua – o vestígio de uma temporalidade passada – e o presente em que se constroem hipóteses do que teria sido de fato a experiência. Essa espécie de atualização realizada pela memória – as “modificações permanentes” de que fala Freud – articula esses dois tempos diferentes sem os fazer coincidir, mas sobreimprimindo-os.

“Os traços não produzem portanto o espaço da sua inscrição senão dando-se o período de sua desapareição. Desde a origem, no ‘presente’ da sua primeira impressão, são constituídos pela dupla força de repetição e de desapareição, de legibilidade e de ilegibilidade.”, diz-nos Derrida (2009, p. 331). No movimento de idas e vindas dessa espécie de sobreimpressão das temporalidades, os traços emergem, mas desaparecem em sua legibilidade e são, então, rasurados, tornando-se algo diferente.

DISCUSSÃO

O poeta português Herberto Helder, em um livro intitulado *Photomaton e Vox*, ao refletir sobre a natureza da experiência, da memória e das escritas da memória, permite alguns passos a mais na elaboração de Derrida:

A experiência é uma invenção.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva.

A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemos-nos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta. A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si. (HELDER, 2013, p. 67).

A cada vez que se busca rememorar uma experiência – já não mais a experiência em si, mas uma percepção dela –, constrói-se uma instância

terceira: nas palavras de Herberto Helder, a “invenção viva”. Por isso, de um mesmo acontecimento, a mesma pessoa “poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva”. Ainda com Herberto Helder, poder-se-ia dizer que os textos oriundos desses relatos diversos – para além de falsos e verdadeiros – seriam, ao mesmo tempo, abertos e fechados. Fechados, por se tratarem de maneiras variadas de considerar o mesmo acontecimento; abertos, por evidenciarem as múltiplas possibilidades de uma mesma consideração. Tais características não se excluem e, recuperando as palavras de Derrida a respeito dos traços mnésicos, constituem-se “pela dupla força de repetição e de desaparecimento, de legibilidade e de ilegitimidade”.

Assim, a conservação da memória, quando pensada do ponto de vista da escrita, pode ser entendida como uma operação de arquivamento para além da informação, pois aquilo que se arquiva é sempre modificado pela memória e, sendo organizado pela linguagem, é por ela não exatamente reproduzido, mas produzido. Um “registo vivamente problemático”, produtor da realidade e da própria memória como conjunto de hipóteses que, ainda que se contradigam, guardam algo do que foi uma experiência.

A tensão constante da memória entre presença e ausência – “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”, explica Gagnebin (2009, p. 44) – concerne não apenas à escrita memorialista de cunho fictício ou biográfico, estende-se também ao discurso histórico. Ao passado, referem-se tanto a história quanto a memória e não há entendimento fácil entre ambas.

Nesse sentido, a própria história, como campo de disputa discursiva de interpretações de arquivos, tende a seguir a lógica do discurso memorialístico: construir uma suposta continuidade a partir daquilo que é descontínuo, dos traços. Entretanto, há que se ressaltar que o relato da história é sempre um pensamento e uma elaboração fundados em pesquisas de documentos. Mas, sabemos, não basta o acesso a documentos para se reconstruir o que de fato teriam sido os acontecimentos. Há algo inabordável no passado que permanece marcado como lacuna, buraco, incompletude, e que conduz a atividade historiadora para a produção daquilo que estava sem registro.

Assim, o historiador, ao interpretar o que de um tempo resta, precisa recolher e reunir indícios a fim de estabelecer ligações, fazer passagens e,

dessa maneira, reconstruir a experiência como hipótese do que teria sido o passado. O procedimento de montagem seria, nesse caso, uma construção fundada em documentos, mas sempre em algum nível parcial, já que há, no mínimo, a mão do historiador a agenciar fatos em uma narrativa. Afinal, no instante vivo em que a história acontece (e também quando é escrita), há já uma série de discursos latentes em disputa, cujos sentidos potenciais esperam ser nomeados ou silenciados pelos historiadores.

A todo esse sistema discursivo que estabelece uma “condição de realidade para enunciados” (FOUCAULT, 2020, p. 155) – transformando-os em “acontecimentos de um lado, coisas de outro” (FOUCAULT, 2020, p. 157) e construindo uma realidade histórica –, Foucault propõe nomear “arquivo”:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, 2020, p. 158)

O arquivo, para Foucault, não é, portanto, apenas registro, acumulação e guarda de textos, documentos e memórias, mas uma prática que faz surgir enunciados múltiplos e permite que eles coexistam, subsistam, modifiquem-se regularmente e também desapareçam. Esse complexo sistema de discursividade estabelece conexões entre alguns discursos e exclui os demais. Desse modo, o arquivo seleciona o que estará conectado à história e o que dela será esfumado ou mesmo excluído.

Por outro lado, o “arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade” (FOUCAULT, 2020, p. 159), pois, como sujeitos, é no interior de suas regras que falamos, isto é através da linguagem, de uma organização simbólica. Contudo, ao mesmo tempo em que se organiza simbolicamente, o arquivo também se dispersa e escapa a toda representação que se queira totalizante, uma vez que não é inteiramente descritível nem de todo contornável em sua atualidade. Assim, ele estabelece também a diferença entre os discursos, as histórias e os tempos.

Se, para Foucault, o arquivo se constitui pela diferença e pela dispersão, em Derrida o princípio do arquivo é o da consignação. Partindo dos dois sentidos possíveis (começo e comando) abrigados na raiz da palavra *arkheion* – da qual derivou *archivum*, que, por sua vez originou *arquivo* –, ele expõe como o arquivo reúne em si tanto a lei que se inscreve quanto o direito que a autoriza. Aquele que consigna o arquivo (o arconte) é quem dispõe das informações e as organiza e, portanto, quem detém o poder instituidor e conservador do arquivo.

A tal poder, Derrida relaciona, ainda, o trabalho permanente da pulsão de morte, presente na teoria freudiana, de arquivar – na acepção de tirar da vida, desvitalizar – e destruir o arquivo – apagar a memória, a lembrança. Indissociado desse *mal de arquivo*, estaria o lugar que se opõe à falta da memória: o próprio arquivo. Por isso, Derrida afirma que: “*não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*” (DERRIDA, 2001, p. 22. Grifo do autor).

À semelhança da teoria foucaultiana, para Derrida, o registro – e também o desaparecimento – do arquivo decorre de uma seleção por parte daquele que detém o poder. No entanto, o poder de seleção seria estruturalmente indissociável da pulsão de morte como exterioridade. Por esse motivo,

a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 29)

Nesse aspecto, o arquivo derridiano se afasta da ideia de arquivo de Foucault ao propor que, em vez de ser o conteúdo a parte determinante do processo de arquivamento, é a estrutura técnica do arquivo (a exterioridade, o “arquivo *arquivante*”) que decidirá aquilo que será ou não arquivado. Nesse sentido, chama atenção a relevância do aspecto técnico. É essa estrutura que determinará o “conteúdo *arquivável*” em sua relação com o futuro, não apenas no que concerne às possibilidades de (re)produção, impressão, conservação e destruição, mas também no que diz respeito às experiências e mudanças políticas, tal como uma “aposta”:

O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma

maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. (DERRIDA, 2001, p. 31)

A correlação entre o sentido arquivável e a estrutura arquivante que tem a pulsão de morte como aquilo que faz com que o arquivo seja sempre “bambo” pode ser pensada também nos arquivos do *Diário da Peste*², de Gonçalo Tavares.

CONSIDERAÇÕES

Diante da necessidade de distanciamento social como medida para minimizar a propagação da covid-19, Gonçalo M. Tavares – escritor contemporâneo de língua portuguesa – passou a registrar o momento em textos escritos dia a dia. “Energia primeiro fechada em casa. Mas se a energia não sai em texto, essa energia torna fraco e demente quem a tem. / Necessidade absoluta, diário.” (TAVARES, 21/6/2020)³.

Para além da “necessidade absoluta”, o autor também afirma haver “uma evidente violência física fazer este diário. / [...] / E uma tensão de documentar, de assinalar em tempo real o que sucede e se sente.” (TAVARES, 9/6/2020).

Uma das definições do *Dicionário Houaiss* para “documentar” é “provar (alguma coisa) através de documentos” (HOUAISS, 2009). Para “assinalar”, além da acepção de “fazer registro de”, o mesmo Houaiss apresenta “diferenciar por traços especiais” e também “tornar-se visível, perceptível” (HOUAISS, 2009).

A partir dessas significações, retomemos as noções de traço mnésico e de exterioridade. O traço, como vestígio da experiência, será condição para se poder propor nomeações sobre o que foi a experiência. Entretanto, ao tentar nomeá-la, a linguagem produz o traço como exterioridade – “arquivo *arquivante*” – à própria linguagem. Assim, as tentativas de nomeação do traço acabarão por rasurá-lo e, em seu lugar, produzirão uma sucessão de dizeres assinalados pelo que foi o traço da

2 O *Diário da Peste* trata-se de uma publicação online de noventa textos diários, no site do jornal português *Expresso*, iniciada em 24 de março de 2020.

3 Todos os textos do Diário da Peste estão datados e foram publicados, no site do *Expresso*, no dia seguinte ao indicado no texto. Para facilitar uma possível busca ao conteúdo original, optou-se aqui por indicá-los pela data de sua publicação no site. Os links que dão acesso aos textos citados encontram-se nas referências bibliográficas.

experiência, sem coincidir nem com a experiência nem com o traço em si. Desse modo, pode-se supor que a tensão entre as tarefas de registrar por meio de documentos e de permitir o reconhecimento daquilo que se experimenta em relação ao que acontece, é indício de certo embate com o *mal de arquivo*.

Constituir, “em tempo real”, um grande arquivo – o *Diário da Peste* – que contenha tanto a experiência do acontecimento quanto os muitos fatos ocorridos é, por certo, esforço enorme. Esforço que demanda elaboração simbólica, trabalho com a linguagem, não com a linguagem comprometida com a informação jornalística, mas com aquela que recrie a “invenção viva”. De tal empreendimento, nem sempre a linguagem cotidiana dá conta. A literatura, então, seria uma saída para essa inadequação da linguagem ao real, tal como nos ensina Roland Barthes:

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (BARTHES, 2007, p. 21-22).

A “faina incessante” no *Diário da Peste*: manter viva a experiência do acontecimento sem adaptar – ou mesmo subtrair – as singularidades sem encaixar o registro dos dias na regularidade de um modelo, de um tipo de documento em que se supõe tudo nele já estar dito (ou escrito). Em última instância, o trabalho árduo de escrita mantém viva a força de afecção do acontecimento:

Diante do acontecimento ficar atento e em pé.

Força contra o muito mais forte.

Ou estás presente nos dias fortes ou foges. Ou de boca aberta fazes um ohh como som, resposta e pasmo.

Diário da Peste como companheiro nos dias duros e nos dias feitos para ver.

Necessidade e tensão.

E tentativa de documento para que a memória bamba
deixe um vestígio mais claro.

(TAVARES, 21/6/2020)

“Para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro”, tudo que o olhar capta, seja na realidade próxima seja pelas telas que o cercam, pode virar matéria de escrita: cinema, poesia, anúncios, notícias, música, filosofia, os animais de estimação, mensagens recebidas, lembranças, o cotidiano ou mesmo textos publicitários.

Sem razão alguma ponho-me a analisar a estrutura de um telescópio.

E a pensar como subitamente este aparelho foi abandonado nas últimas semanas. Não vais querer pôr-te a focar com uma lente um planeta ou uma constelação qualquer.

Tóquio regista o maior número de novos casos num só dia e milhões de indianos desligaram as luzes às 21 horas e foram até às “janelas, varandas, terraços” com velas na mão.

A luz como aquilo que salva e junta, mas curioso que não a luz eléctrica mas a luz que vem do fogo.

Peço desculpa por hoje estar triste.

Amanhã será certamente um outro dia.

Faço festas à Roma e à Jeri, companheiras ao lado de outros companheiros humanos.

Ainda o filme “Embriagado de mulheres e de Pintura” de Im Kwon-Taek.

(TAVARES, 6/4/2020).

Os registos não acompanham a ordem linear dos acontecimentos do dia e a progressão textual segue o vaivém do olhar e do pensamento. É de um ver, portanto, que se trata. Ver e, como quem desenha uma realidade para dar-lhe uma forma visível, produzir uma ideia. A escrita do *Diário* funcionaria como uma tentativa também de “entender um pouco mais” (TAVARES, 9/6/2020), como um arquivo que produz para o futuro. Procedimento similar àquele realizado nos cadernos de diários mais convencionais – comumente manuscritos restritos ao uso íntimo daquele que o escreve –, com a significativa diferença de o *Diário da Peste* estar acessível na internet. Relembrando Derrida: “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquia da mesma maneira.”

A escrita desse “penhor do futuro” – o *Diário da Peste* – aparece sem dizeres periféricos: não são desenvolvidas explicações nem relações de

causa e consequência, há pouca dependência sintática entre os enunciados. Em função dessa estrutura e devido à alternância das ideias – um pensamento pode se apresentar no início do texto e ressurgir mais adiante ou até em outro texto –, as frases por vezes podem parecer desconectadas entre si. A própria divisão do texto com, geralmente, uma frase em cada linha contribui para a impressão passageira de desconexão. No entanto, não são informações aleatórias dispostas em um espaço homogêneo. A soma de todos os textos forma um arquivo – uma espécie de caleidoscópio – e também um sujeito. Sujeito objetivo e sem discurso moral a respeito de como o mundo lida com a pandemia. Como se quem escrevesse o diário fosse o mundo, o tempo, ou mesmo a peste.

A oscilação desse olhar que mira recortes do cotidiano e o que se mantém suspenso e, portanto, vislumbra a dimensão de conjunto sinaliza uma construção textual entre a literatura, o jornalismo e a história, mas que, não sendo exclusivamente ficção nem história nem memória, produz outra coisa, talvez a “invenção viva” de Herbert Helder.

Apesar de Helder e Tavares sinalizarem a improbabilidade da memória, a tensão de escrita do *Diário da Peste* parece localizar-se em ponto diverso daquele apontado por Herberto Helder, que, sem se fechar em um raciocínio dialético, aproxima elementos distintos – como falsidade e verdade – tensiona as “desavindas propostas de verdade” e joga com a profusão de hipóteses, incluindo “uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta”. A Gonçalo Tavares não interessa nem o falso nem o verdadeiro, mas a busca pelo “vestígio mais claro”. Sua faina consistiria em depurar a “memória bamba”, retirar-lhe os excessos, até que reste o osso do dizer: “Ou sintetizar ainda mais. / (A linguagem merece ocupar o mínimo de espaço.) / [...] / A pontaria da linguagem é consequência da sua síntese. / Ser muito em pouco espaço.” (TAVARES, 13/4/2020).

Assim, Tavares seleciona, recorta e modela seu texto – estruturando o “conteúdo *arquivável*”, portanto – conforme o que observa da realidade e como aquilo ecoa em si. Essa espécie de “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos” (CALVINO, 2010, p. 14) seria o que converte o *Diário da Peste* em uma coleção dos dias duros e dos dias feitos para ver, já que “a vida é transportar aquilo que desaparece” (TAVARES, 18/4/2020).

REFERÊNCIAS

ASSINALAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: _____. **Coleção de areia**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11-17.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOCUMENTAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2013.

MEMÓRIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

TAVARES, Gonçalo. Diário da Peste. Diante do acontecimento ficar atento e em pé. **Expresso**, Lisboa, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/>

opiniaio/2020-06-21-Diario-da-Peste.-Diante-do-acontecimento-ficar-atento-e-em-pe. Acesso em: 21 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo. Diário da Peste. Fielmente luto por tempo mais belo. **Expresso**, Lisboa, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniaio/2020-06-09-Diario-da-Peste.-Fielmente-luto-por-tempo-mais-belo>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo. Diário da Peste. Hoje troquei mensagens com muitas pessoas. **Expresso**, Lisboa, 6 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-06-Diario-da-Peste.-Hoje-troquei-mensagens-com-muitas-pessoas>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo. Diário da Peste. O segundo século XXI começou em Wuhan. **Expresso**, Lisboa, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniaio/2020-04-18-Diario-da-Peste.-O-segundo-seculo-XXI-comecou-em-Wuhan>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo. Diário da Peste. Um anúncio num site de horóscopos. **Expresso**, Lisboa, 13 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-13-Diario-da-Peste.-Um-anuncio-num-site-de-horoscopos>. Acesso em: 24 ago. 2020.

A RELAÇÃO BRASIL-PORTUGAL E O POETA GOMES LEAL: O PROTESTO D'ALGUÉM E A CARTA AO DR. CAMPOS SALES

Luzia Ribeiro de Carvalho¹

RESUMO

O ano de 1889 marcou a queda do império e a Proclamação da República brasileira. O Imperador do Brasil, Dom Pedro II, foi deposto de seu cargo e mandado para o exílio na Europa. Em meio aos acontecimentos que antecederam a república, houve em julho de 1889 um atentado na cidade do Rio de Janeiro contra a vida do monarca brasileiro. Do outro lado do atlântico, o poeta e republicano Gomes Leal recebe com indignação a notícia e escreve uma carta intitulada de "*Protesto D'alguém. Carta ao Imperador do Brasil.*" O poeta que já havia escrito "*A morte do rei Humberto*" poema panfletário sobre a morte do Rei Humberto da Itália assassinado em 1900, expõe sua indignação e se questiona sobre quem aspiraria a tal ato. Exaltando a figura de Pedro II, reflete sobre quais poderiam ser os motivos que levariam um compatriota a cometer a tentativa de assassinato. A carta foi escrita em 1889. Ainda sobre os laços entre Brasil e Portugal, Gomes Leal dessa vez encaminha para o então presidente da República do Brasil, o Dr. Campos Salles, uma carta que introduziu o livro *Fim de um mundo - Satyras Modernas* publicado em 1899. Um monarca e um republicano, um atentado e uma crítica ao momento político e social que a sociedade europeia estava passando. Republicano exaltado e conhecido por sua crítica ácida ao regime monárquico, demonstrou também ser contrário aos atentados e regicídios. Assim, procuramos com essa comunicação apresentar a obra escrita pelo poeta português Gomes Leal e a contradição com a sua posição republicana e a defesa ao imperador brasileiro, bem como o seu relacionamento com o então presidente Campos Salles.

Palavras-chave: Gomes Leal, Protesto de Alguém. Carta ao Imperador do

¹ Mestranda com o apoio da CAPES em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, luziarcarvalho@gmail.com;

Brasil, Laços Transatlânticos, Periódicos.

Antônio Duarte Gomes Leal nasceu em Lisboa em 1848 e morreu na mesma cidade em 1921 e foi um poeta português que desde o início de sua vida literária gerou contradições e posições exaltadas. Iniciou sua caminhada literária através dos jornais ainda bem jovem com menos de 20 anos. O primeiro grande periódico que colabora é *Revolução de Setembro* (1840-1901) em 1867 com poesias. Viveu uma vida intensa ao longo dos seus 71 anos. Transitou pela boemia e pelos bancos das igrejas, bebeu o vinho das casas não tão santas que frequentava e do vinho que transubstanciado viria a ser o sangue de Cristo. Fialho de Almeida no capítulo “Boêmios”, parte do livro *Figuras de Destaque* (1923), descreveu o ambiente vivido por Gomes Leal:

“Era ainda aqui há vinte anos uma capital da vida interessante, essa dos boêmios meio literatos, meio tresnoitadores da capital. A cidade, com os escaninhos, as ruas escusas, as casas de vício, os lausperenes, os frades de pedra e os galegos, propiciava a desenvolvimento dessas colônias de ratos cerebrais, vivendo de ceias de bacalhau e carrascão. [...] À esquina do rocio para a Rua Augusta, da banda esquerda, mesmo a ponta da rua, havia uma tabacaria onde das 10 e meia da noite para as 11 aparecia a purria de João de Deus para o cavaco: Gomes Leal [...] e ali se desfiava o dia físico, literatura, política, boas mulheres, quintilhas e chalaças, onde cada qual dava a beber do seu odre, o vinho irônico, nuns capitoso, noutros espúmeo, e azedo noutros, conforme os gênios, as sedes, os feitos desencontrados...” (ALMEIDA, 1923, P. 45-46)

Para além da vida boêmia, Gomes Leal era um poeta partidário de uma “poesia moderna, a poesia revolucionária, apaixonada”, que movia suas publicações e o levou para a prisão do Limoeiro, sob a acusação de chamar o rei de Judas e a rainha de meretriz. Publica em 1881 *A Traição - Carta ao Rei D. Luis sobre a venda de Lourenço Marques*, um panfleto que critica o acordo feito entre o Rei Dom Luis I (1838-1889) e a Inglaterra que permitia o acesso das forças britânicas ao Porto de Lourenço Marques na África portuguesa. Essa publicação em que chama o rei de “ladrão” e que diz: “é o ódio contra ti, ó régio salafatório!” é motivo para levar o poeta a prisão. Ainda na prisão escreveu a justificativa para suas palavras. Foi através de *O Hereje* (1881) que justificou sua fala dizendo que não tivera intenção de ofender. A passagem de Leal pela prisão foi um acontecimento muito noticiado entre os principais jornais de Lisboa e do Brasil. Foi considerada uma prisão política por Gomes Leal falar de forma “desrespeitosa” de Sua

Majestade. Usando um palavreado agressivo e incisivo, o poeta não se dizia violento, queria penas expressar através da poesia os desmandos de um governo que não pensava no povo. Para Hess, Gomes Leal apresentava uma poesia que falava do momento e “todos os seus panfletos são suscitados por um acontecimento atual e escritos de tal forma que não deixam quaisquer dúvidas quanto ao evento que se reportam”.

Massaud Moisés, estudioso da literatura portuguesa afirma que Leal no momento de suas primeiras publicações já seria “um revolucionário de via airada e panfletário (MOISÉS, 2013, P.237). Era o período em que grandes nomes da literatura portuguesa, alguns ainda despontando e outros já mais conhecidos, como Eça de Queiros, Antero de Quental, Teófilo Braga, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Cesário Verde, dentre outros compunham o cenário literário português com uma poesia política e recheada de críticas sociais e religiosas.

A segunda metade do século XIX em Portugal foi marcada por uma grande instabilidade política, tendo passado por uma Guerra Civil entre nacionalistas e absolutistas. As ideias liberais espalhavam-se pelo continente e chegavam à Portugal através de jornais e revistas que vinham principalmente da França e Inglaterra. Com uma expansão dessas ideias, o aumento do nível educacional da população, o crescimento de uma classe média que tenta se aproximar das elites e uma igreja que influencia tanto os políticos quanto a população, o país estava mergulhado numa crise, que para alguns só acabaria se fosse proclamada a República Portuguesa.

Gomes Leal vivia o burburinho político e social do momento e foi assim que vivendo um clima literário e político de profunda agitação que Gomes Leal começou a escrever, com sua obra poética, seu texto panfletário e a escandalizar a “rotineira burguesia alfacinha” e continua dizendo que foi tamanho o escândalo que teve de escrever uma prosa que para ele era “arruaceira, chocarreira, ribaldeira e tamborileira”. (LEAL, 1900, P.98)

E assim, com um estilo panfletário, atual e crítico que Gomes Leal se manifesta em relação ao atentado sofrido pelo então Imperador do Brasil, Dom Pedro II partindo da ideia de protesto sem violência física que Leal escreveu a carta ao Imperador do Brasil.

O momento político brasileiro já estava bem agitado com os ares republicanos pairando sobre a capital. O atentado ocorreu cerca de quatro meses antes de acontecer a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889. Aconteceu então, que na noite do dia 15 de julho de

1889, Dom Pedro II, Imperador do Brasil sofria um atentado ao sair do Theatro Sant'Anna, no Rio de Janeiro. A notícia chocara tanto os brasileiros quanto os portugueses, como podemos observar através de notícias em jornais brasileiros e portugueses:

“Pela primeira vez, após um reinado de mais de meio século, fora quebrado o respeito que sempre cercou a pessoa do imperador”. O Paiz, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1889.

“Em Portugal, e nomeadamente em Lisboa [...] irrompeu de todos os corações um brado de protesto e de indignação, que se avolumou e cresceu ao saber-se que era um português o autor do atentado”. O Ocidente, Lisboa, 01 de agosto de 1889.

“Revolucionários, sim, assassinos, nunca!” (República Brasileira, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1889)

Revolucionários, sim, assassinos, nunca! Essa frase proferida pelo partido republicano brasileiro após o atentado, bem poderia ser um dos poemas de Gomes Leal. Poeta português, conhecido por escrever poesias revolucionárias e panfletárias, ou seja, que retratavam o momento atual, um dos temas da vasta obra do poeta, a atualidade. Mesmo com sua trajetória combativa, não achava que seria através da violência que os objetivos republicanos seriam alcançados. Essa ideia pode ser comprovada através da publicação “A morte do Rei Humberto e os Críticos do fim do Mundo”, em que critica o assassinato do rei, que foi morto em julho de 1900, logo, após o atentado ao imperador brasileiro, mas deixa bem clara a posição do poeta. O rei Humberto, em consequência da violenta repressão ordenada pelo rei em Milão dois anos antes contra o movimento operário. “Em que se prova que a Europa endoideceu”, dá nome ao primeiro capítulo da obra de Leal.

Assim, em desagravo ao atentado sofrido pelo Imperador brasileiro, publica em 1889 o poema “Protesto d’Alguém. Carta ao imperador do Brasil”. Lançado logo após o ocorrido, contava ainda no mesmo ano com cinco edições da então carta de protesto escrita em forma de poesia. Gomes Leal reproduz sua indignação inicial se questionando sobre quem aspiraria a tal ato. Exalta a figura de Pedro II e se levanta quais os motivos que levariam um compatriota a cometer a tentativa de assassinato.

Diversos jornais brasileiros deram a conhecer a publicação do poeta português, dentre alguns dos que pudemos localizar temos: O Paiz – RJ (1884-1934), A Ilustração: Revista Universal - Paris (1884-1890), Novidades – RJ (1887-1892), Gazeta da Paraíba – PB (1888-1890), Diário Português – RJ (1884-1885).

O notável e extravagante poeta, título recebido em uma crônica de A Ilustração: Revista Universal publica o poema se apresentando como: “Alguém que a nada aspira e que vem protestar” e dirige-se diretamente ao Imperador-Filósofo, expressão da mesma revista. Continua se apresentando como quem “tem a alma mais límpida que a prata/d’um lento fio d’água entre palmeiras”. E que tem andado “por cerros e colinas/é certo, com heróis agitadores”. Mas se conserva longe do sangue das chacinas e “só quer e só almeja/a antiga paz, sob a oliveira antiga”.

Gomes Leal continua falando sobre seu jeito pacífico que “nunca navalha usou de ponta e mola”, e que “fala de amor e paz, como um boieiro/cantando num poente alaranjado”. Esse poeta que só prega a paz e que não é adepto da violência e “quando o sangue cai e ensopa a luta/vem direita a nossa alma e diz: - escuta, levanta a voz e ergue a mão, protesta!” e esse protesto deve ser mais enfático, principalmente por ter sido levantada a “fratricida mão!”.

Podemos perceber aqui que além da indignação pelo atentado, pelo ato, o que mais indignara Gomes Leal, foi o fato de ter sido um atentado cometido por um português, daí a expressão fraticida, que é o crime cometido entre irmãos, ou pessoas que possuem laços fraternais.

O protesto continua em mais uma estrofe que fala: “flagela aquela voz que disse a arma/atira a esse velho imperador!...”, ou seja, aqui Gomes Leal defende que haja uma punição para aquele que disparou os tiros. É como se uma voz em forma de consciência falasse com o poeta: “indignate, e alto fala contra a chacina vil e as glórias vãs de atirar”.

E a voz da consciência que leva o poeta a protestar continua se questionando: “quem é que mata um velho?... o mundo novo tanto acato perdeu já à velhice que a não respeita no redil do povo, nem no trono dos reis?”. Dom Pedro, para além de ser o governante, o imperador do Brasil, é um velho, nas palavras de Gomes Leal, e para tal merece respeito. Acaso o novo mundo não respeita os seus velhos? E continua: “Quem diz? Quem disse? /quem é, pois a tigrina/fúria moderna”.

O poema segue com mais questionamentos sobre a ação: “Digam qual dos nossos serve a ideia que almeja sangue? Só um louco, é certo”. Gomes Leal aqui, se dirige ao Imperador. “Se acaso, do meu lado, alguém tocasse nos cabelos teus/eu dar-te-ia o meu braço, velho honrado/e iria contra o sangue e contra os meus!...” A indignação aqui apresenta-se de forma que caso fosse necessário, o poeta iria contra os que estavam ao seu lado. Fato esse que pode ser entendido como o estranhamento causado

a alguns republicanos com a carta dirigida ao imperador demonstrando indignação.

Nessa parte do poema, o autor tece inúmeros elogios ao imperador. Dom Pedro foi aclamado como o “pai dos pequeninos”, “amigo dos poetas, heróis e dos cantores”.

Morre sorrindo, em paz, olhando os brilhos
do sol nas palmas semelhante lanças ...
morre em paz, entre os braços de teus filhos,
morre em paz, a beijar inda as crianças...
Morre em paz, bom amigo
dos poetas, heróis, e dos cantores!
Cresça a palma e a oliveira em teu jazigo.
Por entre loureirais que plantem flores.
(LEAL, 1889)

Gomes Leal segue sua carta e repreende o português imigrante, que seria o lavrador constante dos sertões brasileiros, a quem o Imperador concede o sal amigo e a tenda na savana. O povo brasileiro, o heroico povo, que pertence a mundo novo onde paisagens são semelhantes a gigantes, merece ver o seu soberano morrer feliz, como um poeta que quis mais sol para morrer contente. O poeta busca a paz universal em seus versos. “E tu, minha alma, onde o ideal se encerra da paz universal, que lenta vem ...”. Depois de desejar a paz universal, apresenta mais uma vez que seja lavado esse borrão da História.

Como a flecha do raio que fulmina,
e rue o mesmo teto d’uma igreja,
fustiga todo o braço que assassina,
toda a mão que estrangula e que vareja.
Açoita, a golfar pingos
de sangue, os homens maus de curtas vistas,
quer adorem a Krup ou S. Domingos,
a Santa Inquisição ou os Niilistas.
(LEAL, 1889)

Ainda que Gomes Leal escreva que os homens maus devem ser punidos, pede perdão ao Imperador.

E, agora, que eu ergui bem alto o brado
contra o sangue que enlaiva, que envilece...

perdão, Senhor, para esse desvairado,
 a quem a dor crucia, e amarelece.
 Tem vinte anos somente!...
 o insano infeliz! Perdeu o tino!
 Não é completo quem não é clemente.
 — Perdão, Senhor, perdão para o assassino.
 Perdão, pelas conquistas que tem feito
 o Homem sobre o seu avô dos mattos.
 Perdão, em nome do actual Direito
 sobre o vêsgo direito de Pilatos.
 Perdão, pelas secretas,
 mas profundas raizes da Razão.
 Perdão, Senhor, em nome dos poetas.
 Perdão, Senhor, em nome do Perdão.
 (LEAL, 1889)

Ainda tentando desvendar alguns dos laços que uniam Gomes Leal ao Brasil, deparamo-nos com uma carta escrita ao então Presidente da República Campos Sales. A carta serviu de prefácio ao livro *Fim de um mundo – Sátiras modernas* publicado em 1899 e lançado pela Livraria Chardron.

Manuel Ferraz de Campos Salles (1841-1913) foi o quarto presidente da República do Brasil tendo seu mandato entre 1898 e 1902. Seu governo foi baseado em uma espécie de reestruturação econômica tendo a privatização como um de seus pilares para tentar equilibrar as contas públicas.

Era um momento de efervescência política no mundo que vivia um apocalipse social na Europa. Portugal, em particular lidava com o Ultimatum Britânico, que tendo cedido às exigências inglesas causava um enorme desconforto na sociedade lusitana. O campo literário nesse momento se erguia de forma contrária a Inglaterra e conseqüentemente o governo português.

Assim, Gomes Leal escreve os horrores do final do século iniciando por enumerar alguns dos males da humanidade como: “o direito, a moral, as religiões, as instituições, os costumes, as consciências que são como pardieiros velhos e escavacados”. (LEAL, 1899, P.6) Segundo Leal, a civilização cristã caminha a passos largos para uma decadência sem volta. É a percepção de que o modo burguês é falho e gera muitas desigualdades. A miséria vista e revista é explicitada na carta:

A grande massa cheia de farrapos, andrajos, tribulações, desesperos, soluços e dores compreende vagamente que é burlada pela moral dos códigos. Quando ela o compreender, nitidamente, como um teorema geométrico, o que sucederá? (...) Quem poderá refrear essa onda lavosa, revolta, faminta, esguedelhada e bárbara, que quererá escavar os ídolos de quem temeu os raios; que a mandaram para os desterrados, as galés, as epidemias, os tremedais, as insolações; - ante quem ela chorou de rastos, a quem se enlaivou, a quem se prostituiu, a quem beijou os pés? (LEAL, 1899, P.12)

Leal é um poeta da miséria social de modo que esse prefácio exemplifica a forma com que pensava. Como que se pudesse prever, dizia ainda que a sociedade assistiria a um “conflito de raças esfomeadas”, a Europa como um cataclisma. Mais a frente questiona: “como resolver a questão econômica?” e na continuação da discussão já apresenta a resposta. Toda a sociedade deveria trabalhar recebendo salários dignos que pudessem suprir os sustentos e necessidades de todos da família.

Outro questionamento feito no texto se refere a partilha da Terra. Como isso poderia ser feito? Para Leal, sem dividir nunca. Todos deveriam ter direito a terra, em que cada um poderia lavrar e cuidar tendo ainda estudo para que pudesse cuidar da melhor maneira. Refere-se também ao direito ao voto, onde todos que soubessem ler deveriam ter o direito. O que parece ser uma utopia de Gomes Leal, na verdade faz parte do pensamento de diferentes estudiosos do final do século.

A geração estaria hipnotizada por um “Bezerro de Ouro” que como na passagem bíblica em que o povo ficou adorando ao bezerro e não percebeu qual era a vontade de Deus, na civilização europeia, o bezerro seria o simbolismo do dinheiro em que a ganância do capitalismo faz com que o resto do grupo seja esquecido, no caso os trabalhadores e os mais pobres. Termina a carta pedindo a Campos Salles que não deixe que o jovem povo brasileiro seja contaminado pela doença europeia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar Gomes Leal é dedicar-se a alguém que dedicou sua vida a poesia colocando-a em primeiro lugar em sua vida, é se embrenhar por obras estranhas, energéticas, que causam dúvidas e causam também uma enorme tristeza em perceber que as mesmas reivindicações feitas lá no final do século XIX ainda fazem parte aqui no século XXI das nossas próprias reivindicações.

Gomes Leal é um poeta de contradições. Revolucionário e convertido, sozinho e cercado de mulheres, um janota e sem dinheiro. Viveu a vida da boemia e das palavras, muitas palavras. Teve uma morte beirando o esquecimento e a mendicância. No ano do centenário de seu falecimento e diferente de outros poetas não houve homenagem, nem mesmo foi digno de matérias nos principais periódicos portugueses. Uma ou outra notinha relembra a trajetória desse que pode ser sim, um dos maiores escritores portugueses da história. Seu brilhantismo foi percebido por Fernando Pessoa que dedicou a ele um poema que uso para terminar trabalho.

GOMES LEAL

Sagra, sinistro, a alguns o astro baço.
Seus três anéis irreversíveis são
A desgraça, a tristeza, a solidão.
Oito luas fatais fitam no espaço.

Este, poeta, Apolo em seu regaço
A Saturno entregou. A plúmbea mão
Lhe ergueu ao alto o aflito coração,
E, erguido, o apertou, sangrando lasso.

Inúteis oito luas da loucura
Quando a cintura tríplice denota
Solidão e desgraça e amargura!

Mas da noite sem fim um rastro brota,
Vestígios de maligna formosura:
É a lua além de Deus, álgida e ignota.

Poesias. Fernando Pessoa. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). - 225.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fialho. **Figuras de destaque**. Lisboa. Livraria A. M. & Cia. 1923

HESS, Rainer. **Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)**. Tradução Maria Antônio Hoster e Reanto Correia. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1983

LEAL, Gomes. **Claridades do sul**. Lisboa: Braz Pinheiro - 1875

_____. **Claridades do sul**. Prefacio De José Carlos Seabra Pereira. Lisboa:
Assirio & Alvim - 1998

_____. **Mefistófeles em Lisboa**. Prefacio De José Carlos Seabra Pereira.
Lisboa: Assirio & Alvim – 2004

NEMESIO, Vitorino. **Conhecimento de poesia**. Lisboa: Verbo, 1970

_____. **Destino de Gomes Leal; poesias escolhidas**. Prefacio De José
Carlos Seabra Pereira. - 4. ED. Lisboa: Imprensa nacional - casa da moeda,
2007

A SÁTIRA BOCAGEANA EM PARALELO À ICONOGRAFIA PÓS-IMPRESSIONISTA: MANIFESTAÇÕES DO CORPO GROTESCO

Ana Carolina Pereira da Costa¹
Maria Aryane Maia Amaro Barreto²

INTRODUÇÃO

Um artista é imagetivamente construído tanto por seu legado às artes quanto pelas famas eternizadas pela crítica, pelo tempo e pela tradição. Indubitavelmente, Manuel Maria Barbosa du Bocage foi um poeta de múltiplas facetas, com um lirismo situado em um conflito entre a razão árcade e a emoção romântica. No imaginário popular, sobreviveu a imagem de um poeta piadista, satírico e imoral; como afirma Alcir Pécora (2001, p. 254), “em torno de Bocage construiu-se uma imagem, culturalmente irresistível, de libertinagem”. Suas poesias satíricas atestam a transgressão das temáticas neoclássicas, ousando importunar diversos grupos, inclusive seus colegas árcades e o Clero – não é surpresa que tenha sido perseguido pelo Tribunal do Santo Ofício por suas “Verdades duras”, título do poema responsável por sua prisão, em 1797 (mas facilmente poderia ser interpretado livremente).

A sátira, seja vista como gênero ou modalidade, é geralmente subjugada como uma forma menor. A respeito da obra bocageana, Pécora (2001, p. 225) adverte: “nem o alto é imaculado e retrógrado, nem o

1 Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará. Mestranda em Literatura Comparada pelo PPGLETRAS da Universidade Federal do Ceará - UFC, carolcosta.ae@gmail.com;

2 Graduada em Letras da Universidade Estadual do Ceará - UECE, mariaaryanea@gmail.com;

baixo é desregrado e subversivo.”. Como veremos, a sátira possui finalidade moralizadora – não há uma agressividade gratuita. Como atesta Carlos Nogueira (2019, p. 214), “São conhecidas as numerosas invetivas de Bocage dirigidas a agiotas, atores, mulheres enganadoras, religiosos lascivos, nobres arrogantes, médicos incompetentes, ignorantes presunçosos ou a confrades da Nova Arcádia.”. Deter-nos-emos neste artigo na expressividade de alguns poemas anticlericais, embora haja menção a outros no decorrer das análises.

Não obstante, nosso objetivo não se finda na análise da expressividade dos poemas satíricos, mas em buscar o paralelo entre o eu e o outro através do corpo grotesco. Na teoria de Bakhtin (2010), o exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso são características do estilo grotesco. O carnaval, utilizando-se do riso e do lúdico, possibilita ao sujeito formas para libertar-se das barreiras cotidianas: colocam-se as máscaras, as fantasias, e eliminam-se as desigualdades entre as pessoas.

Assim como Bocage, que se automarginaliza, o artista pós-impressionista Henri de Toulouse-Lautrec faz o mesmo movimento: nascido no seio de uma família aristocrática francesa, nunca se sentiu apto a herdar os títulos e responsabilidades derivadas (principalmente considerando sua deficiência física). É na atmosfera pitoresca de Montmartre que Lautrec se estabeleceu, em 1882, para estudar pintura e verdadeiramente experimentar o ambiente mais vivo da noite parisiense.

Neste artigo, transitaremos por sociedades diferentes, épocas diferentes, mas sob um mesmo olhar satírico frente a contextos culturalmente contraditórios – Bocage, incarnando um símbolo de irreverência, da luta contra do despotismo (PIRES, 2016, p. 141) da sociedade portuguesa imersa no mundo de mediocridade pacífica e segura (c.f. PÉRCORA, 2001); e Lautrec, rodeado pela efervescência pós-impressionista, vivendo a arte que fazia.

A SÁTIRA, O RISO E O CORPO GROTESCO

A sátira, como discute Northrop Frye (1973), é uma “ironia militante”, em que se mesclam um humor baseado no absurdo ou na fantasia e no “ataque” a terceiros. Invectivas sem o teor cômico ou mesmo puramente denunciativas constituem limites da sátira.

O cômico e o riso do século XVIII, segundo George Minois (2003), flutua entre o riso polido e a acidez da zombaria. Na literatura, é perceptível como o puritanismo culmina em uma censura moral. A obra de Rabelais

é um exemplo: entre os anos seiscentistas e setecentistas, passou por uma “limpeza” e criaram-se versões moralmente censuradas, em que retiraram “todas as obscenidades, cenas e alusões escatológicas” (MINOIS, 2003, p. 286). O resultado é uma obra descaracterizada, “que não provoca mais gargalhadas” (Ibidem). Tal movimento é atribuído por Bakhtin à perda do universalismo em detrimento ao aspecto pessoal.

O carnaval retratado por Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* trata-se da concepção de inversão das hierarquias sociais, ou seja, durante o período da Idade Média as festas populares faziam com que o povo adentrasse a um mundo paralelo ao da realidade, com igualdade, abundância e universalidade. No espetáculo não havia, então, palco, ribalta, atores e espectadores, é uma festa que se vive.

Atinente à literatura carnavalesca, não há negativas a respeito do seu caráter moral ou sociopolítico, mas

para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativa as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e afirmação (a alegria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois pólos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. (FIORIN, 2006, p. 96).

Nesse sentido a carnavalesca constrói um mundo utópico em que a liberdade, a igualdade, a abundância e a universalidade reinam, juntamente com a excentricidade do mundo ao avesso. O corpo grotesco nesse sentido é caracterizado pelo descomunal, o horrível, o desproporcional, o que causa riso. No contexto do século XVIII, “o riso não é mais um sopro vital, um modo de vida; tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política, religiosa ou antirreligiosa.” (MINOIS, 2003, p. 286).

Entre perspectivas clássicas da sátira mais amena (Horácio) e mais áspera (Juvenal), há uma constante: a finalidade moralizadora. Bocage (1994, p. 47) expressa tal questão no poema “Pena de Talião”, como resposta a Agostinho de Macedo: “Sátiras prestam, sátiras se estimam/ Quando nelas Calúnia o fel não verte”. Sua sátira possui o rigor neoclássico, empregando uma clara intenção irônica ao utilizar o soneto, frequentemente ligado a formas mais elevadas.

Nos sonetos, o corpo do outro, vertido de vocábulos “animalescos” e de objetificações, funciona como segmentação valorativa entre o poeta e aquele a quem a sátira se destina. Como exemplo, vejamos trechos de sonetos dedicados aos árcades França e Loreno, respectivamente: “No canto de um venal salão de dança,/Ao som de uma rebeca desgradada,/Olhos em alvo, a piça arrebitada,/Bocage, o folgazão, rostia o França”; “É porque sendo, ó Caldas, tão somente/Um cafre, um gozo, um néscio, um parvo, um trampa,/Queres meter nariz em cu de gente” (BOCAGE, 2014, p. 11-13).

O tom maledicente dirigido aos poetas apoia-se em uma linguagem arrebatada e transgressora. Em artigos de 2012 a 2019 sobre a sátira portuguesa, Nogueira expõe reflexões a respeito da legitimação da poesia satírica: “a agressividade e obscenidade satíricas podem e devem ser uma arte e uma pragmática” (NOGUEIRA, 2012, p. 173).

Na sátira de Bocage, o corpo do outro é degradado, fazendo do baixo corporal instrumento de uma comicidade intencionalmente moralizadora. Como dito, a excentricidade do corpo grotesco, com suas disformidades, causa do riso. Toulouse-Lautrec explora a estranheza do corpo, principalmente cenas triviais e sem glamour.

Segundo Venturi (1954), no auge dos anos 1890, o vício mostra-se sem hipocrisia na vida noturna parisiense, cada vez mais intensificada com os adventos tecnológicos da modernidade. Em Lautrec, as saias esvoaçantes e rendas sedosas movimentadas pelo ritmo do canção exploram o corpo tanto quanto as linhas disformes dos troncos, dos rostos. Adiante, veremos como o corpo grotesco manifesta-se no discurso verbal e no signo visual.

I. BOCAGE, “DEVOTO INCENSADOR DE MIL DEIDADES E INIMIGO DE HIPÓCRITAS E FRADES”

O trecho no título é retirado do poema “Autorretrato”, um dos muitos em que frades/padres são postos no mesmo paradigma significativo que hipócritas, devassos (“Este biltre, labéu da humanidade,/É um tal de bacharel Leitão de bora,/Lascivo como um burro, ou como um frade”) e corruptos (“O altar mor com dois cotos se alumina;/E o fradinho com a puta, que o consola/Gasta de noite o que lhe dais de dia”). Correa (2013, p. 91) aponta para comparações similares: “o Deus cristão e os líderes religiosos e políticos são associados ao despotismo, à injustiça, à prisão e à falsidade”.

A pena de Elmano Sadino, pseudônimo de Bocage, transborda sarcasmo, atacando a degradação moral e a corrupção da Igreja. No Soneto do Pregador Pecador, Bocage inverte a posição de altivez do religioso ao colocar a prostituta fazendo o sermão, contestando a moral do pregador, enquanto também o rebaixa intelectualmente.

Bojudo fradalhão de larga venta,

Abismo imundo de tabaco esturro,
Doutor na asneira, na ciência burro,
Com barba hirsuta, que no peito assenta.
No púlpito um domingo se apresenta;

Prega nas grades, espantoso murro;
E acalmado do povo o sussurro
O dique das asneiras arrebenta.

Quatro putas gozavam dos seus brados,

Não querendo que gritasse contra as modas
Um pecador dos mais desaforados.

“Não - diz uma - tu, padre, não me engodas;

Sempre me há de lembrar pelos meus pecados
A noite, em que me deste nove fodas!”

(BOCAGE, 2014, p. 9).

Como apresentamos nos fragmentos anteriores, a sátira bocageana concentra aspectos pessoais; no entanto, nem sempre se dirige a alguém específico. No caso dos sonetos anticlericais, não há uma referência direta a alguém – mas Bocage não poupa palavras.

SONETO DO PADRE PATIFE

Aquele semiclerigo patife,
Se eu no mundo fizesse ainda apostas,
Apostava contigo que nas costas
Um grande Pico tem Tenerife.

Célebre traste! É justo que se rife;
Eu também pronto estou, se disso gostas;
Não haja mais perguntas, nem respostas;
Venha, antes que algum taful o bife.

Parece hermafrodita o corcovado;
Pela rachada parte (que apeteço)

Parece que emprenhou, pois anda opado!

Mas desta errada opinião me desço;
Pois traz a criança no costado,
Deve ter emprenhado pelo rabo.

(BOCAGE, 2014, p. 10).

É importante nos atentarmos à linguagem empregada, valendo-se do vocabulário de praça pública que, segundo Bakhtin, explora o exagero como recurso estratégico para prender a atenção da audiência – ou melhor, do leitor; a ambiguidade do termo “semiclérigo” ganha outra significação na imagem do corpo grotesco: um corpo curvado, que transpõe em sua deformação física a sua moral. A literatura grotesca do Renascimento é representada pelo rebaixamento de tudo o que é alto, ou seja, a construção da imagem por meio do princípio da inversão do alto para o baixo, do sublime ao ignóbil. O religioso é reduzido, valendo-se de uma inversão topográfica do corpo disforme, corcunda.

O segundo quarteto inicia com uma ofensa risível através do rebaixamento do religioso. O verbo rifar pode remeter tanto a rincar quanto a brigar. O eu lírico admite que já fez parte do mundo das apostas; seria possível então imaginarmos um contexto de jogatina, talvez uma corrida de cavalos. Sua provocação ao padre, convidando-o para se juntar a ele antes que “algum taful o bife”, ou seja, que algum janota o apanhe, remete ao costume de desafiar para um duelo. Obviamente, não com o valor elevado romântico, mas com valor paródico.

O primeiro terceto explora diretamente a derrisão, utilizando-se do corpo híbrido. No realismo grotesco, o rebaixamento corporal assume um valor cosmológico – as formas representadas no corpo grotesco por meio de imagens do corpo e dos órgãos genitais. Segundo Bakhtin (2010, p. 275),

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e de seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas.

Tanto o ventre quanto o falo são as partes prediletas do “exagero positivo”, com a boca ocupando um segundo lugar de importância, seguido pelo traseiro. Bakhtin (2010, p. 277) diz que “todas essas *excrecências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*”

(grifos do autor). A “rachada parte”, que se refere ao sexo feminino, antecede o absurdo da gravidez do padre. Ao fim, a sátira não perde o tom de denúncia inicial, mas distancia-se dele enquanto o corpo grotesco, de acordo com sua lógica artística de ocupar-se das saídas, propõe atravessamentos dos limites deste.

II. TOULOUSE-LAUTREC, O CRONISTA DA VIDA BOÊMIA

O período em que Lautrec passou no ateliê de Cormon é muito significativo para a consolidação da sua personalidade observadora convertida em um estilo próprio. Sua pintura tem movimento, captando sentimentos que estão além da aparente felicidade cosmopolita da belle époque; e suas cores quentes, vibrantes, realçam a energia e vivacidade dos cafés-concertos e bordéis representados nos cartazes.

Figura 1 - *Jane Avril – Jardim de Paris*, 1893. Litografia. Public Library, Nova York.



Nesta litografia, Lautrec retrata Jane Avril em uma apresentação de canção. A dançarina encontra-se no centro da imagem; a orquestra em primeiro plano em tons cinza corrobora para o protagonismo de Jane Avril. Se observarmos os contornos deformados do corpo dela, podemos

relacionar com o estilo transgressor do artista; não há uma grande preocupação com proporções anatômicas. A prioridade é para com a essência do retratado.

As duas artes a serem analisadas são de Yvette Guilbert. Ela ganha fama ao tonar-se a vedete do Divan Japonais e do Moulin Rouge. Diferente de Jane Avril, Yvette e Lautrec não possuíam uma relação muito próxima, muito porque ela não gostava da forma como Lautrec enfatizava traços bem marcados, explorando um exagero que dialogava com a imagem popular que se fazia de seu rosto: expressões como “nariz cabo de panela”, “sobrancelhas curvadas com um toque diabólico” e “coque de cabelos de potássio” se faziam presentes no diário do crítico Edmond de Goncourt, por exemplo. (c.f. MAIOCCHI, 2011).

Figura 2 - *Yvette Guilbert*, 1893. Guache e carvão sobre o papel. 54,5 x 38 cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 3 - *Yvette Guilbert Saúda o Público*, 1894. Óleo sobre o papel, 48 x 28 cm, Museu Toulouse-Lautrec, Albi, França.



A primeira imagem é feita com guache e carvão sobre o papel, que ajuda a marcar a disformidade do corpo. O ângulo do pescoço é exagerado, fazendo com que o nariz pontue ainda mais alto. A hiperbolização do corpo é um aspecto grotesco; segundo Bakhtin (2010, p. 277), a boca e o nariz são os traços do rosto humano que “desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo”.

A figura ainda assim é elegante, assim como ela era. De acordo com Maiocchi (2011, p. 100), Yvette, em suas apresentações, jogava “com o contraste entre a simplicidade das poses e o tom corrosivo e ultrajante das suas rimas musicais”. Como dito antes, Lautrec buscava captar em suas obras a essência dessas pessoas reais, ganhando epíteto de cronista da vida noturna.

A segunda imagem retrata Yvette saudando o público. A pincelada viva pela qual Lautrec ficou eternizado contrasta com o corpo pálido; o verde do vestido, o vermelho nos lábios finos e cerrados em um estranho sorriso, a coloração na maçã do rosto e o ruivo dos cabelos: as cores transmitem essa vivacidade das apresentações boêmias, mas os traços enfatizam os aspectos mais exóticos, por assim dizer, da artista. Ela

mesma diz a Lautrec em uma carta, em 1894, que ele não a retratasse tão “atrozmente feia” (c.f. MAIOCCHI, 2011).

O feio artístico, ou até mesmo belo-feio, liga-se à estranheza e é pouco compreendido. No caso de Lautrec, o disforme remete tanto ao seu estilo quanto à aproximação de um realismo do artista que intencionava trazer a verdade para suas obras.

Diferente do trato de Bocage com o corpo do outro no soneto “Padre Patife”, em que havia ali elementos remetidos ao cosmológico universal, as ilustrações de Lautrec são pessoais, retratando pessoas reais, o que não significa necessariamente limitar-se a um sentido único – a arte é plural, afinal. E o grotesco, devemos lembrar, manifesta sempre aspectos culturais na sua obra. Nessas imagens de Yvette, vemos como a mistura da caricatura e do realismo transpassa um aspecto grotesco ao mesmo tempo que propicia a inserção do personagem ao ambiente.

De acordo com François Gauzi, recordando o período no ateliê de Cormon, Lautrec esforçava-se para copiar exatamente o modelo, mas acabava por enveredar-se em exageros e chegava inconscientemente às deformações. (c.f. MAIOCCHI, 2011, p. 16). Não seria correto afirmar que Lautrec possui certas obras que representam a estética grotesca em uma lista de características, mas podemos afirmar algo mais profundo: o grotesco, mesclando o extravagante e o risível, fazia parte da sua persona artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as reflexões levantadas, é pertinente retornarmos à conduta mencionada dos dois artistas: o deliberado distanciamento que suas expressões artísticas lograram em relação aos contextos histórico-culturais aos quais estavam acoplados. Tal atitude de automarginalização acarretou na propagação de imagens singulares tanto para o poeta português, que colecionou uma obra plural, quanto para o artista francês, aquele que soube representar o vício como ninguém.

O corpo (do outro) grotesco encontra-se em constante movimento, constituído de atravessamentos direcionados à exteriorização, buscando o aspecto universal amparado nos signos cosmológicos. Ao satirizar figuras religiosas valendo-se do corpo, Bocage produz uma poesia de contestação mais ampla – a sátira unicamente maledicente descaracterizar-se-ia, ao mesmo tempo em que se distanciaria da estética grotesca.

A literatura carnalizada é a da praça, dos lugares de contato livre e familiares, tal qual os estabelecimentos de Montmartre, bairro boêmio famoso por seus cabarés e cafés-concertos. O Moulin Rouge, assim como outros, detinha no mesmo espaço um público diversificado, reunindo ricos e pobres em busca de divertimento popular; essa mistura carnavalesca do ambiente e dos frequentadores inspirou muitas obras de Toulouse-Lautrec. O artista soube representar as personagens em seu íntimo e no que externavam, despindo-as de glamour, principalmente ao retratar o corpo com aparentes deformações – expoentes do seu estilo artístico e técnicas pós-impressionistas, e aproximados da estética grotesca. À luz da teoria bakhtiniana, podemos dizer que Bocage e Lautrec descem de sua ribalta e propõem-se a impactar a sociedade com obras que falam além de seu tempo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Vieira. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BOCAGE, Manuel Maria du. **Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas**. São Paulo: Poeterio Editor Digital, 2014.

_____. **Soneto e outros poemas**. São Paulo: FTD, 1994.

CALHEIROS, Luís Filipe F. da Bandeira. **O elogio do feio na arte: fealdade no século XX**. 2014. Tese (História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

CORRÊA, Eloísa Porto. Uma revolução chamada Bocage: inadaptação e libertação. **CALIGRAMA**, Belo Horizonte, v.18, n.1, p. 75-96, 2013.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 5-143.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MAIOCCHI, Maria Cristina. Toulouse-Lautrec e a Vida Boêmia de Montmartre. In: **Toulouse-Lautrec – Abril Coleções**. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena Ortiz. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOGUEIRA, Carlos. A poesia portuguesa erótica e satírica do século XVIII: do Abade de Jazente a Bocage e a Lobo de Carvalho. **Luso-Brazilian Review**, [s.l.], v. 49, n. 2, p. 172-187, 2012.

_____. As teorias barroca e neoclássica da sátira em Portugal. **Hispania**, [s.l.], v. 102, n. 2, p. 203-215, June 2019.

PÉCORA, Alcir. Parnaso de Bocage, Rei dos brejeiros. In: _____. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 203-245.

PIRES, Daniel. Eis Bocage... . **Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra**, Coimbra, 46/47, p. 135-141, 2015/2016.

VENTURI, Lionello. **Para compreender a pintura**: impressionistas e simbolistas de Manet a Lautrec . Lisboa: Estudios Cor, 1954.

A SELVA, DE FERREIRA DE CASTRO: UM PANORAMA PÓS-COLONIAL NA AMAZÔNIA.

Lucas de Moraes Mendes Ramos¹

RESUMO

Esse trabalho propõe uma análise do romance “A Selva”, do autor Ferreira de Castro, publicado em Portugal no ano de 1930, sob uma perspectiva de inversão de papéis. Podemos observar no romance em questão as opiniões e pensamentos de Alberto, um europeu que fugiu de seu país devido a seus posicionamentos a favor da monarquia, sobre brasileiros, bem como a sua posição no seringal onde trabalha, sendo tratado como um homem escravizado enquanto o seu patrão Juca Tristão, um brasileiro, exerce o papel de senhor. Sendo ele um europeu, o protagonista do romance não se reconhece em tal situação, muito menos como apenas mais um entre as dezenas de seringueiros que o rodeiam no “Paraíso”, seringal onde trabalha em Humaitá, no estado do Amazonas, às margens do Rio Madeira. Sobre isso, baseio-me na obra do autor palestino Edward Said, *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (2007), na qual o Ocidente categoriza os povos do Oriente como inferiores. No caso em apreço, Ferreira de Castro põe o seu protagonista (europeu) no lugar que sempre foi reservado ao outro, ao colonizado. As estruturas do Antigo Regime, colonial, cá estão no Brasil dos anos 30, à espera de Alberto, em meio à selva amazônica.

Palavras-chave: A Selva; Ferreira de Castro; Pós-colonialismo; Edward Said; Orientalismo.

¹ Mestrando no curso de Estudos Literários na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – lucasdm623@gmail.com;

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se a realizar a leitura do romance *A Selva*, do português Ferreira de Castro (1898 – 1974), sob uma perspectiva pós-colonial. A obra, publicada pela primeira vez no ano de 1930, em Portugal, é considerada por muitos como a produção literária mais importante do autor.

Ambientado na Amazônia brasileira ainda nas primeiras décadas do século XX, o romance de Ferreira de Castro nos narra a trajetória de Alberto, um jovem português de vinte e seis anos de idade que foge para o Brasil, mais especificamente Belém do Pará, devido aos seus posicionamentos políticos favoráveis à monarquia. A república fora proclamada em 1910 e o rei D. Manuel II recebera exílio em Inglaterra.

Sem alternativas devido à falta de dinheiro, Alberto é convencido por seu tio Macedo a trabalhar no seringal, na floresta amazônica, com a promessa de dinheiro fácil. Durante a viagem de Belém até o seringal Paraíso, no Amazonas, bem como também durante seus dias de trabalho na extração de látex, Alberto passa a sofrer as explorações e humilhações sofridas pelos brasileiros subalternos (subordinados) a Juca Tristão, homem rico e poderoso proprietário do seringal.

Com o objetivo de analisar trechos do romance através de um panorama pós-colonial, baseio-me na fundamental obra do teórico palestino Edward W. Said, *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (2007), onde o autor se debruça sobre a relação entre o Ocidente e o Oriente, este se traduzindo como os povos colonizados e vistos como o “outro” em vista daquele que é o “civilizado”. Ferreira de Castro, n’*A Selva*, reserva ao seu protagonista europeu o papel que sempre fora destinado ao “outro” diferente dele, ou seja, ao colonizado. Enquanto isso, a Juca Tristão, o brasileiro, é designado à posição de colonizador. Said escreve em seu texto que “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação [...]” (SAID, 2007, p. 32), e é sobre essa relação que tratarei nas seguintes páginas.

Sobre o autor e sua biografia, bem como informações sobre sua bibliografia, tomarei como base o texto introdutório escrito por Jaime Brasil, presente no primeiro volume da obra completa de Ferreira de Castro, publicada em 1959 pela editora José Aguilar e dividida em três tomos. É desta edição que tiro também as futuras citações d’*A Selva*.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

1. FERREIRA DE CASTRO

Ferreira de Castro nasceu em maio de 1898 na cidade de Oliveira de Azemeis, ao norte de Portugal. Aos doze anos de idade o rapaz chega ao Brasil. Imigrante, de Belém do Pará, o pequeno Ferreira de Castro “foi exportado para o seringal do Paraíso, nas margens do Rio Madeira, onde passou quatro anos.” (BRASIL, 24, p. 1958). Lá, fora ocupado dos afazeres no armazém, uma vez que “sua idade não lhe permitia trabalhar nas rudes tarefas da colheita da borracha” (BRASIL, 1958, p. 24).

O escritor volta à Portugal após o findar da primeira guerra, em 1919, e, apesar de ter seus trabalhos publicados nos jornais do Brasil, teve dificuldades para estabelecer-se em seu país de origem, como podemos observar através das palavras de Jaime Brasil:

“Terminada a guerra de 1914-1918, Ferreira de Castro regressou a Portugal. Os seus primeiros tempos em Lisboa foram excessivamente duros. Não tinha aqui amigos nem apoios. Ninguém o conhecia. As suas atividades de jornalista e escritor no Brasil não tiveram eco em Portugal. Nem nos meios literários ou jornalísticos, nem fora deles, contava com relações que o amparassem. [...] Nos jornais de Lisboa, encontrava Ferreira de Castro a hostilidade que é de regra mostrar a todos os adventícios. Os cenáculos literários mantinham-se impenetráveis para esse rapaz pobre, desconhecido e concentrado.” (BRASIL, 1958, p. 28-29)

Em 1930, nos finais dias de abril, Ferreira de Castro publica aquela que talvez seja sua obra mais importante: *A Selva*. O romance é resultado de anos de experiências como seringueiro na floresta amazônica, mostrando-se, em certo ponto, como uma autobiografia do autor. A obra tornou-se um sucesso, uma verdadeira obra-prima, de acordo com a crítica, e já foi publicado em mais de vinte países ao redor do mundo.

“Ferreira de Castro é dos mais populares e traduzidos dos escritores portugueses, o que se deve ao fato de os dois romances que o mais consagraram resumirem, apesar de todas as limitações literárias, a sua própria dura experiência de emigração e sofrimento num seringal da floresta amazônica. Com efeito, toda a sua biografia até à consagração, mesmo unilinearmente contada como a conhecemos por amigos, equivale a um romance de infância pobre, engajamento para o Brasil, exploração desumana, miséria,

luta autodidática pela cultura, ascensão desde a literatura popular em fascículos [...] até ao jornalismo local [...] e finalmente o êxito nacional e internacional.” (SARAIVA; LOPES, 1975, p. 1106)

Faleceu no Porto, aos 76 anos de idade, em 1974, deixando uma importantíssima obra literária que foi, e segue sendo, traduzida, publicada e estudada ao redor do mundo.

2. EDWARD SAID

Edward Said foi um intelectual palestino nascido em Jerusalém durante o Mandato Britânico da Palestina, em 1935. Crítico literário, Said lecionou disciplinas de literatura durante quarenta anos na Universidade de Columbia, no estado de Nova Iorque, EUA. Foi parte do Conselho Nacional Palestino e lutava contra os conflitos entre árabes e israelenses, mostrando-se a favor da criação de um único estado envolvendo Israel, Faixa de Gaza e a Cisjordânia, onde esses povos árabes e judeus pudessem viver em harmonia e gozando dos mesmos direitos, sem qualquer distinção.

Em 1978, Said publica sua obra mais importante: *Orientalismo*, onde analisa como o Ocidente inventou o Oriente de modo a caracterizá-lo como o Outro afim de que essa diferenciação e categorização agissem a favor do colonialismo ou então como um lugar cheio de criaturas exóticas, onde as aventuras e os romances nascem e florescem.

Said, aos 67 anos, em novembro de 2003, falece vítima de um câncer, em Nova Iorque. Além do *Orientalismo*, escreveu obras como *Cultura e Imperialismo*, de 1993, e *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, de 2000.

3. A SELVA E SUA INVERSÃO DE PAPÉIS.

A Selva é um romance português escrito e lançado nas primeiras décadas do século XX por Ferreira de Castro e narra a trajetória de Alberto, um jovem imigrante português que vive isolado na região norte do Brasil devido a suas ideias monarquistas em uma República Portuguesa recém-proclamada.

Após viver um tempo com seu tio, Alberto é contratado para trabalhar em um seringal no coração da floresta Amazônica, de onde planejava conseguir riquezas. A extração de látex era uma das principais fontes de

trabalho na região da Amazônia naqueles anos iniciais do século XX, portanto a proposta de emprego lhe pareceu bastante sugestiva e agradável aos olhos, mesmo sendo uma alternativa que, de início, não lhe apreciava tanto os olhos: “Está bem, tio; irei!” (CASTRO, 1958, p. 89), disse o protagonista.

“Alberto levantou-se, encheu de água, no lavatório, as mãos em concha e levou-as ao rosto, um duas, muitas vezes. Sentia um calor aflitivo quase febre, ante o novo rumo que a sua vida ia tomar.

Não o atraíam esses rios de lendárias fortunas, onde os homens se enclausuravam do mundo, numa labuta para a conquista do ouro negro – e até onde os ecos da civilização só chegavam mui difusamente, como de coisa longínqua, inverossímil quase. [...] Fora assim que seu tio enriquecera einha já duas quintas em Portugal; fora assim que pobretanas sem eira nem beira se transformavam, dum instante para o outro, em donos de “casas aviadoras”, tão poderosas que sustentavam no dédalo fluvial grande frota de “gaiolas”” (CASTRO, 1958, p. 89-90)

A Amazônia, os seus segredos e as suas riquezas eram o chamariz perfeito para homens que buscavam riquezas e, conseqüentemente, a ascensão social. No próprio romance de Ferreira de Castro, a região é caracterizada como um verdadeiro “el dorado”, onde “dramas anônimos, dos logros feitos à gente rude que ia desbravando, com desconhecido heroísmo, a selva densa e feroz” (CASTRO, 1958, p. 91).

A desilusão com seu futuro no seringal, no entanto, começou ainda mesmo antes de chegar ao seu destino final: embarcado no porão fétido da terceira classe de um navio que seguia pelo Rio Madeira, Alberto viveu os primeiros de longos dias de agonia na sua jornada que durará até o fim do romance.

O protagonista do romance, como bem sabemos, é europeu; um português que, mesmo longe da pátria, carrega consigo os orgulhos de sua origem. Exilado no Brasil, país que foi colonizado por Portugal por mais de trezentos anos, impondo sua língua, costumes e religião, Alberto, agora já no *Justo Chermont*, sente-se deslocado e fora de lugar em meio às dezenas de homens brasileiros – em sua maioria, homens nordestinos – que, embarcados, seguem rumo ao mesmo destino que ele: o seringal Paraíso.

Em certa ocasião, logo após a partida do *Justo Chermont*, Alberto começa a se questionar sobre a aventura que está iniciando. Afastando-se

cada vez mais de sua pátria e pensando no que viverá durante a viagem e quando chegar ao seu destino final, o protagonista se pergunta se ele um dia voltará e como voltará ao seu país natal.

Durante a viagem, manteve-se calado o máximo possível, evitando qualquer contato com os demais homens que o acompanhavam na viagem. No trecho que destacarei a seguir, podemos ver como Alberto se sentia a respeito desses homens, de seus comportamentos e de como atos simples vindos deles eram um verdadeiro desrespeito para o português.

“A sua epiderme de civilizado contraía-se sob o asco que o convés imundo lhe insuflava; o seu espírito sentia-se estranho, quase inimigo daquelas vidas que o cercavam, resignadas ao destino e alheias a tudo que não fossem imposições do corpo.

Magoava-o a facilidade com que os outros recrutados se adaptavam e dormiam tranquilamente – um sono que era, para o egoísmo dele, quase uma afronta.

Sorria, depreciativamente, ao pensar no apostolado da democracia, nos defensores da igualdade humana, que ele combatera e que o haviam atirado no exílio. Retóricos, retóricos, perniciosos! Tudo teorias sem expressão real, palavras farfalhantes, ôcas e inúteis. Queria vê-los ali, ao seu lado, para lhes perguntar se era com aquela humanidade primária que eles pretendiam restaurar o mundo.”
(CASTRO, 1958, p. 100-101)

Com esse trecho, podemos observar a resistência de Alberto em se enxergar como um semelhante às dezenas de seringueiros que o acompanhavam no *Justo Chermont*, ou seja, a dificuldade em reconhecer que, a partir do momento em que aceitou a proposta de trabalhar no seringal, se converteu no “Outro”.

Em sua obra *Orientalismo*, logo nas primeiras linhas, Edward Said nos diz que o “Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências imaginárias.” (SAID, 2007, p. 27). Podemos observar, então, que o autor evidencia a invenção do Oriente foi feita pelos europeus, ou seja, por aqueles que, durante séculos, colonizaram diversas civilizações ao redor do mundo, inclusive o Brasil, terra onde se passa o romance de Ferreira de Castro e onde ele viveu e trabalhou durante seus anos de adolescência.

Ao olharmos o “oriente” de Said como os povos marginalizados, periféricos e “culturalmente inferiores” aos olhares europeus, fica claro que,

para Alberto, seu “orientado” era, sim, a Amazônia e os “orientais” eram seus companheiros seringueiros. O protagonista português se sente deslocado em meio àquela gente tão distante de sua realidade eurocêntrica e mantém grande resistência em reconhecer que, ali, ambos estavam em pé de igualdade: eram subalternos de alguém maior, como colonizados submissos ao seu colono.

Sobre o “Oriente” - ou os povos colonizados – em relação ao Ocidente, Said complementa:

“O Oriente não é apenas um adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, [...] o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência constantes. Mas nada nesse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura material europeia. O Orientalismo expressa e representa essa parte em termos culturais e mesmo ideológicos, num modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais.” (SAID, 2007, p. 27-28)

E assim segue Alberto no navio rumo ao seringal, sempre resistindo em se enxergar como o Outro; o submisso. Sua posição não era boa e suas condições eram completamente desfavoráveis, porém esperava desde o início que fosse tratado com diferença dos demais homens que o acompanhavam. Seu tio mesmo havia falado a Balbino que lhe “fornecessem comida de primeira” (CASTRO, 1958, p. 105”, mas, obviamente, o pedido não fora atendido. Vejamos, já a bordo do Justo Chermont, a situação de Alberto:

“E quedava-se, de novo resignado, a aguardar Balbino, a vê-lo já chegar, a vê-lo apertar-lhe a mão e dizer-lhe: “Faça favor... Venha comer”. E não era só a morte da fome; era a consideração que o gesto do outro lhe daria entre o rebanho, era a desforra daquela indiferença que o envolvia.” (CASTRO, 1958, p. 108)

E a narração da cena continua, onde Alberto, após fazer o possível para se fazer notar pelo Balbino, desiste e parte para a fila, onde receberá e comerá a mesma comida dos nordestinos.

“Com o desejo de se fazer lembrado, Alberto foi colocar-se no caminho que Balbino devia percorrer para alcançar de novo a escada. Mas o expediente tornou-se inútil: o outro passou hirto, severo, sem dizer uma palavra e afastando

os olhos quando, na travessia, eles se encontraram com os do faminto. [...] Alberto sentia impulsos de morder as próprias mãos, de despedaçar, de dilacerar fosse o que fosse, transformando em energia a sua impotência. A humilhação lhe dava cóleras mesquinhas, desejos vis e ignaros. E a crise só terminou ao fechar do dia, quando, com a fadiga do espírito e dos nervos, surgiu a tristeza da vida e a imperativa realidade.

Na penumbra dos corredores começaram a esboçar-se os que iam formar cortejo junto ao caldeirão fumegante onde se racionava o jantar de cada um. E ele foi também estender o seu mísero prato de folha à colheira que o copeiro agitava.” (CASTRO, 1958, p. 108-109).

Said escreve que, acima de tudo, quando se aproxima do Oriente, um europeu ou norte-americano primeiro se aproxima como um europeu ou norte-americano e somente em seguida como um indivíduo. (SAID, p. 39). No caso de Alberto, ser português o fazia sentir-se maior e superior que os demais, portanto era perfeitamente plausível que seu tratamento fosse diferenciado dos outros homens. Como vimos no trecho citado acima, ele pensava que sua alimentação seria melhor que a de seus companheiros, mas, ao mergulhar naquela situação, converteu-se a um simples funcionário. Era natural a Alberto pensar naquelas pessoas como “inferiores” e “sem civilização”, uma vez que ele, como europeu, era o indivíduo “civilizado”.

“um ocidental branco de classe média acredita ser sua prerrogativa humana não só administrar o mundo não branco, mas também possuí-lo, só porque por definição “esse mundo” não é tão humano quanto “nós” somos. Não há exemplo mais puro do pensamento desumanizado.” (SAID, 2007, p.161).

Agora, no entanto, já não era mais ele o superior, o colonizador, tampouco o que administraria aquele mundo não branco; era agora o submisso; colonizado, parte daquele mundo.

O romance segue e Alberto finalmente chega ao Paraíso, onde seu trabalho realmente começa. Sempre resistindo à sua condição, ele teima em se enxergar e se aceitar como aqueles homens comparados no romance a rebanhos e escravos. É nesse momento que somos apresentados a Juca Tristão, dono do seringal e patrão de Alberto. O proprietário do Paraíso logo se pergunta sobre o que fazer com aquele português; estrangeiro. Alberto não era bem vindo naquele lugar.

Vemos, a partir da chegada dos seringueiros, a relação de poder entre Juca e os demais trabalhadores do Paraíso. Era ele quem avaliava o trabalho dos seringueiros e dava-lhes o pagamento. Em determinada cena, quando chega a vez de Alberto ser aviado por Juca, foi recebido e tratado com arrogância, hostilidade e saiu de lá humilhado pelo brasileiro.

“-Você está a dar cabo da estrada! Se não tinha jeito para cortar seringa ou se não queria, não viesse para cá, que ninguém cá precisava de você. Não se acredita que um homem que vem de Portugal seja mais bestalhão que um cearense. Só lhe digo uma coisa: se você continua a matar os paus, eu não lhe vendo nem mais um litro de farinha!

- Não é má vontade, senhor Juca... – murmurou Alberto, açaimando os nervos e impondo uma serenidade que não tinha.” (CASTRO, 1958, p. 183)

Pouco importava para Juca Tristão a presença de Alberto no seringal. Quando diz que “ninguém cá precisava de você”, muito além do protagonista do romance, Juca mostra que todos aqueles homens que estavam ali eram substituíveis. Ele não precisava verdadeiramente deles, pois, se quisesse, poderia arranjar outros.

O patrão mantém um relacionamento com seus subordinados de completo desdém. Trata-os como criaturas não-humanas; simples objetos que estão ali para trabalhar para ele, sendo facilmente alteráveis quando já não servissem mais ou quando não atendiam as expectativas. O sistema de exploração que existia no seringal, a cada página, aproxima-se mais do sistema colonial. Temos, portanto, os seringueiros representando os colonizados e o patrão Juca Tristão representando o desumano colonizador. Como escreve Edward Said, “a Europa estava sempre numa posição de força, para não dizer de dominação. [...] O oriental é irracional, depravado, infantil, “diferente”; o europeu é racional, virtuoso, maduro, “normal”.” (SAID, 2007, p. 73).

O romance segue seu curso até chegar ao seu desfecho, onde Juca Tristão é morto por Tiago, um homem idoso que fora escravizado no século XIX. Com isso, dá-se a vitória dos seringueiros explorados e maltratados sob o patrão carrasco de desumano. No entanto, a liberdade dos brasileiros humilhados no Paraíso é, também, a liberdade de Alberto, o português, verdadeiro colonizador europeu introduzido naquele ambiente, para ele, tão hostil.

Representando um “oriente” distante do convencional, Ferreira de Castro nos mostra os martírios que viveu no seringal sob a perspectiva

de um português fugido de sua nação. Sentindo na pele as vivências de um colonizado, Alberto sofreu as atrocidades desumanas que homens nordestinos sofriam no sistema da exploração e extração do látex no coração da Amazônia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando mostrar as dificuldades que passou na infância no seringal Paraíso e também as dificuldades que os seringueiros continuavam a passar no processo de extração do látex na floresta amazônica, Ferreira de Castro foi além e apresentou ao seu leitor, majoritariamente português, uma perspectiva pós-colonial d’*A Selva* onde há uma inversão de papéis entre colonizador e colonizado.

Quando determina que o papel do sofredor e do Outro em seu romance será o português exilado, o autor mostra ao seu público as dificuldades passadas por toda uma classe de trabalhadores, que, se não fosse esse protagonismo europeu, provavelmente nunca saberiam da existência. Alberto é ao mesmo tempo o colonizador europeu e o Outro, bem como Juca Tristão.

Ferreira de Castro, ao escrever sobre suas experiências de infância e adolescência no árduo trabalho na amazônia brasileira, escreveu também sua obra prima. Sintetiza bem as reais condições do que acontecia nos escondidos e distantes seringais da Amazônia, mostrando suas crueldades e perigos através de uma escrita bela e objetiva. É, sem dúvidas, um grande romance da literatura portuguesa e também um grande exemplar da literatura sobre a amazônia.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Jaime. Ferreira de Castro: O homem e as obras. In: **Ferreira de Castro. Obra Completa, Volume I**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958

CASTRO, FERREIRA DE. **Ferreira de Castro. Obra Completa, Volume I**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 8 ed. Porto: Porto Editora, 1975.

VALLE, Camila do. Literatura da Amazônia - dificuldades do surgimento e classificação de um campo. **Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise**, França, vol. 13, n. 9, outono./inverno. 2015. Disponível em: http://www.plural.digitalia.com.br/index6c09.html?option=com_content&view=article&id=377:literatura-da-amazonia-dificuldades-do-surgimento-e-classificacao-de-um-campo&catid=81:numero-9-amazonies-bresiliennes&Itemid=55 Acesso em 18 de outubro de 2021.

A VIDA E A MORTE DAS CASAS EM MANUEL ANTÓNIO PINA

Thiago Bittencourt de Queiroz¹

RESUMO

O presente artigo busca investigar aspectos imagéticos da casa na poesia de Manuel António Pina a partir da noção, evocada pelo próprio poeta, de que “uma casa é as ruínas de uma casa”. Apresentam-se alguns fragmentos que desenham uma arquitetura sem plano rigoroso ou imagem coesa que, no entanto, conformam uma ideia de casa como lugar, a um só tempo, de proteção e encarceramento, abrigo dos vivos mas também dos mortos. Desse modo, as ruínas da casa comportam dois polos extremos: a origem e o fim, nelas encontram-se um sentido humano dado à matéria e a dissolução desse mesmo sentido em matéria apenas. Além disso, a casa, para o poeta, é sobretudo uma habitação linguística: “Perde-se o corpo na inabitada casa das palavras”. Na poesia de Pina, ela é tomada como espécie de ruína das ruínas: “eu tenho apenas palavras, a palavra vermelho, a palavra azul”. Em um sentido físico, a linguagem, essa heideggerianamente casa do ser, é um antiabrigo, um labirinto que não leva a um caminho seguro e tangível, pois nenhuma palavra, nenhum abracadabra, abrirá as portas físicas do real: “a porta está fechada na palavra porta/ para sempre”. No entanto, é por essa linguagem-prisão, que nos transforma em minotauros afastados do contato direto com as coisas, que se pode de alguma forma acessar uma casa e, por conseguinte, o mundo.

Palavras-chave: Manuel António Pina, poesia portuguesa contemporânea, imagem poética

1 Doutor em Literatura Portuguesa (Universidade de São Paulo), thiagobitq@yahoo.com.br

Falemos de casas. De como elas vivem e morrem, de como se tornam imagens e compõem uma visão de mundo. De como elas mesmas são um microcosmo, um mundo. Falemos do caminho da casa, da volta ao lar. Da “casainfância” e da casa-linguagem. De como ela pode ser um abrigo, mas também prisão. Do que cabe nos labirintos imagéticos de uma casa “desconhecidamente certa”. Entremos nelas pelo lado de dentro e de fora.

Gaston Bachelard, que no livro *A poética do espaço* estudou sistematicamente a fenomenologia da imagem poética da casa, assim descreve a relação entre o ser e a sua primeira morada: “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (2008, p. 24). Uma espécie de universo em dimensões liliputianas que contém toda uma cosmogonia. Passo a citar agora um poema de Manuel António Pina:

Relatório

É um mundo pequeno,
habitado por animais pequenos
– a dúvida, a possibilidade da morte –
e iluminado pela luz hesitante de

pequenos astros – o rumor dos livros,
os teus passos subindo as escadas,
o gato perseguindo pela sala
o último raio de sol da tarde.

Dir-se-ia antes uma casa,
um pouco mais alta que um império
e um pouco mais indecifrável
que a palavra casa; não fulge.

Em certas noites, porém
sai de si e de mim
e fica suspensa lá fora
entre a memória e o remorso de outra vida.

Então, com as luzes apagadas,
ouço vozes chamando,
palavras mortas nunca pronunciadas
e a agonia interminável das coisas acabadas (PINA, 2012,
p. 352).

Esse cosmos em miniatura é iluminado por astros de uma luz menos substancial, mas igualmente real. Pequenos sons, ruídos íntimos e cotidianos dos livros e dos gatos. Nela também incidem os raios do Sol, mas não todos. Apenas um específico e crepuscular raio suficiente para iluminá-la, mas não para fulgir. A casa de Pina não fulge, pois é indecifrável. Sendo nosso primeiro contato com o mundo, a casa é também nossa primeira linguagem, porém inalcançável porque menos óbvia e anterior à palavra. Não se entra na casa abrindo-a com uma chave-mestra, uma senha (uma palavra-passe), ou conceito. Por vezes, como nota o poeta, a casa existe independente de nós para ficar suspensa em um inacessível espaço, um “lá fora”. Ela está no mundo e ao mesmo tempo é o mundo.

Não somente a habitamos como elas nos habitam. Somos também igualmente observados por elas: “a casa tinha olhos/ que nos olhavam/ de debaixo da casa” (PINA, 2012, p. 218). As casas – essas “mudas testemunhas da vida” – “de fora olham-nos pelas janelas”, como no famoso poema de Ruy Belo. Anteriores a nós mesmos, elas já guardavam uma perspectiva e gramática próprias. Porém, foi quando o homem passou a se abrigar (e abrigar os seus mortos) em cavernas para se esconder do mau tempo, a construir espaços para onde regressar, que ele se conjugou a um tipo de linguagem inicial.

Aprendemos com Pina que “uma casa é as ruínas de uma casa” (2012, p. 347). Mas com quais ruínas/imagens se desenha uma casa? Evocar esse espaço é desenhar uma arquitetura sem plano rigoroso, é juntar fragmentos que não compõe uma imagem exata:

Digo ‘casa’, mas refiro-me a luas e umbrais,
 a lembranças extenuadas,
 às trevas do corpo, lúcidas,
 latejando na obscuridade de quartos interiores (2012,
 p.361).

Assim como quem diz ‘eu’ se refere sempre a algo inconstante e em devir, quem diz ‘casa’ sugere um espaço em contínua construção. Nos versos citados, uma casa é o que lhe é externo (luas, umbrais), mas também o que é interno (corpos que a habitam, quartos interiores). É, sobretudo, um conjunto de lembranças já enfraquecidas dentro da obscuridade do ‘eu’. A casa se modifica pela memória mesmo quando nada é movido de lugar.

Um casaquinho preto

Como podia saber que vivia
num lugar tão distante
e numa casa tão grande?

Que a mãe me falava
de debaixo da terra,
e que o seu rosto era

uma sombra passada
sobre mim debruçada?
Que o seu nome me chamava

e eu já lá não estava,
porque tinha crescido
e porque tudo crescera comigo:

a casa, o quarto, os livros,
até o céu crescera
e se afastava;

e que eu próprio era
uma recordação
de que já mal me lembrava? (PINA, 2012, p..221).

As casas crescem conosco; “vivem e morrem”. No poema, porém, crescer significa também afastar-se, adquirir proporções tais que não são mais abarcáveis. Se a casa, como indica Bachelard, é nosso primeiro universo, sua maneira de expandir (e segundo as leis da astronomia o universo está sempre em expansão) é demarcar distâncias. Enquanto primeiro contato e lugar, o poeta não pode medir a dimensão do espaço que habita: a medida da casa é a medida do seu mundo. Note-se que o sintagma “casa” já está presente no título do poema, é parte de “um casaquinho preto”, referência que parece indicar algum tipo de recordação da infância. Inicialmente, a casa e o ser não estão separados, só se afastam quando se tornam recordação. Uma recordação que mal é lembrada porque pertence a um outro tempo e espaço, a um ser outro e passado:

Quanto tempo passou
pelo que já não sou
em que outro lugar
onde não estou a estar? (PINA, 2012. p.139).

Após o primeiro contato, a casa não é mais acessível. Não podemos tocá-la ou ouvi-la. Sua voz inaugural transforma-se então em uma ficção de origem. Nesse sentido, regressar a casa é em parte regressar à memória desta casa: voltamos a um lugar que já não é e nem pode ser o mesmo.

Volto a casa,
ao princípio,
provavelmente um pouco mais velho.
as mesma árvores,
mais velhas,
a lembrança dela
passando sem tempo nos meus olhos,
como uma ideia feita ou como um sentimento (PINA,
2012, p.205).

Casa e princípio são termos equivalentes aqui. Encontram-se as mesmas árvores, só que mais velhas e, portanto, outras, diferentes. A casa, esse momento inicial, é agora uma lembrança e – como toda lembrança – está eivada de ficção. Em uma entrevista a Luis Miguéis Queirós, Manuel António Pina declara: “todos os regressos [são] o de Ulisses” (PINA, 2016, p. 184). O que se recorda é a nostalgia de um lugar, um amálgama de memórias próprias e alheias, de realidade e ficção. “Nostos”, na poesia épica grega, é o termo usado para designar a tópica do regresso de um herói à casa (o exemplo mais famoso, obviamente, é a *Odisseia*). Desse termo, surge o moderno “nostalgia”, palavra tão ligada à poesia lírica. Assim, poderíamos parafrasear a declaração de Pina como: todos os regressos são nostálgicos.

O que se deve entender como nostalgia, porém, não é um exacerbado sentimento acrítico e quase inconsciente pelo passado. Na poesia de Pina, nostalgia é um dos nomes para o desejo – já consciencioso de sua falha – em ultrapassar a inelutável lacuna entre palavra e objeto. Paul de Man, no ensaio “Intentional Structure of the Romantic Image”, que abre o livro *Rhetoric of romanticism*, associa a imagem poética ao que ele chama de nostalgia do objeto: “a imagem é inspirada pela nostalgia do objeto natural, expandindo-se até se tornar nostalgia pela origem desse objeto” (2000, p.06). Entretanto, a imagem poética, não resgata uma origem, ela é a admissão da falta de uma entidade originária. Ainda que não citado diretamente, é provável que De Man tenha recuperado o termo do campo da psicanálise, especialmente em textos como o “Luto e melancolia”, de Freud e *Os seminários*, de Lacan. O último, aliás, diz o seguinte

acerca do conceito: “uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo” (LACAN, 1995, p.13). É justamente nessa diferença apresentada pelo psicanalista francês que recai a ênfase dada por De Man no que diz respeito ao estatuto ontológico do objeto e da imagem: no primeiro “existência e essência coincidem o tempo todo”, já no segundo há uma dependência metafórica, a palavra poética “se origina como algo” (DE MAN, 2000, p.04).

Como espaço de origem e pertencimento, o espaço impossível da casa, impossível porque se tornou ideia apenas, palavra e lembrança – para usar os termos de um dos livros de Pina –, é substituído pela nostalgia. O ideal poético passa a ser a tentativa de recuperar o irrecuperável, um passado que já não existe mais ou que, por ser idealizado, nunca existiu. No poema “Sob escombros”, o momento em que sujeito e objeto, os nomes e as coisas estavam tão próximos que até mesmo se confundiam é chamado de “clarividência da infância” (PINA, 2012, p. 360). Lugar utópico que foi convertido em nostalgia, em “nomes supostos”, escombros, ruínas. Por isso, esse lugar de origem só pode ser composto por um mosaico de imagens colhidas desses escombros e ruínas: “uma casa é as ruínas de uma casa” (PINA, 2012, p. 347). A casa como imagem única e homogênea, vista de forma clarividente, ficou perdida em um espaço sem lugar nem linguagem. Como o poeta então desenha esse espaço, transforma – como um arquiteto e construtor – a matéria em sentido, pedaços de minerais em uma unidade simbólica da vida e da morte dos seres? Cito o poema que abre o último livro de Manuel António Pina, publicado em 2011:

Como se desenha uma casa

Primeiro abre-se a porta
 por dentro sobre a tela imatura onde previamente
 se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impre-
 sente, a mãe para sempre morta.

Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
 como uma foto que se guarda na carteira,
 iluminam-se no quintal as flores da macieira
 e, no papel de parede, agitam-se as recordações.

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso
(PINA, 2012, p. 347).

É preciso saber o que é uma casa para poder construí-la, e o poeta a conhece de maneira íntima, por isso o primeiro comando é abrir a porta e olhar interiormente. Evoca-se uma materialidade a partir da montagem de um desenho na tela, do poema no papel: uma espécie de inscrição endereçada ao “impresente”. Apesar da alusão no primeiro verso a um ato físico (abrir a porta), o que se encontra dentro da casa é a ausência dos objetos, apenas inscrições de palavras antigas para coisas já mortas. O que observamos no poema é uma casa em ruínas, fragmentos desprotegidos das recordações. É uma casa/palavra para evocar a relação presente na rima toante dos dois primeiros versos da última estrofe.

Em entrevista ao jornal *Público*, em maio de 2009, e portanto dois anos antes da publicação em livro do poema acima, Manuel António Pina diz o seguinte: “O regresso a casa é a melancolia da infância e é também a morte. Do mesmo modo que nascemos do ventre da mãe, há um regresso, uma espécie de percurso circular, ao ventre da terra. Por algum motivo dizemos *a terra natal*” (PINA, 2016, p. 120). Pensemos nessa imagem de ventre – o ventre da mãe e da terra respectivamente como lugar de origem e término. Ambos são, a um só tempo, espaços que protegem, mas que também assombam: “uma coisa ameaçadora”. A casa é o lugar dos afetos: “entro no/ amor como em casa” e também ao qual se retorna ao morrer, lembremos que esses versos de Pina aludem ao poema de Ricardo Reis em que lemos: “e entra/ Na morte como em casa”. Ela é nossa primeira e última morada. Porém, o espaço em que o poeta se insere ao desenhar a casa só pode ser intervalar, não é um contato com o princípio nem com o fim; é apenas tardio.

Já na primeira estrofe, lemos que sempre se retorna a casa um pouco tarde. Atrás da porta jaz uma tela imatura, mas não branca. Alguém a rasurou “previamente”, lá se encontram sombras onipresentes na memória, mas “impresentes” enquanto matéria física. Reino animal e reino

vegetal, o cão e o jardim, assim como a figura matricial encontraram e ainda encontram abrigo nesse espaço. A casa é lugar dos vivos e também dos mortos, lugar de presença e ausência. Por isso a ideia de ruína seja talvez a única apropriada para essa casa/recordação, casa/palavra do poema. A casa que é possível desenhar é feita de fragmentos perdidos, de imagens nostálgicas. Em outro poema do mesmo livro, intitulado justamente “Ruínas”, lemos na última estrofe:

Agora é tarde, do que podia
Ter sido restam ruínas;
Sobre elas construirei a minha igreja
Como quem, ao fim do dia, volta a uma casa. (PINA, 2012,
p. 365)

Paradoxalmente, o agora é sempre tarde para aquele que busca encapsular o tempo em imagens. É através das ruínas que o poeta pode conjugar passado e presente, sua condição a um só tempo nostálgica e tardia.

É famosa a analogia de Walter Benjamin (1984, p.200) entre alegoria e ruína: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”. Jean Starobinski, analisando o poema “O cisne”, de Baudelaire, usa esse conceito benjaminiano de alegoria para mostrar que a palavra poética coloca-se conscientemente como a distância insuperável que “se instaura entre a imagem ‘concreta’, significante, e a entidade ‘abstrata’ significada”² (STAROBINSKI, 2014, p.67). O olhar do poeta é da nostalgia de um momento perdido e impossível, momento sem memória ou palavra onde predominava a totalidade, mas ao qual se chega tarde, sabendo-se que não é possível reparar a distância temporal. De maneira semelhante, e apoiada nos textos de Benjamin, Rita Basílio aponta a consciência da temporalidade como fator decisivo para a expressão alegórica como ruína das coisas:

a expressão alegórica é, assim, a da palavra sujeita à consciência da sua própria temporalidade, isto é, sujeita à sua própria condição de fragmento, de ruína de um todo do qual, sem deixar de ser ainda parte inconciliável, é já o modo manifesto da sua irremediável dissolução. A alegoria

2 Essa lacuna ou distância, aludida por Starobinski sob o nome de alegoria, é vista em nosso estudo como um processo irônico, tal como o abordamos na primeira seção desse capítulo da tese.

é, por conseguinte, o modo de expressão próprio da consciência da morte que tem na categoria do tempo a sua marca distintiva (BASÍLIO, 2017, pp. 176-177).

Em uma nota anterior a essa citação, a pesquisadora afirma que a “alegoria expressa a perda do elo, a perda da ligação[...] entre a palavra e uma outra coisa, para qual não pode senão (e sempre na incoincidência de uma distância) apontar” (2017, p.176). Assim, ligam-se à ideia de alegoria a nostalgia pela perda da ligação entre coisa e palavra e as ruínas que, em um sentido arqueológico, “representam, ou melhor literalmente incorporam, a dissolução do sentido em matéria” (HARRISSON, 2003, p. 03). Voltando ao poema de Pina e em especial ao verso “Uma casa é as ruínas de uma casa”, poderíamos dizer que uma casa dá sentido humano à matéria, ao mesmo tempo em que dilui esse sentido na própria matéria como ruína. Sua relação com o tempo não é a de totalidade, mas da deterioração de um todo coeso. Nas ruínas, o interior da casa é exposto ao seu exterior. Não há como diferenciar dentro e fora. Mas a condição do poeta como construtor de casa (casas-poemas) é ainda mais drástica, se faz a partir de uma espécie de ruína das ruínas: “Eu tenho apenas palavras, a palavra vermelho, a palavra azul” (PINA, 2012, p. 373). Em um sentido físico, a linguagem, essa heideggerianamente casa do ser, é um antiabrigo:

[Uma casa]

Perde-se o corpo na inabitada casa das palavras,
nas suas caves, nos seus infindáveis corredores;
pudesse ele, o corpo, o que quer que o corpo seja,
na ausência das palavras calar-se.

Não, com nenhuma palavra abrirás a porta,
nem com o silêncio, nem com nenhuma chave,
a porta está fechada na palavra porta
para sempre.

O azul é uma refração na boca, nunca o tocarás,
nem sob ele te deitarás nas longas tardes de Verão
como quando eras música apenas
sem uma casa guardando-te do mundo (PINA, 2012,
p.354).

A casa das palavras nos perde em um infinito labirinto babélico. Perdemos-nos em “caves” e “infundáveis corredores” que não levam a um caminho seguro e tangível onde pousar a cabeça. Nenhuma palavra, nenhum abracadabra, abrirá as portas físicas do real. Conclusão essa que é dada a partir de um ritmo aliterante, a soar quase como “música apenas”, presente nos versos: “a porta está fechada na palavra porta/ para sempre”. No entanto, mesmo fazendo nos perder, um labirinto ainda é um lugar de proteção, nos guarda do mundo como sugere o último verso. A linguagem nos tira do contato direto com as coisas, nos torna minotauros encerrados numa casa-prisão. Mas ela é “uma casa” (e não “a casa”), porque talvez já tivemos ou teremos outras, algum lugar exterior à “pátria pura página” (PINA, 2012, p.23) sob o qual podemos deitar “nas longas tardes de Verão”. Essa outra casa, a da “pura coincidência”, onde se encontra: “o passado no passado, o presente no presente” (PINA, 2012, p. 351) é o lugar de origem (ventre da mãe) e ao qual se regressa (ventre da terra), sem linguagem e memória, “sem o sabor de palavras estrangeiras na boca” (2012, p. 351), lugar onde se unem (ou coincidem) os dois nós da vida.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BASÍLIO, R. **Manuel António Pina – Uma pedagogia do literário**. Lisboa: Documenta, 2017.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LACAN, J. **O Seminário, livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DE MAN, P. **The rhetoric of romanticism**. Nova Iorque: Columbia U. Press, 2000.

PINA, M. A. **Dito em voz alta**. Lisboa: Documenta, 2016.

_____. **Todas as palavras: poesia reunida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

HARRISON, R. P. **The Dominion of the Dead**. Chicago: U. Chicago Press, 2003.

STAROBINSKI, J. **A melancolia diante do espelho**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

LACAN, J. **O Seminário, livro 4**: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ABORDAGEM DA MEMÓRIA COLETIVA A PARTIR DO POEMA “ANIVERSÁRIO”, DE ÁLVARO DE CAMPOS

Manoela Freire Correia¹

RESUMO

Tomando-se como base o poema intitulado “Aniversário”, de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, buscou-se trazer à luz alguns aspectos da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs, sociólogo francês. Nessa perspectiva, a análise do referido poema pautou-se não apenas nos seus aspectos linguísticos, mas também serviu de base para trazer à baila categorias caras à teoria halbwachiana da memória, segundo a qual esta é relacional, construída nas relações sociais, afinal na sociedade que o homem adquire suas memórias, evoca-as, reconhece-as e as localiza. Portanto, busca-se evidenciar, partindo, evidentemente, do poema supracitado, que, para Halbwachs, não é possível conceber a memória fora dos grupos que compõem a sociedade, posto que ela não se estruturou fora dos marcos ou quadros sociais que a antecedem.

Palavras-chave: Álvaro de Campos, poema “Aniversário”, memória coletiva, Maurice Halbwachs.

1 Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, PPGMLS. E-mail: manufcorreia@yahoo.com.br.

No texto que ora se apresenta, buscou-se analisar o poema intitulado “Aniversário”, do poeta Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, a partir da teoria da memória coletiva do sociólogo francês Maurice Halbwachs, para quem a memória é construída no conjunto das relações sociais. Segundo o renomado sociólogo, ela depende do entorno social, pois é na sociedade que o homem adquire suas memórias, evoca-as, reconhece-as e as localiza. Antes, contudo, de proceder à referida análise, faz-se mister tecer algumas considerações sobre o poeta Fernando Pessoa, bem como sobre a teoria da memória do sociólogo Maurice Halbwachs.

Primeiramente, é lícito esclarecer que Fernando Pessoa, um dos grandes poetas da modernidade – para alguns autores, um “Supra-Camões” –, nasceu em 1888 e faleceu em 1935, deixando-se contagiar pelo entusiasmo dos futuristas e pelo seu desejo de fundir suas energias com a tecnologia moderna e criar um mundo novo. A despeito disso, o que o autor em destaque tencionava não era um niilismo total que ocasionasse a destruição do que existia em prol de novas descobertas, como propunha Marinetti, mas uma interseção entre o que havia e o que estava por vir.

Observada pelo prisma da modernidade, a obra pessoana e, mais especificamente, o fenômeno da heteronímia, não representa um fenômeno absolutamente insólito, antes corresponde a uma imposição geral dos novos tempos: “Sê plural como o universo!” (PESSOA, 1986, p. 81). Assim sendo, num mundo cujos valores desmoronavam irremediavelmente, era natural que a arte se voltasse para as possibilidades de um novo conhecer. Na poesia, o eu pessoal e empírico do Romantismo foi substituído por um eu fingidor que, ao contrário daquele, repudiava a atitude do coração ao pé da boca: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA, 1974, p. 164). Por esse viés, assinala-se que Fernando Pessoa foi atraído pela crise do conhecimento que se processava notadamente no século XX e, na tentativa de revelar vários modos de conhecer que os tempos e as diferentes culturas haviam oferecido como opção aos homens, criou os heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Nessa perspectiva, Caeiro, o Mestre, aproximar-se-ia dos gregos ante-pré-socráticos, ao passo que Campos identificar-se-ia com o mutante cultural dos dias atuais.

Em vista disso, torna-se oportuno esclarecer que a experiência de criação executada por Pessoa pouco ou nada tem a ver com a personalidade empírica do poeta, o que implica dizer que nem a obra ortônima – Fernando Pessoa ele mesmo – pode desvelar, com segurança, fatos da vida do poeta. O próprio nome “Pessoa”, que quer dizer “persona” – máscara dos atores romanos – pressupõe ficção. De acordo com Octavio Paz (1976, p. 201), “sua história poderia reduzir-se ao trânsito entre a irrealidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções”. De modo análogo, não se pode enunciar que, no conjunto da obra pessoana, haja unidade na diversidade. Nesse ínterim, Mário Sacramento (1985, p. 26) argumenta que não há “unidade na multiplicidade pela razão simples de os heterônimos não serem senão um ‘desembrulhar’ em direções múltiplas”.

Feitas essas observações, acrescenta-se que Pessoa, diante da hostilidade do contexto social para com o poeta moderno (o qual perdeu o reconhecimento oficial e a vida pública prestigiosa verificada no Romantismo), assumiu uma posição à margem das margens, não pertencendo nem à sociedade dominante nem à margem dominada nem à condenada e maldita (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 45). Destarte, os heterônimos respondem, cada um a seu modo, aos questionamentos suscitados pelos novos tempos e oferecem prováveis saídas para os problemas pessoanos. Correlativamente, o heterônimo Álvaro de Campos, autor do poema que será escrutinado no presente texto, é descrito por Pessoa como o mais histórico dos poetas existentes em si, de modo que os seus poemas são marcados pela oralidade e pela prolixidade, verificada em versos longos, próximos da prosa, que desprezam a rima ou métrica regular. Tal poeta é influenciado, primeiramente, pelo decadentismo simbolista e depois pelo futurismo. Amargurado, escreve poemas em que se delineiam um pessimismo em relação à existência e uma melancolia no que diz respeito ao passado. Nesse ínterim, a ideia de ser criança revela-se muito cara a ele, já que ela simboliza o regresso às origens, a uma infância inocente e feliz, que se perdeu e só se recupera na memória. Essa questão do retorno à infância torna-se evidente no poema denominado “Aniversário”, que será examinado ao longo do presente texto.

Feitas as aludidas considerações, é já altura de referir à teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs, segundo o qual a memória individual não é imanente; ela está enraizada nos contextos sociais de que o indivíduo faz parte. Isso significa dizer que a rememoração pessoal é relacional, construída nos grupos dos quais o indivíduo participa

(a sociedade, a família, a religião, a classe social, entre outros). No livro intitulado “Los marcos sociales de la memoria”, Halbwachs cria uma sociologia da memória e, na sua obra publicada postumamente, traz à luz o conceito de “memória coletiva” (ou memória social, como aparecia em suas notas), não concebendo a memória fora dos grupos que compõem a sociedade. Na realidade, para o sociólogo, ela não se estrutura fora dos marcos materiais que a antecedem. Esses marcos ou quadros sociais, na interpretação halbwachiana, devem ser entendidos como molduras, enquadramentos, contextos em que se fixam as lembranças. Os quadros, assim, podem ser compreendidos como os instrumentos dos quais a memória coletiva se vale para recompor o passado, de modo que mesmo a memória individual está ancorada neles, afinal quem regula a memória é a consciência coletiva. Nas palavras de Halbwachs:

La memoria individual no es más que una parte y un aspecto de la memoria del grupo, como de toda impresión y de todo hecho, inclusive en lo que es aparentemente más íntimo, se conserva un recuerdo duradero en la medida en que se ha reflexionado sobre ello, es decir, se le ha vinculado con los pensamientos provenientes del medio social (HALBWACHS, 2004, p. 174).

Partindo do que vai dito acima, é lícito assinalar que, para Halbwachs, memória equivale a um esforço de recomposição, uma racionalidade que reconstrói o passado em função do presente. Memória, na visão halbwachiana, é reelaboração. E essa reelaboração nada mais é do que uma aproximação a partir de testemunhos orais e escritos. Apesar de se ter a ilusão de que o tempo passado volta à mente da forma como foi vivido, a memória é uma reconstrução dele a partir do presente na consciência do grupo. E, em seus atos de memória, o indivíduo apoia-se nos marcos sociais. Entre estes marcos, destacam-se a família, a profissão, a religião, a classe social etc. Por ora, privilegiar-se-á o marco social da memória familiar, o qual servirá de base para a análise do poema de Álvaro de Campos sob a ótica do sociólogo francês em questão. Este marco, inclusive, serve de modelo aos outros marcos estudados por Halbwachs, dado que, na memória familiar, há a interação de diferentes marcos da memória. Indo mais adiante nessa questão, é digno de menção o fato de que os marcos da família, identificados com o sistema de parentesco, são comuns a toda a sociedade. São, na verdade, lugares de contatos virtuais com toda a sociedade, representando outros conjuntos de relações sociais.

Com efeito, se se busca um marco de noções que sirvam para evocar as recordações da vida doméstica, despontam-se as relações de parentesco, tais como definidas em cada sociedade. A respeito disso, convém aditar que as recordações de família desenvolvem-se em muitos terrenos diferentes, nas consciências dos diversos membros do grupo doméstico. Seja quando estão juntos, seja quando a vida mantém-nos afastados, cada qual se recorda, à sua maneira, do passado familiar comum. Além das regras comuns de uma sociedade, existem hábitos e maneiras de pensar próprios de cada família, os quais, inevitavelmente, exercem influência sobre as opiniões e sentimentos de seus membros. Nesse caso, poder-se-ia objetar que, ao recordar, uma família apenas emprega palavras e se reporta a acontecimentos e imagens que foram únicos em seu seio, mas não é só isso. Para Halbwachs, a recordação da família é uma reconstituição de relações que conduz para essas imagens e acontecimentos, como faz o poeta Álvaro de Campos no poema abaixo, denominado “Aniversário”:

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.

Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,
O que fui de coração e parentesco.
que fui de serões de meia-província,
O que fui de amarem-me e eu ser menino.
O que fui – ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui...
A que distância!...
(Nem o acho...)
O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!

O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da casa,
Pondo grelado nas paredes...
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas),

O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...
Que meu amor, como pessoa, êsse tempo!
Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,
Por uma viagem metafísica e carnal,
Com uma dualidade de eu para mim...
Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!

Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...
A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na loiça, com mais copos,
O aparador com muitas coisas – doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado –,
As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...

Pára, meu coração!
Não penses! Deixa o pensar na cabeça!
meu Deus, meu Deus, meu Deus! Hoje já não faço anos.
Duro.
Somam-se-me dias.
Serei velho quando o for.
Mais nada.
Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...

O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!...
(PESSOA, 1974, p. 112-113).

Tomando como base o poema acima, é de notar que, para além de apresentar versos livres, ora muito longos, ora curtos, e sem rimas, trata do desencantamento do eu lírico face ao tempo presente. Na verdade, o eu lírico recorda um tempo passado, feliz, em que se comemorava o dia do seu aniversário, deixando entrever não apenas a sua saudade, mas também a sua amargura por não poder regressar a esse tempo de alegria

e vida plena partilhada com a família. Na primeira estrofe, pode-se inferir que o sujeito lírico se sentia feliz em tais ocasiões, e nenhum ente querido havia morrido. Com isso, é pertinente afirmar que a estabilidade emocional dele era assegurada pelo grupo familiar, cujos sentimentos habituais de afeto, respeito e reconhecimento estavam presentes. O lugar onde ele morava, a “casa antiga”, também possui uma conotação especial, já que, na 3ª estrofe, ele expressa o seu sentimento de nostalgia por terem vendido a casa e morrido todos. A festa de aniversário, por sua vez, é, por si só, um motivo de recordação, já que serve como mote para desenvolvimento de todo o poema. Ademais, era uma tradição na família que, indubitavelmente, muito antes que ele existisse, era celebrada: “era uma tradição de há séculos”. Era uma forma de preservação de valores culturais e familiares.

O sentimento de alegria compartilhado pelo grupo familiar, incluindo-se aí o do eu lírico, era certo como uma “religião qualquer”. Nesse contexto, a palavra “religião” não diz respeito apenas a um conjunto de doutrinas, crenças e práticas de um grupo social. Se se considerar a junção do prefixo -re, que funciona como um intensificador da palavra que o sucede: *ligare*, do latim, “unir”, “atar”, ver-se-á que a ocasião em que festejavam o dia do aniversário do eu lírico era um momento para reunir a família, momento este que promovia a felicidade da criança. Há autores que defendem, em sentido diverso do anterior, que o vocábulo “religião” vem do verbo latino *relegere*, que significa “reler” ou “revisitar”. Independentemente da acepção que se adote, fica explícito que o sujeito lírico viu-se feliz diante da “reunião” ou “revisitação” de seus entes queridos na ocasião em que completava anos.

Esses versos podem facilmente ser interpretados à luz do conceito de memória em Halbwachs, pois o eu lírico, apoiando-se no marco familiar, faz uma reconstituição do seu passado, mais precisamente da ocasião do seu aniversário, a partir do presente. Sem dificuldade, nota-se que é por meio da integração no tecido das relações familiares que o sujeito poético recorda. Conforme Halbwachs:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

O trecho acima, extratado da obra “A memória coletiva”, vai ao encontro do poema de Álvaro de Campos pelo fato de o sujeito poético, ancorado no marco familiar, fazer um esforço inteligível de recordação do dia em que festejavam o dia dos seus anos. Os familiares ficavam felizes nestas ocasiões e, mesmo não estando material e sensivelmente presentes, em razão de morte e/ou afastamento, ajudam-no a recordar. No instante em que recorda, o eu lírico volta-se para eles, entra no grupo do qual continua a fazer parte e experimenta ainda a sua influência, encontrando em si muitas ideias comuns aos membros da família. Nessa lógica, pode-se dizer que a família, no poema, aparece como um marco, que é abstrato – estruturas de pensamento, valores –, e também como um grupo, que diz respeito a experiências (o que foi vivido de fato). A tradição de se comemorar aniversários na família do eu lírico é uma atestação da presença do marco familiar (comunidade afetiva), e a reconstituição da vivência dessas ocasiões corresponde à memória do grupo.

O sujeito poético, portanto, está sozinho apenas em aparência, pois os seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e por estar encerrado em um grupo – o quadro de referências da família. Com relação a isso, poder-se-ia redarguir que a representação do tempo do aniversário do eu lírico foi evocada pela memória individual, mas Halbwachs alerta que mesmo as lembranças mais pessoais reaparecem em função de muitas séries de pensamentos coletivos emaranhados. A memória individual

[...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Isso evidencia que a memória não pode ser confundida com subjetividade. Ela é social. Na realidade, a memória individual e a coletiva não são excludentes. Todavia, é importante elucidar que é o indivíduo que possui o coletivo, e não o contrário, sendo que, em última instância, quem determina é o coletivo. Efetivamente, a memória individual é um ponto de vista do coletivo. Paralelamente a isso, não se pode falar em acúmulo de memórias, mas tão-somente em reconstituição. E essa reconstituição jamais será tal qual aconteceu; é uma aproximação. Reconstituir, nesse caso, não significa reencontrar, mas reconstruir. Daí a frustração do eu poético, que não pode recuperar o saudoso passado em que ele

era inocente e não percebia coisa alguma, como fica claro na segunda estrofe do poema.

Na segunda estrofe, por seu turno, descortinam-se a amargura, a melancolia e o pessimismo típicos do poeta Álvaro de Campos. Nela, repete-se a anáfora “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos”, enfatizando-se a expressão repetida como uma recordação que traz à tona, de maneira contumaz, um momento vivido. Ao dizer que “tinha a grande saúde de perceber coisa nenhuma”, o eu lírico desvela a inocência da criança, a qual, contrapondo-se ao adulto do presente, apresentava a saúde de não pretender muito mais do que lhe era oferecido. Indo mais adiante na análise dos versos da 2ª estrofe, o eu poético afirma, no seu saudosismo da infância, que tinha a saúde de “ser inteligente para entre a família” e de “não ter as esperanças que os outros tinham” por ele. Este trecho é muito interessante, na medida em que demonstra que, no círculo da família, as crianças são, normalmente, consideradas inteligentes, bonitas, especiais, pois, ali, são admiradas e amadas. Nessa lógica, os familiares depositavam esperanças (no sentido de expectativas) no sujeito poético, que, mergulhado no seu universo infantil, nem se dava conta disso e, muito menos, das responsabilidades que adviriam no futuro: “Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças”. Nesse verso, o autor confronta o seu passado feliz com o seu presente amargo, afinal, quando se deu conta de que era preciso ter fé na realização dos seus desejos (esperança), já não trazia a pureza e a inocência de criança – sua visão de mundo era outra.

Essa desesperança torna-se ainda mais manifesta quando o eu lírico se dá conta de que não poderá reviver o passado, como gostaria. O seu dissabor se completa no último verso da 2ª estrofe, que diz: “Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida”. Esse verso é especialmente curioso porque o eu lírico se apercebeu de que havia perdido, na infância cada vez mais distante no passado, o sentido de viver. Os versos da segunda estrofe são particularmente interessantes para tratar da teoria da memória coletiva, pois, como mencionado anteriormente, o passado não pode ser reencontrado tal qual aconteceu, mas apenas reconstituído a partir do presente. Daí a amargura do sujeito poético, que diz ter perdido o sentido da vida ao perceber que não poderia retornar à infância venturosa. A recordação, dessarte, consiste numa aproximação do vivido, de maneira que a imagem de outrora torna-se alterada (HALBWACHS, 2006, p. 91).

Em se tratando da 3ª estrofe, é interessante notar que o sujeito poético dá continuidade à estrofe anterior com uma afirmação: “Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo, / O que fui de coração e parentesco”, em que ele se coloca na perspectiva individual e coletiva, respectivamente: o si mesmo e o de coração e parentesco (pertencente a um grupo), indo ao encontro da premissa halbwachiana de que o que marca o individual é o pertencimento coletivo. De fato, ele contém em si dois seres – um que está sempre mudando e outro que não. Nos versos seguintes, o eu lírico prossegue, falando do que foi: “de serões de meia-província”, de amarem-no e ele ser menino. Esses versos elucidam exemplarmente a obra pessoana que, produzida num tempo em que os valores ruíam inexoravelmente, no qual eclodia a crise do conhecimento, seja pelo viés sociológico, seja por meio da psicanálise, buscou encontrar saídas para os problemas modernos. Uma dessas saídas, como tem-se visto ao longo da análise do poema, foi o retorno a uma infância supostamente feliz, em que o eu lírico encontrou a si mesmo na convivência com o grupo familiar.

Nesse ponto de vista, o sujeito poético não foi, sozinho, artífice dos seus tempos felizes. Os “serões” de que ele fala representam as tardes (especialmente a do seu aniversário) em que a família se reunia para se divertir. A “meia-província”, certamente, refere-se a um passado irrecuperável por completo em que a vida citadina do eu poético só vê reconstituído na memória do adulto. Essa meia-província, afastada da capital, traz à liça a vida do menino do interior que ora recusa as cenas da vida moderna e sua Sociedade Tecnológica, numa consternação que beira o desespero: “O que fui – ai, meu Deus! O que só hoje sei que fui... / A que distância!... / (Nem o acho...)”. Essa constatação de que o passado está distante e de que já não pode achá-lo, mas apenas reconstruí-lo a partir do presente, leva o eu lírico a um desgosto profundo cujo arremate se dá com a reiteração da anáfora: “O tempo em que festejavam o dia dos meus anos”.

Na 4ª estrofe, o sentimento de vazio é ainda aumentado, pois o sujeito lírico volta-se para o presente, contrapondo-se ao que foi outrora. Ele se vale da metáfora da umidade no corredor do fim da casa. Mais uma vez, aparece a imagem da casa como espaço de segurança, de afetos e de referência da família. O espaço, para Halbwach, é um marco social geral. Não se trata apenas de espaço físico, mas também simbólico. Desse modo, o corredor, uma das partes da casa de grande circulação de pessoas, figura um espaço simbólico da infância feliz do eu lírico. É um local que marcou o grupo familiar, correspondendo a aspectos da estrutura e

da vida da família – o que havia nela de mais estável. Nessa analogia, o eu poético vê-se sozinho, abandonado pelos seus, que morreram ou, em função das circunstâncias, afastaram-se. O calor dos reencontros familiares, nesse caso, foi substituído pela umidade, que faz com que plantas (trepadeiras) brotem nas paredes, como nas casas abandonadas (“Pondo grelado nas paredes”). E ele prossegue na descrição do seu desconsolo, afirmando que, no presente, a sua tristeza é imensa ao reconstituir o passado feliz da infância, o que culmina no choro (“e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas”) por não poder revivê-lo tal qual ele existiu. Ele só pode ser recordado em função do presente. No presente, o sujeito lírico está imerso em profundo pesar, posto que venderam a casa e morreram todos, ficando apenas ele (representante do grupo familiar), sobrevivente de si mesmo, analogamente a um fósforo frio, que perdeu o propósito de aquecer, trazer luz.

Na 5ª estrofe, por seu lado, a ênfase, mais uma vez, é dada à ocasião do aniversário, de modo que o leitor é conduzido novamente ao passado, como se o eu poético o reconstruísse, por conta do seu desejo intenso de para lá retornar. A partir do tempo presente da 3ª estrofe, ele se volta para o passado, como num processo de rememoração em que ele personifica o tempo vivido (“Que meu amor, como uma pessoa, este tempo!”), numa demonstração de desejo físico e espiritual (da alma) de se encontrar entre os seus como antes. Nessa corporificação do tempo, o eu lírico torna explícito o seu querer, metafísico e carnal, de viajar do presente para o passado, como num desdobramento de si (do eu adulto para o eu criança) e degustar o passado tão rapidamente, como um pão que sacia avidamente a fome, sem tempo sequer “de manteiga nos dentes”. É o desejo de resgatar o passado tal qual ele foi que perpassa todo o poema, mas, na esteira halbwachiana, ele não pode ser totalmente recuperado.

Nesse processo de reconstituição do passado, o eu lírico, na 6ª estrofe, volta-se novamente para o tempo da sua infância, de maneira que consegue ver “tudo outra vez com uma nitidez” que o cega para o que está no presente. Nesse diapasão, ele presentifica o passado, embaçando o presente que, para ele, é um tempo de ausência, perda, vazio, solidão, isto é, sem sentido e triste. Aí, aparece a importância da recordação e, mais especificamente, do espaço na rememoração, visto que ele consegue divisar a mesa posta com mais lugares do que o habitual, com a louça pintada a qual, decerto, só saía do armário em ocasiões especiais, com mais copos, sem falar na fartura de doces e frutas que estavam sobre o aparador, entre outras guloseimas que estavam “debaixo do alçado”.

Para Halbwachs, não é só o espaço que persiste através dos séculos, mas toda a parte do grupo que está em permanente contato com ele. Daí o eu poético ver tão nitidamente o lugar material da sua infância. A sua memória se baseia, na estrofe sob análise, na imagem da casa e do armário. Nesse contexto, Halbwachs (2006, p. 170) chama a atenção para o fato de que:

[...] não há memória coletiva que não aconteça em um espaço especial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço [...] que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Par e passo com Halbwachs, assegura-se que não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar, isto é, com uma parte do espaço. Reconstituindo a imagem do lugar, o pensamento coletivo do grupo representado pelo sujeito poético tem maior oportunidade de se imobilizar e durar. Toda a abundância descrita era em virtude da comemoração do seu aniversário, e as sensações são postas pelo eu lírico no lugar onde já residiu, o qual, em razão de sua estabilidade, dá a “ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar o passado no presente” (HALBWACHS, 2006, p. 189), afinal só ele envelhece.

Essa estrofe torna-se ainda mais notável quando o eu lírico sente-se lisonjeado pela presença das tias velhas e dos primos diferentes (ou seja, aqueles que não eram da convivência íntima), os quais estavam ali por causa dele, do seu aniversário, dando-lhe afeto e alegria. Nesses versos, destacam-se os familiares do sujeito lírico que compunham o grupo do qual ele faz parte e o qual marca o seu pertencimento coletivo. A iteração do verso “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos” explicita o movimento de retorno ao passado que o sujeito poético faz, num esforço contínuo de tornar a viver a sua infância feliz e ditosa. A esses versos, devem se contrapor os da 4ª estrofe, que exibem uma casa fria, sem vida e preenchida apenas de solidão.

Por fim, na 7ª estrofe, o eu lírico, convencido de que não conseguirá recobrar o seu passado, faz um apelo à sua memória: “Pára, meu coração!”.

E ele prossegue, solicitando que o esforço de reconstituição do passado seja interrompido: “Não penses! Deixa o pensar na cabeça!”. Nesse instante, ele abre mão da recordação, termo que, etimologicamente, significa trazer novamente ao coração: o prefixo *-re* designa uma repetição, uma intensificação da palavra que o segue: *cordis*, do latim, coração. Daí o sujeito poético rogar, no modo imperativo, que o coração pare. Não querendo mais sofrer com a saudade dos momentos felizes da infância, ante a impossibilidade de retomá-los, abre mão do trabalho de recordar. Os sentimentos de perda, de vazio, de abandono, de amargura ferem-no. Por isso, prefere, nos últimos versos, não se deixar dominar por eles, deixando o pensar na cabeça, no plano da razão, em contraposição à emoção.

Conseqüentemente, o eu lírico clama a Deus, certificando-se de que já não faz anos, apenas dura: “Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus! / Hoje já não faço anos. / Duro”. Nesses versos, ele chega à lastimável atestação de que, sem uma boa parte dos membros do seu grupo, por conta da morte de praticamente todos, ele já não festeja o dia dos seus anos, apenas espera o tempo passar. Nessa perspectiva, o tempo é entendido como duração individual, que se destaca sobre o fundo de um tempo coletivo: “Somam-se-me dias”. Como o tempo está passando, o sujeito poético, inelutavelmente, chegará a ser velho, mais nada, pois não pode retomar o passado: “Serei velho quando o for. / Mais nada”. Com o desaparecimento dos demais membros do grupo familiar, especialmente os mais velhos, o eu lírico vê-se isolado numa sociedade que não para de se transformar. Porém, conforme Halbwachs, basta que se conserve uma parte limitada do grupo para que ali seja possível reencontrar a lembrança coletiva. É por isso que ela persiste no caso do eu-lírico. O sociólogo sumariza, notavelmente, o que se disse anteriormente no trecho que se segue:

Quando dizemos que um indivíduo recorre à memória do grupo, devemos entender que esta ajuda não implica na presença real de um ou mais de seus membros. De fato, continuo a sofrer a influência de uma sociedade mesmo que dela me tenha afastado – basta que eu carregue comigo em meu espírito tudo o que me permite estar à altura de me postar no ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu ambiente e em seu próprio tempo, e me sentir no coração do grupo (HALBWACHS, 2006, p. 146).

Conquanto seja assim, a impossibilidade de recuperar o passado tal qual ele foi vivenciado continua a frustrar o eu lírico, que encerra o

poema de uma forma belíssima e com a exaltação própria do heterônimo Álvaro de Campos: “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!”. Sua raiva é compreensível, pois o passado da infância feliz é irrecuperável. Apenas a memória permite reconstruí-lo. Apesar da morte, a lembrança subsiste, visto que as relações afetivas resgatam do esquecimento as imagens dos familiares. Não obstante, ao sujeito poético, desejoso de reencontrar o passado, resta apenas a algibeira vazia de um passado feliz, que, segundo Halbwachs, só pode ser reconstituído a partir do presente. No último verso, o eu poético repete a anáfora: “O tempo em que festejavam o dia dos meus anos”, fazendo lembrar que a memória não está no vazio, antes o contrário. Enquanto ele viver, ela estará ali, contendo a experiência afortunada do vivido, afinal, mesmo encontrando-se sozinho, cada vez que ele recordar, trará para perto de si todos os familiares ausentes, reconstituindo, assim, o tempo em que festejavam o dia dos seus anos. Esse tempo é limitado e relativo, mas também “é bastante amplo para oferecer às consciências individuais um contexto de respaldo suficiente para que estas possam nele dispor e reencontrar suas lembranças” (HALBWACHS, 2006, p. 156).

Em última instância, afirma-se que, com a análise encetada neste artigo não se presume que esta seja a única possível. Essa é apenas mais uma entre tantas leituras que o texto literário possibilita. O poema do heterônimo de Fernando Pessoa – Álvaro de Campos – possibilitou fazer a ponte com a teoria da memória coletiva do sociólogo Maurice Halbwachs, sugerindo que as recordações precisam sempre de pontos de referência. À vista disso, reitera-se que, para Halbwachs, os grupos operam a partir dos quadros para constituir suas memórias, de modo que o tempo e o espaço são fundamentais nessa reconstituição. A partir do poema, que apresenta como quadro e grupo a família, foi possível perceber, em consonância com Halbwachs, que, enquanto existir um representante de um grupo, a memória deste permanecerá, sendo que a memória que perdura é a que tem um constructo de relações afetivas indissolúveis. Finalmente, sem embargo, o sujeito poético ensina, sem perder o sociólogo francês de vista, que o passado não pode ser reencontrado, mas tão-somente reconstituído a partir do presente.

REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva. 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa**: alguém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1986.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Pessoa**: poeta da hora absurda. Lisboa: Vega, 1985.

ALEGORIA DO MISTÉRIO: IMAGENS DO MAR NO FAUSTO PESSOANO¹

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira²

RESUMO

O presente artigo considera o *Fausto* (1907-1933), de Fernando Pessoa, como um texto literário desafiador devido às suas releituras da tradição fáustica, além do seu caráter fragmentário e inacabado. No *Fausto*, o mistério é central para a obra por ser uma representação do fracasso da inteligência humana em dominar a Vida. Assim Fausto, personagem e égide da obra, vale-se de diversas imagens para arrefecer esse ideal que o assombra. Dessa forma, dentre essas figuras, as imagens do Mar são as que mais proximamente dialogam com o ideal de mistério, sendo passíveis de uma leitura alegórica. Com isso, buscamos mostrar a possibilidade da leitura alegórica do mar em Fausto de forma a sustentar a intangibilidade eterna e mutável do mistério na obra.

Palavras-chave: Fausto; Fernando Pessoa; Alegoria; Mistério; Mar.

1 O artigo é resultado dos estudos realizados durante o primeiro período (2021.1) do Mestrado em literatura portuguesa na UERJ, com bolsa financiada pela CAPES.

2 Mestrando em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - RJ, pmcap1996@gmail.com; sob a orientação da Prof. Dra. Claudia Amorim, UERJ, claudia.amorim@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, antes de realizarmos aqui um panorama geral do presente artigo, consideramos de extrema importância externar que tal trabalho advém de parte da pesquisa que viemos realizando no decorrer do primeiro semestre (2021.1) do Mestrado em Letras pela UERJ, no qual a nossa pesquisa, observando assim de modo holístico, trata da leitura de *Fausto* (2018) [1907-1933], do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), em confluência com *Moby-Dick* (2002) [1851], do escritor e poeta americano Herman Melville (1819-1891). A leitura por nós traçada visa compreender que em ambas obras o elemento marítimo e suas imagens – seja o mar, suas figuras derivadas, metáforas relativas e objetos que estejam intrinsecamente ligados a ele – podem ser lidos como alegorias do conceito de mistério. Porém, para o artigo que aqui se escreve, realizaremos tão somente a leitura das figuras marítimas no *Fausto* pessoano a partir da chave alegórica, reduzindo o escopo de análise, mas focalizando o objeto de leitura.

Desta feita, ao ponderarmos a possibilidade de leitura das imagens marinhas em *Fausto*, de Fernando Pessoa, como uma forma de figuração alegórica do mistério, compreendemos que o mistério, palavra que carrega em si uma discussão extensa e milenar na literatura e na filosofia, é uma questão literária amplamente abordada na presente obra, assim como também é vista nas obras heteronímicas e na obra ortônima. Nas nossas leituras da obra *Fausto* (2018) notamos que, em certos fragmentos, a utilização de figuras de linguagem (metáforas, símiles e analogias) e verbos relacionados ao mar, aos artefatos marinhos e às cenas marítimas está relacionada ao modo como a personagem Fausto tenta, desesperadamente, exprimir o horror que sente perante o mistério que ele nunca consegue deixar de presenciar. É notável, porém, que tais figuras pouco se sustentam no decorrer do texto, logo se liquefazendo e assumindo uma forma textual mais abstrata, deixando, contudo, pistas para uma leitura alegórica.

Cabe notar que, para que pudéssemos formular nossas meditações, foi-nos indispensável a leitura da dissertação de Mestrado *Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa* (2010), de Tatiana de Freitas Massuno. Nesse trabalho, Massuno defende uma leitura do Fausto pessoano enquanto uma alegoria da impossibilidade de leitura, a partir da própria perspectiva pessoana na composição de Fausto: no embate da Inteligência contra a Vida, a Inteligência sempre perderia e com isso

Fausto atestaria o seu próprio fracasso. A importância do contato com a presente dissertação se dá pelo seu ineditismo na atribuição da alegoria, no caso da que se respalda na ideia de fracasso, nessa obra de Pessoa, criando, pois, uma vereda para a leitura que abre precedentes para mais análises nesse caminho.

Dito isto, na sua acepção de alegoria, Massuno (2010) faz uso dos conceitos de alegoria propostos por Paul de Man e por Walter Benjamin nos seus respectivos livros, *Alegorias da Leitura* (1979) e *Origem do Drama Trágico Alemão* (1928), para justificar a sua posição teórica. Ao propormos também uma modalidade do estudo da alegoria, usamo-nos igualmente da leitura do livro *Origem do Drama Trágico Alemão* (2016) [1928] de Walter Benjamin, além da interpretação do seu conceito de alegoria a partir das ponderações de Jeanne Marie Gagnebin no livro *História e Narração em Walter Benjamin* (2013) [1999].

Desta maneira, ao apresentarmos o modo como compreendemos a chave de leitura alegórica que irá nortear a leitura da obra, achamos válido indicar como entendemos os pontos que construíram a analogia alegórica proposta. Assim, adiantamos que trouxemos para o texto a compreensão do conceito de mistério vindoura das questões levantadas por Manuel Gusmão em seu livro *O poema impossível: O Fausto de Pessoa* (1986). Da mesma forma, ao recolhemos as imagens e cenas marítimas aparentes no *Fausto* de Pessoa, pretendemos compreender como tais imagens podem se relacionar com a conceituação de mistério avistada na obra, valendo-nos dos próprios vestígios deixados no texto e pautados em uma perspectiva no qual apreendemos a faceta cultural da representação das cenas marítimas no Ocidente, como mostrada por Alain Corbin em seu livro *O Território Vazio: a praia e o imaginário ocidental* (1989) [1978].

Por quanto, sopesamos pertinentes esta pesquisa e o proveniente artigo por se proporem a expandir as linhas de força dos estudos pessoais em relação ao Fausto, utilizando-se de uma abordagem de leitura alegórica de certos aspectos dessa obra, seguindo, desse modo, no caminho pavimentado por Tatiana Massuno em sua dissertação previamente citada. Além do mais, tal trabalho nos permite explorar os horizontes de possibilidades do texto fáustico pessoano em sua fragmentação e disposição material, abrangendo as leituras deste para além de uma apreensão do texto como uma obra dramática fragmentada e não terminada. Nesse sentido, abre-se espaço para a realização de uma leitura na qual tomamos a obra como poemas agrupados sob uma égide chamada Fausto,

assim como nos apresenta Carlos Pittella (2018) na sua edição do *Fausto* pessoano lançada pela Tinta-da-China.

Entendemos que estudar o caráter alegórico do texto pessoano permite observar e esmiuçar o modo como essa figura de linguagem, assim como essa figura retórica, aparecem na obra do poeta português, em comparação, por exemplo, ao amplo estudo da crítica pessoana relativo ao uso dos símbolos e da aparição do simbólico em sua obra. Temos em vista, portanto, a compreensão do caráter imagético e no uso das cenas marítimas na obra poética pessoana – cenas essas muito bem trabalhadas nos poemas de *Mensagem* (1934) e no poema de Álvaro de Campos, *Ode Marítima* (1915) – focalizando, então, na sua aparição no *Fausto* do mesmo autor. Não por menos consideramos que o olhar atento para a materialidade do texto literário e a compreensão da alegoria na obra mostram-se como métodos de análise eficazes para as nossas intenções de leitura.

Consideramos justo afirmar que, por ser esse um artigo baseado em um estudo que se encontra em suas fases iniciais, não foi possível avançar em direção para uma resposta conclusiva sobre a questão a que pretendemos discutir. No entanto, realizamos um cotejo do texto fáustico pessoano, ainda em andamento e que será melhor esmiuçado no decorrer do texto, além de termos analisado um fragmento no qual fomos capazes de exercer uma leitura alegórica. Contudo, ainda não consideramos sensato afirmar que em sua conjuntura, a leitura alegórica do mar enquanto alegoria do mistério é unânime, pois se faz necessário à realização de análises outras do *corpus* literário do *Fausto* para que compreendamos a extensão das aparições marítimas e para que entendamos o modo como o mistério, em suas várias facetas, é abordado pelo poeta em cada uma dessas imagens.

DESENVOLVIMENTO

Como primeiras palavras para o desenvolvimento do escrito, é preciso que explicitemos que, como metodologia, valemo-nos da materialidade do texto fáustico pessoano para elaborar a nossa percepção dos problemas literários que lá encontramos. Desse modo, enfrentamos a edição organizada por Pittella, que na contra mão das edições anteriores é visto com um livro de poemas, ao invés de ser lido como poemas dispostos em tópicos temáticos ou como um drama fragmentado.

Usualmente, ao se estudar *Fausto*, de Fernando Pessoa, toma-se a obra como um drama inacabado, um poema impossível, cujas intenções de completude foram somente esboçadas pelo seu autor em vida, sendo relegado aos futuros editores a missão de completar e organizar a obra. A posição dos editores em considerar *Fausto* como um drama é fundada, dentre outras razões: a) no modelo estrutural organizado por Fernando Pessoa, no qual o autor atribui o caráter dramático aos poemas e divide-os em atos; b) na tradição fáustica deixada por Christopher Marlowe (1564-1593) e por Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), nas quais a releitura do mito fáustico é apresentada em obras dramáticas; e c) na composição teatral da obra, na qual nota-se o amplo uso de rasuras teatrais e a atribuição dos versos como falas de outros personagens, que não somente as do Fausto.

Ao pautarmos o nosso estudo nesse pressuposto, qual seja, o de *Fausto* enquanto livro de poemas, devemos, pois, considerar a materialidade da obra como um impulso de análise crítica que não se compromete com o sentido global dela, do que decorre não ser necessário seguirmos uma estrita lógica sequencial de leitura, estabelecida por alguma das edições. A adoção, porém, de tal premissa não torna nossa leitura menos rigorosa, pois partindo de fragmentos, de trechos e de poemas esparsos, que compõem a obra, nós pretendemos achar uma chave de leitura para os elementos marítimos enquanto uma forma de alegoria em Fausto, mais precisamente, uma forma de alegoria do mistério.

Assim, a existência de uma edição que reúne os fragmentos que corresponderiam ao *Fausto* pessoano, uma edição que não busca, em última instância, querer dar uma completude ou fechamento aos poemas, permite a formação de uma conexão entre o aspecto no qual o próprio texto é disposto e a nossa apreensão da alegoria na obra. Desta forma, realizamos o embate com o texto nessa nova modalidade, assim como não nos furtamos em cotejar a diferença textual existente nas obras anteriormente editadas.

No entanto, cabe ressaltar que a leitura alegórica também seria uma forma de análise do texto, na medida em que ela apresenta um modo de compreensão da imagem no qual o conceito alegórico é anexado a partir da recuperação e da compreensão do alegorista daquela mesma imagem. Desta maneira, a leitura do alegorista, ao expressar um novo sentido para aquela imagem, também a interpreta a partir das suas origens perdidas, mas cujos os traços podem ser vistos e compreendidos de maneira fragmentária.

No mais, em relação ao compasso metodológico que usamos, se é feita por nós uma análise sobre o mar e mistério em *Fausto*, ela, a análise, é realizada tendo em vista o que a obra nos apresenta e nos diz de próprio. A obra, dessa maneira, carregaria o seu próprio conhecimento e sua chave de leitura. Ou, como diria Theodor Adorno em seu livro *Teoria Estética* (2015) [1970], ao observar a relação entre a autonomia da arte, sua materialidade e seu conteúdo enquanto verdade intrínseca: “Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões.” (ADORNO, 2015, pag. 19), fazendo nos questionar, no próprio contato com texto, se os nossos pressupostos anteriores são acurados ou se o texto requer uma outra abordagem.

Cabe que passemos então, após exórdio metodológico, para aquilo que pauta as nossas leituras enquanto base teórica. Nesse ponto, reafirmamos que o entendimento que aqui trazemos de alegoria advém dos estudos realizados por Walter Benjamin em seu livro supracitado, *Origem do Drama Trágico Alemão* (2016) [1928], nos quais, ao analisar e ao revisitar as especificidades e as qualidades da tragédia barroca alemã do Século XVII, procura desfazer a imagem petrificada – produzida pela posteridade classicista e romântica alemã de primeira geração e reproduzida por parte da historiografia literária até o século XX – desse tipo dramático como uma literatura amarrada a convenções e a exageros, consideravelmente menor a outras produzidas na mesma época em lugares vários da Europa, como em Espanha e em Inglaterra, respectivamente nomeados em Calderón de la Barca e William Shakespeare. Adiante em seu livro, como reflexão surgida da revisitação benjaminiana ao drama barroco alemão, é questionado o entendimento do conceito de alegoria: tal qual estrita figura de expressão retórico-imagética firmemente relacionada a uma época específica; como, retomando a etimologia e a noção clássica desse conceito, dizer algo para significar outro; e, especialmente, a apreensão romântica da alegoria – de matriz goethiana e schilleriana e seus herdeiros – como inferior esteticamente ao símbolo devido a sua compreensão enquanto expressão de conceito ou ideia, gerando assim uma pura relação entre imagem que significa e o que necessário ser significado (BENJAMIM, 2016, p.172).

Em Benjamim, a alegoria, para além do seu caráter de imagem significante, é elevada a uma forma de expressão, enquanto linguagem, e escrita (BENJAMIM, 2016, p.173), retificando, assim, a sua posição em relação ao símbolo e dando-lhe o *status* de salvaguarda do tempo e da História, em oposição ao valor momentâneo e de beleza eterna que é

atribuído ao simbólico em arte. No entanto, há a necessidade de que ressalvemos a posição do alegórico como um recorte temporal, uma máscara mortuária repleta de significado, avesso ao conceito de nostalgia e verdade original da imagem alegórica, pois cabe nela todos os significados, por ser oca no momento em que é formada a sua face.

No caso do *Fausto* pessoano, o mistério não seria prontamente o local onde habita o conhecimento não pertencente à humanidade, pois muitas vezes ele renega as questões metafísicas da alma e da teologia, por considerá-las baixas e limitadas, mas como a impossibilidade última de conhecer o mundo como coisa em-si – como fala Manuel Gusmão no capítulo 3, *A voz e o silêncio: o terror*, em seu livro *O Poema Impossível* –, no qual propõe que o Mistério na obra estará profundamente relacionado com a impossibilidade de conhecer o mundo e a vida e de conhecer o mundo e a vida em suas próprias linguagens, tornando impossível, inclusive, o externar dessa sensação de impotência. Tal proposição forma assim uma ponte para binômio conhecer/horror por ele construído no capítulo 1, *O poema impossível*, no qual instaura essa relação ao considerar que a intuição de um conhecimento inominável e inalcançável destruirá toda e qualquer agradável ignorância que poderia haver anteriormente. O mistério então se formaria no momento em que se reconhece essa relação entre o conhecer e o horror de conhecer.

Na insistência de apreendermos o Mar enquanto alegoria do Mistério na obra, notamos que nesse trabalho interpretativo é importante compreendermos que antes de uma relação do ideal, mistério, com o objeto ao qual é atribuído o ideal, mar, pode haver uma conexão ulterior entre tais afinidades. O mar poderia ser visto como uma forma de apresentação do mistério, pois ele carregaria em si, como diz Alain Corbin em seu livro *O Território Vazio: a praia e o imaginário ocidental* (1989) [1978] – no específico capítulo no qual trata da história cultural da praia e do mar em sua faceta enquanto causadora de temor –, “traços específicos do imaginário coletivo”, no quais o mar está conectado ao lugar bíblico “de mistérios insondáveis, massa líquida sem pontos de referência, imagem do infinito, do incompreensível, sobre a qual na aurora da criação, flutuava o espírito de Deus.” (CORBIN, 1989, pág.11). Desta maneira, o mar, em suas relações com a humanidade, guardaria a sua compreensão como alegoria do mistério a partir do binômio conhecer/horror ou como a última impossibilidade do saber em si.

Durante as nossas investigações, seguindo o pensamento de Benjamim, não poderíamos entender as imagens marítimas em *Fausto*

como uma transposição imediata do conceito ao qual as imagens fazem referência, o mistério. Até porque a recuperação de uma imagem alegórica, caso tomemos a gravidade das proposições feitas por Benjamin, não significa prontamente achar a exatidão daquilo que pretendemos que ela seja ou que consideramos ali enxergar, pois há, sempre, a arbitrariedade na escolha do significado de uma alegoria e na recuperação da História da imagem alegórica, que, quando chega às nossas mãos, pelo tempo, não passam de ruínas, peças que montamos ao modo que nos pareça mais próprio, a partir do nosso conhecimento lacunar e fragmentado, de modo a construir uma nova alegoria, não uma alegoria restaurada. Por isso não poderíamos, quando pensamos nas imagens provenientes de paisagens marinhas – praias; marinas; covas inundadas; cales vazios ou cheios; o alto-mar e ondas esparsas; os redemoinhos; as arrebentações; os naufrágios; e tantas outras –, considerar que não há a maneira de perceber outras leituras, a exemplo, o mar como pensamento, como aventura, como destino; não entrever essas possibilidades, é, no mínimo, temerário. Todas essas imagens trarão em sua aura a promessa dessas leituras, cabendo, desta feita, ao alegorista, aquele que, segundo Benjamin, reconstrói o símbolo decaído de seus valores e de sua beleza imediatos, reavaliar os seus fragmentos, que nessa situação estão alheios a sua prisca totalidade e significado original, e atribuir-lhe o que ali pode ser entendido. Essa atribuição não é feita à revelia do que pode ser compreendido na imagem encontrada na obra, mas é antes de tudo a recuperação dos vestígios daquela História, pois a experiência advinda do contato com o imediato se perde, necessitando reconstruir a tradição existente naquela imagem para assim ser possível habitar nela, ainda que o sentido seja alheio ao que originalmente poderia ter sido.

Assim, na leitura atenta que fizemos da obra *Fausto*, de Pessoa, realizamos e ainda estamos realizando, também, um cotejamento do texto no qual separamos, tal qual uma organização por eixos temáticos, todas as aparições dessas cenas marítimas nos poemas, sejam essas aparições somente um verbo ou adjetivo que relacione ao tema, sejam poemas ou fragmentos de poemas que tomam o mar e o elemento aquoso como tópicos principais. Portanto, nossa intenção com tal ato é avaliar se a proposição de uma relação alegórica entre as aparições dessas imagens e a temática do mistério pode ser vista em variados casos ou se tal perspectiva é específica para alguns fragmentos.

A exemplo de fragmento poético encontrado e com o qual pudemos estabelecer e ler a relação alegórica do mistério e o mar, além de um

pensamento meta-poético sobre o processo alegórico, podemos citar o fragmento 3 no qual a fala d'*A Innocencia Perdida*, que aparece assim:

A Innocencia Perdida

Tinha um campo alegre,
Mas no ardôr da febre
Devastei-o, e então
Semeei-lhe amores
E nasceram flôres
De desillusão.

Tinha um barco lindo que pela agua ia,
Como nuvem branda pelo branco céu
Carreguei-o d'ouro que o labor trazia
E soçobrou logo que vogar queria
E eu fiquei nas ondas sem o barco meu.

A jarra preciosa está partida
E nada valem os fragmentos seus.
A imagem do templo esta cahida.
Partiu-se. Era de barro. Os seus crentes perdeu-os.

Junta os fragmentos da jarra divina
E a jarra não fazem
Volta ao altar a imagem
Já não é o que foi.
(PESSOA, 2018, pag.46)

Na análise do poema, podemos entender o rearranjar da jarra divina, que quando inteira poderia ser entendida como espécie de símbolo teológico, mas agora perde o valor que tinha antes, não sendo nem um fragmento totalizante, mas a recomposição de uma imagem sem o sentido original, só que com uma nova intenção. Aqui, em uma possível interpretação a inocência perdida poderia ser exatamente o decaimento do símbolo na apreensão alegórica. O símbolo, como a jarra de barro, é frágil em seu momento de eternidade, bastando uma queda para ser perdido. O alegórico, por segurar a história nas rachaduras, não traria esse belo atrativo, mas permitiria sua recuperação no decorrer do tempo. Em face disso, sabemos que a imagem marinha e suas figurações, na obra, não são os temas principais dos poemas, mas fragmentos que reluzem

o ideal do mistério, problema central que assombra os pensamentos de Fausto.

Nas duas primeiras estrofes do poema, o entendimento da perda da inocência a partir de imagens relativas ao contato da humanidade com o natural, a queimada do campo e a travessia do mar, resultam na desilusão, pois o controle dos resultados das ações é imprevisível e na maior parte das vezes frustrante. A desilusão da perda da inocência não será a mesma nas duas estrofes, elas se complementam, pois enquanto na primeira o amor semeado é tratado como situação na qual as intenções não prometem o fim desejado, na segunda o naufrágio se dá na impossibilidade de controle do humano em relação ao mundo que o circunda. Mas as imagens construídas na segunda estrofe são as de maior interesse, pois retomam uma cena marítima tradicional, a do naufrágio.

Se apreendermos como alegórica a imagem do naufrágio, poderíamos supor que o barco é um modo de apresentar o engenhoso conhecimento humano, no poema pintado como otimista e ingênuo, pois voga tranquilo sobre aquilo que imagina conhecer. Porém em virada própria da sua natureza, o mar, em si uma natureza indomável e voluntariosa, destruiria a ingenuidade pela qual é apreendido, pois tem em si um quê de mistério inalcançável.

Portanto, a leitura que realizamos do poema acima demonstraria a relação alegórica entre o mar e o mistério que estabelecemos anteriormente no decorrer do artigo. No entanto, é preciso ressaltar que outros poemas do *Fausto* serão visitados para que consigamos compreender, em um panorama mais completo, se as nossas intenções de leitura se mostram válidas ou se a obra requer uma outra perspectiva e uma outra forma de compreensão.

CONCLUSÃO

Por fim, é preciso expor que pretendemos no decorrer da pesquisa que estamos realizando continuar o cotejamento e a análise dos trechos relativos ao mar e às cenas marítimas no livro de poemas *Fausto*, de Fernando Pessoa, de modo a compreender a possibilidade de estabelecer uma leitura alegórica do mar e do mistério na obra. No entanto, como lembrete para a nossa compreensão, precisamos ter em mente que o mar e suas cenas seriam imagens que, em sua linguagem alegórica, tentariam sustentar o valor de Mistério, não de forma a cercá-lo em conceito final, mas de modo, na sua variação, a atentar às várias facetas que o

mistério assume na obra pessoana, de maneira a não finalizar as suas possibilidades interpretativas. Nisso, se atentarmos ao que diz Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio *Alegoria, Morte e Modernidade*, no livro *História e Narração em Walter Benjamin* (2013) [1999], entenderemos que o saber proveniente da compreensão alegórica é vertiginoso, sem pontos fixos no objeto ou no sujeito da interpretação alegórica, não nos dando uma garantia de verdade última daquele conhecimento, deixando as certezas ao largo e abrindo espaço para futuras interpretações e para outros entendimentos vindos da própria arbitrariedade ao que está sujeita.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Teoria Estética. 2ª ed. Lisboa: **Edições 70**, 2015.

BENJAMIM, Walter. Origem do drama trágico alemão. 2ª ed. Belo Horizonte: **Autêntica Editora**, 2016.

CORBIN, Alain. O território vazio: a praia e o imaginário ocidental. 1ª ed. São Paulo: **Companhia das Letras**, 1989.

GAGBEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. 2ª ed. São Paulo: **Perspectiva**, 2013.

GUSMÃO, Manuel. O poema impossível: O Fausto de Pessoa. 1ª. Lisboa: **Caminho**, 1986.

MASUNO, Tatiana de Freitas. Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programa de Pós-graduação em Letras. Instituto de Letras, **Universidade do Estado do Rio de Janeiro**, 2010.

PESSOA, Fernando. Fausto. Ed. Carlos Pitella. 1ª ed. Lisboa: **Tinta-da-China**, 2018.

AMAR, MORRER OU REINAR?

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro¹

RESUMO

Inês de Castro é uma das personagens mais referenciadas na Literatura Portuguesa. Obras como *Os Lusíadas* e *À Castro*, ambas do século XVI, apresentam-na sob a predominância do olhar lírico. Tal personagem é capaz de despertar as mais variadas performances através da sua força simbólica. As temáticas: “o coroamento da morte” e “amar até a morte” se situam entre o sagrado e o profano e essa intriga desenha o clima intenso e instigante. No entanto, por traz de ambas as obras, tecem-se relações entre as forças sociais que articulam tal personagem. Na primeira, tem-se o elogio à cultura nacional; na segunda, a representação do poder e suas consequências. Investigar como Ferreira, constrói essas questões é o objetivo deste estudo. Destaca-se a importância dos diálogos como forma de direcionamento aos grandes temas apresentados na narrativa: amor, morte e poder. O estudo focaliza a representação de “Inês de Castro” e “Ferrante”, ao descrever a composição dialógica e o posicionamento, tanto no plano físico como no plano simbólico, que ambos ocupam na obra. Destarte, observa-se as aproximações e os afastamentos nas falas entre ambos e a articulação entre as demais vozes produzidas no texto. Para tanto, recorre-se aos apontamentos de Pavis (2008) a respeito da composição teatral; às observações de Rosenfeld (1985) sobre os gêneros no teatro, e às reflexões de Vernant (2006) destinadas ao mito e ao símbolo a partir dos gregos e seus desdobramentos. Essa bibliografia oferece subsídios para as articulações da proposta, mas elas não encerram as possibilidades de leituras da peça e tão pouco a sua força estético-comunicativa.

Palavras-chave: Diálogo; Teatro; Símbolo.

¹ Professora colaboradora de Estágio em Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora colaboradora no Centro de Línguas da UNICENTRO- Irati/ PR. Trabalha com os temas: A Literatura e Ensino de Línguas, O Teatro entre culturas, Língua Francesa e Ensino. Contato: ribeiro.larissadecassia@gmail.com.

INTRODUÇÃO

António Ferreira escreve *Castro*, cerca de 200 anos após o fato ocorrido. O título referente ao mito dos amores de Pedro I, 8º Rei de Portugal e a Dona Inês de Castro em versão muito mais recente, recebe o artigo “A”. Tais caracterizações colocam em evidência: um nome que não favoreceria a coroa portuguesa. Essa é a principal definição para a história e a ficção.

A narrativa traz o conflito de um rei D. Afonso que pretende casar seu filho com a Infanta de Navarre. Porém Pedro casa às escondidas com Inês de Castro e tem filhos com a moça que não provém de uma tradição nobre. Incitado por membros do próprio governo, o rei precisa matá-la pelo bem da nação. A obra foi escrita entre os anos de 1553 e 1556 e marca com sua presença a literatura dramática renascentista nacional.

Em um período que compõe a transição entre o Humanismo que valoriza as paixões e reflexões humanas e procura assegurar toda uma tradição cultural e o Classicismo, que põe em destaque os princípios religiosos como a chave para a interpretação do mundo e do homem. Há que se considerara que a composição e o movimento da natureza, são fatores muito relevantes para a observação e percepção da realidade.

No tocante da relação entre autor, valores e ficção, faz-se oportuno mencionar a argumentação de Carpeaux para situar a representação do autor clássico e a sua significação na passagem dos tempos. Se a narrativa épica acaba por ser ressignificada através do percurso temporal, é justamente o autor que ganha conotações durante tal percurso. Segundo o teórico:

E quanto à poesia – justamente no estante em que o mundo antigo perde o sentimento da poesia homérica, para achar “Hommère ennuyeux” – ela se transforma num novo sentimento do mundo, em que o homem já não está abandonado, mas confiado a uma natureza em que o sol, a luz interior do poeta cego, nunca se põe. (CARPEAUX, 1999, p. 274).

A representação do “sol de Homero”, implica o conceito de luz por força superior que acabam por compensar as adversidades mundanas. A imagem ilustra uma força interior para a superação de conflitos.

Na obra de Ferreira, que configura um teatro de transição, traz por meio da estética humanista, concepções de palco primordialmente modestas e de tom declamatório, e as novas dinâmicas de cena

renascentistas que tornam as representações de perspectivas mais complexas. Tudo isso ocorre a partir dos diálogos ou monólogos interiores.

Este trabalho, tem por objetivo, analisar os diálogos presentes na obra, a partir dessa complexidade, a qual aborda características, por vezes contraditórias. Os momentos em que as personagens denunciam os seus sofrimentos são os pontos-chave das abordagens, pois é neles em que aparecem as contradições e resoluções dos conflitos. Para tanto, recorre-se aos apontamentos de Pavis (2008) a respeito da composição teatral; às observações de Rosenfeld (1985) sobre os gêneros no teatro, e às reflexões de Vernant (2006) destinadas ao mito e ao símbolo a partir dos gregos e seus desdobramentos.

2. O ESPAÇO DIALÓGICO

O Conflito dado a partir da relação entre Pedro e Inês, ao longo do tempo, foi representado sob vários vieses. SILVA (2021) comenta a respeito:

Geralmente os escritores explicavam essa relação pelo viés do amor ou do Estado. No primeiro caso, situamos Camões; no segundo, Antonio Ferreira, na obra *Castro*. Ao dar voz a Inês, oferece como resolução do dilema o desterro e não a morte, uma vez que seu crime foi o de amar. Em contraponto aos apelos de Inês de Castro, ao compará-la a Policena, Camões eleva o sentimento e as razões do coração a um patamar pouco visto na literatura lusitana, em analogia ao que aconteceu na “História” de Portugal com um evento mitológico, a morte de Policena. Diante de um sentimento como o amor, a dimensão humana e a divina se igualam. Ambas inocentemente assassinadas pelo mesmo motivo: o amor. (SILVA, 2021, p. 84).

Para Ferreira, os valores do Estado são utilizados como os fatores primordiais para superar os conflitos, em contraposição à abordagem lírica tão bem evidenciada em *Os Lusíadas*. A leitura aqui traçada, considera a representação dos sentimentos atreladas aos conflitos.

A fim de ilustrar a estética proposta por Ferreira, mesmo em circunstâncias mais íntimas, pode-se encontrar a expressão dos sentimentos, cerceada por forças políticas e nacionais. Recorre-se ao seguinte trecho da correspondência entre António Ferreira e Francisco de Sá de Miranda, de 1553, a respeito da morte do primogênito Gonçalo Mendes de Sá,

em cruzada tardia contra o Marrocos, na batalha do Monte de Condessa, onde foi dizimada a fina flor da aristocracia ibérica:

Também as belas Ninfas cantarão
As belas Ninfas do Minho, e do douro
Teu nome, e a todo o mundo o levarão.
Alegres andam c' o cabelo d'ouro
Ao vento solto, rindo, e não chorando,
De palma coroadas, e de louro.
Todas estas tuas mortes festejando,
Como teu nascimento festejaram,
Por isto que de ti iam esperando.
Para esta morte tua te criaram,
Com ela estão agora tão contentes,
Que mais agora te amam, do que amaram.
Pois tu que lá nos céus, onde estás, sentes
A glória que lá tens, e a que te damos,
Porque chorar por ti ninguém consentes[!]
(FERREIRA, 2011, p. 256)

Até mesmo para consolar o seu amigo, há uma criação de imagens paradisíacas que garantam o bem-estar do falecido em uma dimensão imaginada. O texto traz a representação de glória, desde o nascimento do rapaz. É por meio da criação de mito heroico, que se justifica a grande perda. Através da comunicação com o criador soberano, compreende-se o início e o fim da vida física. Há a presença, em torno do indivíduo, dos seres angelicais que o acompanham durante toda a sua trajetória. É evidente que o Estado é a força mais importante e que acaba por ser a grande potência referenciada, mas o consolo vem no mesmo tom de “O Sol de Homero”, pois há a figuração do humano, enquanto alma permanente.

Analisa-se a caracterização trazida na abertura nos atos durante a peça. No primeiro tem-se a seguinte descrição:

A cena passa-se na Quinta-do-Pombal, perto dos paços de Santa-Clara, em Coimbra. Na névoa doirada da manhã adivinham-se os gigantes do convento de claristas que Santa Isabel fundou. Junto da fonte-dos-Amores, que sus-surra no silêncio e na sombra, uma grande cadeira gótica repousa sobre um tapete mourisco. É nessa cadeira que está INÉS, ao levantar do pano, tendo, assentado aos pés numa almofada de brocado, um escudeiro moço, quasi uma criança, que toca alaúde. As donzelas e cuvilheiras

da «Colo de Garça colhem flores e riem, ao F., entre o arvoredo. São elas que constituem o coro da tragédia. — Música de cena. — Manhã. (FERREIRA, 1920, p. 8)

A cena em questão remonta a descrição de um lugar alegórico, onde Inês é colocada no centro da perspectiva. Tudo é voltado para ela, preparado com requinte, o que condiciona a reverência a sua imagem. Além disso, os servos estão dispostos com naturalidade, candura e alegria o que também denota traços da sua personalidade benevolente para com os seus. No entanto, isso não apaga a hierarquia na qual ela impera.

No ato II, também tem-se estampadas as cenas de reverência ao rei. O espaço é aqui demarcado por sua dimensão grandiosa, o que reflete a importância da sua configuração perante o povo:

ATO II

Nos Paços de Montemor. Uma larga sala abobadada. Arcada ogival praticável, ao fundo. A direita, oratório. O REI dá beija-mão. Passam os Bispos, os Abades-bentos, os ricos-homens, o povo. Junto de AFONSO IV estão os seus conselheiros privados: DIOGO LOPES PACHECO, ÁLVARO GONÇALVES, PÊRO COELHO. A extrema direita da cena, entre o povo, um VELHO, corifeu do coro trágico. As figuras vão passando, beijam a mão do rei, e saem pela arcada do F. — Música de cena. — Dia claro. (FERREIRA, 1920, p. 24).

A abertura desses dois atos, postos em sequência, provoca a comparação entre ambas as personagens. Se Inês reina em um espaço menor, a sua presença não deixa de denotar uma relevância significativa. Ela e o rei, ainda que em proporções diversas, ambos exercem o seu poderio.

Essa comparação cresce ao encaminhamento do terceiro ato:

Uma câmara nos Paços de Santa-Clara. Todo o carácter dum interior solarengo do século XIV. Ao F., janela ampla, geminada, aberta sobre o Mondego: vê-se, na outra margem, a alcáçova de Coimbra com os seus coruchéus. À D. alta, porta. A E. da cena abre para uma alcova de segunda luz, separada do recinto onde a ação se passa por uma larga tapeçaria mudéjar pendente duma viga de castanho que atravessa o teto. Quando se levanta o pano, a tapeçaria está corrida a um dos lados, de modo a ver-se o interior da alcova, com o leito de INÊS, os berços dos pequenos Infantes, uma enorme lâmpada de prata que cintila na penumbra. O mobiliário sóbrio do século: arcas; escanos

pesados de castanho lavrado; velhas uchas, sobre uma das quais se veem as tábuas pintadas dum oratório flamengo. Tochas em argolões de ferro chumbados às paredes. — Manhã clara. (FERREIRA, 1920, p. 39).

Veja-se a exuberância da casa de Inês, cuja arquitetura entrega a sua condição de reinado proibido, com a sua cultura estrangeira e excusa, porém extremamente requintada. Ao denotar a presença de seus filhos, evidencia-se também a ameaça ao rei de que algum dia, eles ocupem o trono da nação.

Por fim, tem-se o cenário da estalagem, onde Pedro, bem servido, é caracterizado através de seu apetite e sede. Alguém imerso nos prazeres que a sua condição lhe oferece.

Uma estalagem beiroa onde o Infante, “guloso e viandeiro” como diz Fernão Lopes, descansa das suas montarias. Acompanham D. Pedro, abancados com ele, alguns dos seus monteiros e homens-de-armas. Servem-nos mulheres. — Dia claro. (FERREIRA, 1920, p. 62).

A partir dessas descrições tem-se premissas da condição social elevada, na qual transitam as personagens principais e é essa condição que acaba por relativizar tanto a maldade do rei: pois ele é um assassino, quanto o amor de Inês, pois ela faz uso do bem-estar que a classe nobre lhe proporciona. Possivelmente, não é apenas por sentimentos puros que ela se envolve com Pedro. E esse envolvido pelos prazeres da carne, não negaria os apelos sedutores da jovem pela qual se apaixona.

A condição lírica é diferente da exposta em *Os Lusíadas*, mencionada anteriormente, pois esse amor, em Ferreira é posto ao lado de atitudes ideológicas: visa-se o bem pessoal por meio do poder e segurança financeira. Portanto, a obra apresenta uma situação contrária das definições de Rosenfield (1985): “A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências de um Eu no encontro com um mundo, sem que interponham, eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática).” (ROSENFELD, 1985, p. 22). É evidente que as disposições sentimentais ocorrem entremeadas aos acontecimentos, os quais são determinantes. Pode-se dizer que os sentimentos são efeitos das ações e contextos e não o contrário. Assim, a manifestação das emoções não ocorre de maneira imediata, mas elas são mediadas pelas circunstâncias.

Nas cenas a seguir é possível vislumbrar as potências líricas que acabam perdendo espaço diante dos diálogos que imprimem as ações. No

ato I- cena I, Inês que sonhara com a sua prisão e a sua morte descreve o sonho da seguinte maneira:

INÊS

Tomei os filhos

Com lágrimas nos olhos, rosto branco,

E em choro solto, comecei: «Senhor!

Soam-me as cruéis vozes deste povo,

Vejo d'el-Rei a força e império grave

Armados contra mim, contra a constância

Que em meu amor, té agora, tens mostrado!

(FERREIRA, 1920, p.11-12).

Observa-se que há antes da expressão do sentimento, um elogio ao rei, bem como o suplício é narrado através do apelo por e para os seus filhos, que são do sangue de Ferrante. A dor e é expressa para a ama, como se fosse um ensaio para que ela reclame em momento oportuno. E o tom religioso, característico da estética do período, corrobora para a visão divina. O suplício de Inês é também uma ameaça ao rei, pois através dele a crueldade é revelada para Deus.

No ato I – cena II, o amor é expresso através do coro que apresenta os apelos clássicos e que ao mesmo tempo dão impulso ao indivíduo representado na estética renascentista.

CORO, cantando, ao F., quasi num murmúrio, enquanto D. PEDRO aperta INÊS de encontro ao peito (...)

Por amor se orna a terra

D'águas e de verdura!

Às árvores dá folhas; cor às flores.

Em doce paz a guerra,

A dureza em brandura

E mil ódios converte em mil amores.

(FERREIRA, 1920, p.16).

Há nessa descrição, nas vozes das amas de Inês, a natureza e seu movimento. De modo que o murmúrio que celebra o amor é colocado de maneira triste, ainda que aclamativa, o que prenuncia o amor eterno, ou o reinado após a morte. Assim também lastima o Aio, que é o servo e amigo de Pedro:

AIO, com doçura
Aconselho-te;
Guio a tua alma, meu senhor Infante.
Que coisa mais destrói o rei e o reino?
Que coisa cria mor desprezo e ódio
Que vê-lo sujeitar-se a coisas baixas?
Que vê-lo ser mandado de seus vícios?
Com que rosto, senhor, darás castigo
Aos que cometam o que tu cometes?
Como conservarás a obediência?
(FERREIRA, 1920, p. 18).

Essa voz representa a razão do Estado e seu tom imperativo acaba por intimidar e recobrar a razão de Pedro. Se porventura não o convence a tomar atitudes, ao menos o deixa pensativo como se vê no trecho a seguir:

INÊS, entrando pelo F., aproximando-se do INFANTE que medita, olhando-o
num vago receio tímido, e tomando-lhe a mão
Em que pensavas, meu senhor?
INFANTE, mudando a sua expressão bárbara num sorriso de ternura
Em ti.
Beijam-se. Ouvem-se os sinos do convento de Santa Clara.
O sol inunda a cena.
As donzelas de INÊS, invisíveis, cantam ao longe.
— pano cai. (FERREIRA, 1920, p. 22).

Ao refletir, Pedro sabe que não precisa agir. Mas que o curso dos acontecimentos se dará e o que ele pode fazer é aproveitar o momento junto à Inês. A falta de ação, o sentimento que o toma, garante a manutenção dos acontecimentos. Tem-se nessa personagem os desejos insondáveis, que se colocam no plano lírico, e a razão adormecida, no entanto viva, a qual impera, ainda que silenciosa, vencendo os sentimentos.

Não muito diferente que seu filho, está o rei a ocupar uma posição que privilegia a evocação lírica, mas sendo essa sempre refreada perante a ordem maior, a qual diz respeito ao estado. Em conversa com “Coelho”, um dos seus mentores, tem-se a cena:

REI

Pois que assim seja.

COELHO

(...)

Mas percamo-nos nós, percamos vidas,

Soframos cruéis mortes, nossos filhos

Fiquem órfãos de pai e deserdados,

A cólera do Infante nos persiga, —

Antes isto, senhor, do que faltarmos

A aconselhar-te com nobreza e honra.

(FERREIRA, 1920, p. 34)

O trecho provoca a comparação entre os limites do indivíduo e do Estado. Observa-se a ênfase com relação ao compromisso que a escolha e atitude coletiva. A expressão “percamo-nos” indica o sacrifício com relação ao individual para a salvação desse “bem” maior que garante o benefício social.

Em um diálogo com Deus, o rei inverte a sua condição nobre ao apresentá-la como uma fragilidade:

O REI, só

REI, voltando-se para o oratório, numa atitude dolorosa de angústia e de súplica

(...)

Oh! Vida felicíssima, que vive

O pobre lavrador só no seu campo,

Seguro da fortuna e descansado!

Ninguém menos é rei, que quem tem reino!

A realeza, Senhor, é um cativo;

E’ a servidão na púrpura; é o inferno

Na alma! — Temo o filho; temo os homens.

Dissimulo com uns; suspeito de outros;

Tremo das sombras; fujo de mim mesmo;

E entre um filho rebelde e um povo irado,

Sofro, e suspiro, e gemo, e dissimulo!

Caindo, prostrado, sobre o escabelo, como
um grande farrapo doloroso

Senhor, que és rei dos reis, Deus poderoso,

Tem piedade da minha realeza!

Tem piedade de mim!
(FERREIRA, 1920, p.35-36).

O peso da coroa acaba por ser um fardo e a sua imagem é rebaixada. Percebe-se que tomar providências ou assumir responsabilidades de tal envergadura recobra a revisão da própria consciência. A realeza é colocada para aqueles que devem assumir responsabilidades menores, por isso acaba não sendo um mérito o seu poder. O seu conflito não está relacionado diretamente à perda da vida alheia, mas sim o peso de se tornar um assassino. Quantos povos já foram massacrados? Quantos inocentes já foram mortos perante o seu governo. Todavia Inês apela para algo extremamente íntimo. O sangue real:

INÊS
Meu senhor!
Esta é a mãe de teus netos. Estes são
Filhos daquele filho que tanto amas!
Esta é aquela coitada mulher fraca
Contra quem vens armado de crueza.
Quiseste-te informar de minhas culpas
Por ti mesmo, senhor. Eu to agradeço.
Aqui me tens. Bastava teu mandado,
Para eu, segura e livre, te esperar,
Em ti, em minha inocência confiada.
Escusaras, senhor, todo este estrondo
De armas e cavaleiros; que não foge,
Nem se teme a inocência da justiça.
(FERREIRA, 1920, p. 53).

O trecho aponta a perspicácia de Inês, ao problematizar a identidade do rei. Observa-se que ao matá-la, matará também a sua própria herança. O apelo ao sensível é premeditado, pois ao mesmo tempo que ela expressa a sua condição, problematiza o conceito de justiça.

Por fim, tem-se o desterro e a não-ação do rei, que acaba por significar uma escolha:

Basta! Deixai-me!
Eu não mando, nem vedo. Deus o julgue.
Vós outros o fazei, se vos parece
Justiça condenar quem não tem culpa!
PACHECO, arrancando a espada

Essa licença basta. — Á morte!

COELHO, arrancando a misericórdia que tem ao pescoço,
e correndo,

com PACHECO e GONÇALVES, para a recâmara

Á morte!

As donzelas querem precipitar-se para a alcova de INÊS;

os homens de armas detêm-nas. Ouvem-se gritos
(FERREIRA, 1920, p. 59-60)

A partir de tal desfecho encontram-se dois desfalecimentos: a morte da promessa de uma posição nobre, por parte de Inês; a culpa corrosiva, por parte do rei. Têm-se aqui a dicotomia de dois planos simbólicos: o do indivíduo e do social. A morte de Inês socialmente representa um bem, pois prevê os interesses do coletivo – o bem da nação; individualmente ela é uma atrocidade – uma terrível ação contra o humano. O rei oscila entre salvador da pátria e algoz de seus próprios netos. O amor e a honra são consagrados após essa morte:

Eu vivo, minha Inês, e tu és morta!

Coração, coração, porque não estalas?

Porque não se abre a terra, e não me sorve

Num momento? P'ra quê? P'ra que vivo eu?

Caindo a soluçar sobre o banco

(...)

MENSAGEIRO

Senhor, para chorar é sempre tempo.

As lágrimas que fazem contra a morte?

Vai ver aquele corpo. Vai prestar-lhe

As honras que lhe deves.

INFANTE

Tristes honras! (FERRANTE, 1920, p. 68).

A cena final representa a convergência das significações. Perante a morte a ordem da natureza é evocada e o lamento descrito é como o os efeitos de uma ação tida como justa. Pode-se lamentar, após a decisão tomada e o Estado assegurado.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo apresentado na obra é alegórico, ao contrário do diálogo livre, descrito por Pavis: “O diálogo parece ser o meio mais apto para

mostrar como se comunicam os locutores: o efeito de realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas”. (PAVIS, 2008, p. 93). As falas são colocadas na obra de Ferrante como uma ação contemplativa. As metáforas e as figuras de linguagem fazem com que a naturalidade dos acontecimentos não ocorra. Tudo precisa ser analisado e compreendido por meio de uma lógica. E essa vence os apelos sentimentais que perdem a sua força lírica.

Identifica-se o diálogo como a grande personagem, pois é ele que revela as contradições e as estratégias de atuação individual ou coletiva. De acordo com o que Pavis apresenta: “O diálogo entre personagens é amiúde considerado como a forma fundamental e exemplar do drama. A partir do momento que concebemos o teatro como apresentação de personagens atuantes, o diálogo passa a ser “naturalmente” a forma de expressão privilegiada”. (PAVIS, 2008, p. 93). Porém, na obra analisada, tem-se o drama contraposto através do coro e das personagens periféricas que dispõem de reflexões atenuadoras dos conflitos ou exposições de emoções desmedidas.

Ferreira expressa o conflito da alma e a certeza da ação. Para ele os sujeitos são representações de pulsões que colocam em cena o grupo social acima dos sujeitos. No tocante do drama, a Inês concentra em si todas as potências sentimentais possíveis entre Amar, Morrer e o Reinar. É a partir desses entremeios que o individualismo perde medidas. As ações são coletivas e limitadoras. A obra toca a representação simbólica dos mitos. Vernant salienta: “Em suma, o mitólogo procura reconstituir (...) uma concepção e uma apreciação das grandes forças que, em suas relações mútuas, em seu justo equilíbrio, dominam o mundo - o natural e o sobrenatural -, os homens, a sociedade, fazendo-os ser o que devem ser.” (VERNAT, 2006, p. 26). Com isso, há a problematização referente ao distanciamento entre o que é humano e o que é divino. Se esses valores oscilam, no que toca a perspectiva das protagonistas, há uma ordem maior que acaba por sobrepor as singulares perspectivas.

4. REFERÊNCIAS

CARPEAUX, Otto Maria. O sol de Homero In CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaios Reunidos - (1942-1978)**. Vol. I – De a *Cinza do Purgatório até Livros na Mesa*. Org. Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

FERREIRA, António. **A Castro**. Rev., diag. e pag. Carlos Pinheiro. Ed. Original - Julio Dantas- 1920. 1 ed: CC BY-AS - Licença Creative Commons, 2020.

_____. Ao Senhor Francisco de Sá de Miranda, à morte de seu filho Gonçalo Mendes. In: MIRANDA, Francisco de Sá de. Poesias. Edição de Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus, 2011. p.251-257.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

ROSENFELD, Anatol. **A teoria dos gêneros**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILVA, Edson Santos. De espiritualidade e normatividade em *Os Lusíadas*. In SILVA, Edson Santos. **Convite Literário: vamos (re)ler Os Lusíadas. De Camões?** Guarapuava: UNICENTRO, 2021.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos os envolvidos no evento pela oportunidade de diálogos e reverberações da arte literária de Língua Portuguesa. Tais ações nos auxiliam a reconfigurar as expressões do humano e nos ajudam a enfrentar os conflitos que permeiam um contexto pandêmico.

AMOR DE PERDIÇÃO: SENTIMENTOS, CONFLITOS E TRAGICIDADE NA OBRA PORTUGUESA CAMILIANA

Núbia Litaiff Moriz Schwamborn¹
Alessandra Barbosa Nogueira²

RESUMO

A novela literária *Amor de Perdição*, inserida na estética romântica do escritor português Camilo Castelo Branco, versa sobre os diferentes sentimentos e os conflitos vivenciados pelas personagens camilianas, no contexto literário da obra portuguesa, publicada em 1862. Sabe-se que a literatura, concebida como parte da cultura de um povo, constitui uma das formas de revelar a ideologia humana, portanto, expressa o pensamento do homem, seus valores, angústias, percepções e a realidade da sociedade, em determinada época. O estudo acerca da obra objetivou apresentar as concepções amorosas, os conflitos e os diferentes sentimentos vivenciados, sobretudo, pelas personagens Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana, o trio ficcional da obra camiliana. Metodologicamente, a pesquisa é de abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e além da obra de Camilo Castelo Branco, a revisão da literatura apresentou aportes teóricos, fundamentados em Moisés (1974), França (1993), Oliveira (1999), D'Onofrio (2000), entre outros autores. Entre os resultados, a obra portuguesa *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco apresenta personagens que lutam por seus sentimentos, enfrentando conflitos familiares, culturais e religiosos, porém, os sentimentos amorosos nutridos, em especial, por Simão Botelho e pelas personagens femininas Teresa de Albuquerque e Mariana, levam ao mesmo fado, ao mesmo destino. Teresa e Simão, filhos de famílias inimigas e protagonistas da obra, a jovem Mariana, que nutre um amor abnegado por Simão, morrem

1 Professora da área de Literatura do Curso de Letras, do Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. E-mail: nmoriz@uea.edu.br

2 Egressa do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas, professora da rede municipal de ensino, em Tefé. E-mail: biamoriz@gmail.com

tragicamente, além de Baltasar Coutinho e João da Cruz, que foram assassinados. Nesta acepção, as personagens camilianas, envolvidas em conflitos e em seus sentimentos amorosos, apresentam, na narrativa portuguesa, um desfecho que culmina com a perdição, com a morte trágica, o que justifica o próprio título da obra portuguesa.

Palavras-chave: Sentimentos, Conflitos, Tragicidade, Amor de Perdição.

INTRODUÇÃO

Na aceção de que a literatura constitui uma das formas de conhecer o pensamento humano e que, pela palavra, a cultura, a ideologia do homem e a realidade de uma sociedade, em determinada época, se expressam por meio da literatura, Amor de Perdição, de autoria de Camilo Castelo Branco, revela os conflitos nas relações familiares, os preconceitos e os sentimentos amorosos vivenciados pelas principais personagens. Sendo assim, a obra camiliana portuguesa constitui o principal objeto do estudo intitulado “Amor de Perdição: Sentimentos, Conflitos e Tragicidade na Obra Portuguesa Camiliana”. Indiscutivelmente,

Amor de Perdição ultrapassa as fronteiras da temática dos sentimentos amorosos nutridos pelas personagens ficcionais, no contexto literário da sociedade portuguesa do século XIX, contudo, o objetivo primordial do presente estudo consistiu em discorrer sobre as concepções amorosas, os conflitos e os diferentes sentimentos vivenciados por Simão, Teresa e Mariana, o trio ficcional da obra camiliana. Entre os objetivos específicos, destacam-se: discorrer sobre a obra Amor de Perdição, quanto aos aspectos literários, como foco narrativo, personagens, espaço temporal etc., além de ilustrar, através das passagens transcritas da obra camiliana, o perfil ficcional das personagens, em especial, de Teresa e de Mariana.

Sobre a temática de Amor de Perdição, em um artigo intitulado “Uma concepção subjetiva e literária sobre o sentimento amoroso na novela camiliana Amor de Perdição”, Schwamborn e Nogueira (2020, p. 02) afirmam que a novela literária apresenta personagens “que lutam por seus sentimentos, vivenciando conflitos familiares, culturais e religiosos, enfrentando obstáculos como o patriarcalismo, ciúmes, assassinatos, questões éticas e a hipocrisia da sociedade”. Justifica-se assim a importância da obra, posto que o tema configura-se como atemporal, perpassa o tempo e, por meio da obra, Camilo Castelo Branco apresentou várias denúncias, consolidando a literatura como eficiente meio de revelar preconceitos e outras denúncias sociais. Convém destacar, assim, a importância do escritor Castelo Branco, já inserido no cânone literário português.

No percurso metodológico, de abordagem qualitativa, privilegiou-se a pesquisa bibliográfica, com autores que já trabalharam o tema em estudo e a análise crítico-literária do objeto de estudo, a obra Amor de Perdição. Quanto aos principais resultados, constata-se que os sentimentos nutridos pelas personagens ficcionais Teresa, Simão e Mariana levam

ao mesmo destino: a morte trágica, ou seja, Amor de Perdição, publicada em 1862, apresenta um desfecho trágico, que culmina com a morte dos protagonistas e de outras personagens presentes na trama camiliana.

METODOLOGIA

Quanto aos aspectos metodológicos, a pesquisa bibliográfica, de abordagem qualitativa, centrou-se no principal objeto de estudo, a novela Amor de Perdição, cuja primeira publicação, data de 1862. Para tanto, foi feita a leitura e análise crítico-literária da obra de Camilo Castelo Branco, visando à compreensão da obra em geral e ao conhecimento de elementos literários como: características literárias, caracterização de personagens, foco narrativo, entre outros elementos fundamentais, relacionados à literariedade da obra.

Acerca da pesquisa bibliográfica, Manzo (1971, p. 32), afirma que a bibliografia pertinente “oferece meios para definir, resolver, não somente problemas já conhecidos, como também explorar, novas áreas onde os problemas não se cristalizam suficientemente”. Nesta acepção, quanto aos pressupostos teóricos, fundamentaram-se em: Massaud Moisés (1974), José-Augusto França (1993), Clenir de Oliveira (1999), Salvatore D’Onofrio (2000), Ana Luísa Oliveira (2009), entre outros teóricos que já dialogaram com a temática em questão.

A pesquisa qualitativa, consoante Prodanov (2013, p. 70) “[...] é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave”. Portanto, de abordagem qualitativa, a pesquisa acadêmica partiu “da compreensão de nosso viver – não de definições ou conceitos – da compreensão que orienta a atenção para aquilo que vai investigar” (FAZENDA, 2002, p. 63). Segundo Husserl (1976, p. 36), o mundo deve ser pensado “a partir das percepções mentais” de cada ser humano, que envolve as representações de fantasia, representações de imagem, esperanças, temores, sensações. Sendo assim, um método científico também é determinado por ser uma verdade provisória, considerada como verdadeira, até que um fato novo mostre o contrário e assim, crie uma nova realidade sobre o tema estudado.

REFERENCIAL TEÓRICO

Amor de Perdição, de Camilo Castelo Branco, publicada em 1862, foi escrita no período em que o escritor encontrava-se preso. Consoante

Ferreira, Alves e Fonseca (2019, p. 08) ““durante o tempo em que esteve preso, Camilo escreveu a obra *Amor de Perdição*”. Sobre o autor português, “dono de uma incrível capacidade de trabalho” (MOISÉS, 1974, p. 89), Camilo Castelo Branco escreveu vários gêneros literários: “poesia, teatro, polêmica, crítica literária, jornalismo, folhetins, historiografia, epistolografia, alcançando altos níveis em todos eles” (MOISÉS, 1974, p. 89). Acerca da obra, inserida no segundo período do Romantismo, estruturalmente, enquadra-se no gênero narrativo como uma novela literária, constituída de introdução, conclusão e de vinte capítulos que não possuem títulos, são apenas numerados em algarismos romanos.

Amor de Perdição que apresenta um subtítulo: “Memórias duma família” é uma narrativa que segue uma linearidade convencional e, sobre a temática explícita, como enfatiza Oliveira (1999, p. 164) “relata a história de amor entre dois jovens, filhos de famílias inimigas”. Ainda sobre a temática, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque formam o par romântico, que também exemplifica uma característica camiliana inerente ao Romantismo: a idealização do amor e das personagens literárias. Acerca da idealização das personagens e do sentimento amoroso que permeia a novela camiliana, conforme o teórico Moisés (1980, p. 180), “sempre o amor impossível é superior, ou marginal aos preconceitos sociais, pois brota do mais fundo da carne e da alma, levando ao devaneio os apaixonados com as promessas de uma bem-aventurança, via de regra, malograda”.

Sabe-se que *Amor de Perdição* foi popularmente consagrada por um público leitor interessado na temática subjetiva e passional da obra, um tema que vem acontecendo, mesmo na contemporaneidade, onde os conflitos familiares, sociais, religiosos e culturais impedem a concretização amorosa das personagens. Logo, é possível afirmar que, tal como o próprio autor, as personagens camilianas estavam fadadas ao sofrimento. Sendo assim, a respeito das personagens, Domingos Botelho e Rita Preciosa são os pais de Simão Botelho; Tadeu Albuquerque é o pai de Teresa de Albuquerque que, de forma autoritária, impõe sua vontade sobre a filha: “- Há de casar! Quero que cases! Quero... Quando não, serás amaldiçoada para sempre, Teresa” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 41).

Além de Simão e Teresa, se destacam na obra: Mariana, amiga de Simão, uma bela jovem que também nutre um sentimento por Simão Botelho: “uma moça de 24 anos, formas bonitas e um rosto belo e triste” (p. 48); uma mendiga que levava as cartas de Teresa para Simão e que, segundo Teresa foi lhe enviada por Nossa Senhora: “Nossa Senhora quis

que a pobre viesse pedir esmola debaixo da janela do meu quarto” (p. 61), João da Cruz, pai de Mariana, e Baltasar Coutinho, primo de posses e pretendente de Teresa, que segundo Albuquerque é o noivo ideal: “o primo é um composto de todas as virtudes; e nem a qualidade de um ser gentil moço lhe falta, como se a riqueza, a ciência e as virtudes não bastassem a formar um marido excelente” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 40). Sobre as personagens camilianas, França (1993, p. 285) afirma que nas personagens, “o ideal dum programa imaginário e da realidade duma experiência vivida, encontra-se unidos e indissociáveis” e que, tanto Camilo Castelo Branco, em sua vida pessoal, quanto suas personagens ficcionais vivem em um “universo dramático”.

O foco narrativo da obra caracteriza-se em terceira pessoa, o narrador é onisciente, desvenda o interior de cada personagem, revelando ao leitor, os sentimentos e seus conflitos internos. Por inúmeras vezes, o narrador faz críticas à sociedade da época e às instituições religiosas: “Encheu-se o coração de Teresa de amargura e nojo naquelas duas horas de vida conventual” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 68). O sofrimento de Teresa aumenta ainda mais e ela se decepciona com a cruel realidade dos conventos: “Ouvira falar dos mosteiros como de um refúgio da virtude, da inocência e das esperanças imorredoiras” (p. 68) e o que Teresa via, era o inverso do que lhe contavam.

Quanto às características literárias, a exaltação exagerada dos sentimentos, o uso da subjetividade e a religiosidade configuram características do Romantismo português. Em uma das cartas, que Teresa escreve a Simão, é informada a triste notícia da total reprovação do seu amor por parte da família: “Meu pai diz que me vai encerrar num convento por tua causa” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 30). Teresa ainda enfatiza na carta que Simão poderá encontrá-la “no convento, ou no céu, sempre tua do coração e sempre leal” (p. 30), o que reforça na obra, o caráter da idealização ultrarromântica e da religiosidade.

Quanto à linguagem, é simples, de fácil compreensão. Schwamborn e Nogueira (2020, p. 02) afirmam que Amor de Perdição é uma “obra de fácil entendimento, segue uma linearidade, embora o desfecho seja trágico”. Sendo assim, o escritor Camilo Castelo Branco escreveu narrativas de fácil consumo e sua obra literária constitui “um legado romanesco que ultrapassa, em muitos, a mera veiculação de histórias de amor” (OLIVEIRA, 2009, p. 07). Ainda em aquiescência com Schwamborn e Nogueira (2020, p. 02), Amor de Perdição “foi popularmente consagrada por um público leitor interessado na temática atemporal, isto é, em um tema que vem

acontecendo, mesmo na contemporaneidade”. Portanto, a obra tematiza os sentimentos amorosos, os conflitos familiares, culturais e sociais que impedem a concretização amorosa das personagens principais.

Quanto aos sentimentos, conflitos e tragicidade que permeiam a obra, centram-se, principalmente nos jovens Simão e Teresa, que se apaixonam e vivem o amor às escondidas, com trocas de palavras apaixonadas, por meio de cartas: “E este amor era singularmente discreto e cauteloso. Viram-se e falaram-se três meses, sem darem rebate à vizinhança e nem sequer suspeitas às duas famílias” (CASTELO BRANCO, p. 30) e na jovem Mariana.

Simão Botelho, um “belo homem com as feições de sua mãe” (p. 24) resolve partir para Coimbra. Ao se despedir de Teresa, a moça foi subitamente arrancada da janela pelo pai. Simão fica revoltado e passa a noite, preocupado. No outro dia, “depois de abraçar a mãe e irmãs, e beijar a mão do pai, que para esta hora reservara uma admoestação severa” (p. 30), recebeu de uma velha mendiga um pequeno papel escrito por Teresa, informando que seria colocada num convento, mas que ela sofreria tudo por amor a ele. Ele passa a estudar com fervor. Através de cartas, Teresa avisa-lhe que “a ameaça do convento fora mero terror de que já não tinha medo, porque seu pai não podia viver sem ela” (p. 31). Enquanto Simão estudava, o pai de Teresa pretendia casar em breve a filha com o primo Baltasar Coutinho. Teresa, ao conversar com o primo deixa claro que não tem nenhum interesse pelo casamento, o que pode ser observado em: “Sou muito sua amiga, mas nunca pensei em ser sua esposa, nem me lembrou que o primo pensasse em tal” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 35). Além de mostrar a firmeza de Teresa em não aceitar a corte do primo, marca sua lealdade e a disposição de manter-se fiel ao amor destinado a Simão. Na sociedade patriarcal, o papel da mulher é de submissão tanto aos pais, quanto ao esposo. A mulher é concebida “como ‘posse’, como propriedade a manter sob sete chaves, como algo destinado a servir e que só então se realiza” (NITZSCHE, 2005, p. 143). Motivada pela reciprocidade do amor de Simão, Teresa confronta seu pai, não aceitando o autoritarismo de Tadeu de Albuquerque e nem a chantagem de Baltasar. Sobre a questão, Chorão (1993, p. 16) afirma que Teresa, “faz frente ao pai e faz frente ao primo que a vontade paterna lhe quer impor como marido, disposta a todas as represálias por fidelidade a si própria” e a Simão. Porém, não teve sucesso e Teresa se propôs a entrar no convento, se assim fosse desejo do pai.

Podemos constatar que a personagem Baltasar Coutinho entra na narrativa, com o objetivo de conquistar o coração de Teresa, porém não tem resultados positivos: “Por parte de Baltasar Coutinho a paixão inflamou-se tão depressa, quanto o coração de Teresa se congelou de terror e repugnância” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 34). Teresa deixou claro que a relação entre ela e o primo era de apenas amizade, porém Albuquerque anuncia que a filha vai desposar o primo Baltasar e que ela deve se deixar guiar pelas mãos do pai. A menina responde: “- mate-me; mas não me force a casar com meu primo! É escusada a violência, porque eu não caso!” (p. 40). Todos os argumentos que Albuquerque já tinha planejado para a filha tinham sido em vão; mostrando sua ira pela família inimiga, afirmou: “Se és uma alma vil, não me pertences, não és minha filha, não podes herdar apelidos honrosos, que foram pela primeira vez insultado pelo pai desse miserável que tu amas! Maldita seja!” (p. 41). Convém destacar que era uma tradição familiar, a prole ser plenamente obediente aos pais. No contexto da narrativa, as filhas eram submissas e, geralmente, os pais decidiam o casamento, portanto, o que valia mais na sociedade patriarcal, não era o sentimento amoroso, nem a felicidade das filhas, o que valiam eram os interesses e a hipocrisia do chefe da família centrada no patriarcalismo.

Após um encontro frustrado, Simão Botelho foi procurar pouso na casa do ferrador João da Cruz, homem humilde, que era muito grato à família de Domingos José Correia Botelho, pai de Simão. João da Cruz tinha conhecimento de que Baltasar Coutinho, com a aquiescência de Tadeu de Albuquerque, mandara seus homens assassinar Simão.

Simão conhece Mariana, a filha do ferreiro, uma moça, de “um rosto belo e triste” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 48). Personagem fundamental na obra, Mariana, logo no primeiro encontro já demonstra sentimentos pelo filho do fidalgo que conhecia, através das histórias do seu pai. Apesar de nunca ser correspondida, faz de tudo pela felicidade de Simão, embora ele a olhasse apenas como uma irmã e amiga. Quanto à Teresa, no dia que iria para o convento, levou a imagem da Virgem consigo: “encontrando o pai, pediu-lhe licença para levar consigo aquela devota imagem” (p. 63). Nota-se, assim a religiosidade de Teresa como característica também do Romantismo.

Mariana se colocou a tal ponto como amiga de Simão, que quando ele soube, através da mendiga o que tinha ocorrido com Teresa, resolveu ela própria levar a carta para a fidalga. Simão decidido a ir ao convento, deixou Mariana em lágrimas. A moça temia pela vida do “amigo”. Enquanto

Albuquerque se despedia das prioresas, as mulheres deram com Simão. Teresa não se conteve e pronunciou o nome do amado. Baltasar Coutinho e Simão Botelho trocam ofensas e o primo lançou-se de ímpeto sobre Simão: “Quando as damas chegaram a interpor-se entre os dois, Baltasar tinha o alto do crânio aberto por uma bala” (p. 94). Após a morte de Baltasar, mesmo João da Cruz pedindo a Simão que fugisse, como um herói romântico, ele assume seu ato, afirmando que não iria fugir, nem mesmo quando o meirinho aproximou-se, sugerindo-lhe novamente a fuga. Simão entrega suas armas e a forma como Simão reagiu, espantou até mesmo Albuquerque.

Após a interferência de Antônio da Veiga, um venerando tio-avô, que obrigou Domingos Botelho a salvar o filho da forca, Simão fora removido para as cadeias da Relação do Porto. “vencendo os grandes obstáculos que opuseram a essa mudança os queixosos, que eram Tadeu de Albuquerque e as irmãs do morto” (CASTELO BRANCO, 2004, p.103). Durante toda a saga de Simão no presídio, Mariana mantém-se fiel ao seu amado, ficando ao seu lado como uma verdadeira esposa. Em visita a Simão na cadeia, João da Cruz, se lastimou, porque via a filha “delirante a falar em forca e a pedir que a matassem primeiro” (p.105). Pela primeira vez, Simão tem a total consciência do verdadeiro amor de Mariana, que ela o amava até o extremo de morrer. Transtornado, pensou: “uma, morrendo amada; outra, agonizando, sem ter ouvido a palavra ‘amor’ dos lábios que escassamente balbuciavam frias palavras de gratidão. E chorou então aquele homem de ferro” (p. 105). Quanto à Teresa, reclusa no convento, sofria muito e a saúde já lhe faltava, já não tinha disposição física, nem disposição psicológica. O pai fora avisado e respondeu friamente “que a não desejava morta; mas, se Deus a levasse, morreria mais tranquilo, e com a sua honra sem mancha” (p.109). A citação mostra a hipocrisia e crueldade dos pais que, em nome da “honra”, sacrificavam seus filhos.

Simão escreve para Teresa pedindo que ela resista, que não o abandone, diz-lhe que a salvação é possível. Albuquerque vai visitar Teresa. Ironicamente, ele que impôs a reclusão à filha, agora exige que ela saia do convento. A religiosa diante do frenesi do altivo senhor, afirma-lhe que Teresa só sairá, se assim ela desejar e afirma que Simão é um homem honrado e que, se ele não tivesse se “oposto às honestíssimas e inocentes afeições de sua filha, a justiça não teria mandado arvorar uma forca, nem a vida de seu sobrinho teria sido imolada aos seus caprichos de mau pai” (p.117).

Com a influência de Domingos Botelho, a sentença de Simão de ir a forca não foi cumprida, contudo tinha que cumprir dez anos de degredo na Índia. Mariana que, após o assassinato do pai, vende suas terras, afirma-lhe que vai para o degredo, se Simão quiser a sua companhia. No dia do embarque, viu Teresa, debilitada, acenando com lenço nas mãos. De repente “aquietou o lenço que se agitava no mirante, e entreviu Simão um movimento impetuoso de alguns braços e o desaparecimento de Teresa” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 149). Ao saber da morte de Teresa, Simão tem febre por nove dias e morre no navio. O desfecho da obra impressiona pela presença da tragicidade e também pelo fato que, somente após a morte de Simão, Mariana o toca, pela primeira vez: “Mariana curvou-se sobre o cadáver, e beijou-lhe a face” (p. 157). A dor de Mariana era tão grande que, quando dois homens ergueram o cadáver e o balançaram para o arremessarem do navio, ela também se atira ao mar. A mando do comandante, homens saltaram ao mar em vão: todos viram Mariana “bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 158). Acerca do suicídio de Mariana, conforme, D’Onofrio (2000, p. 333), “a impossibilidade de realizar o sonho absoluto do ‘eu’ gera a melancolia, a busca da solidão, o desespero que chega até o suicídio”.

Conclui-se, em aquiescência com Moriz Schwamborn (2019, p. 07), que a trama romântica camiliana “apresenta a temática do amor exagerado, passional que leva à morte e ao sofrimento, ou seja, todos os amores retratados na obra levam seus personagens à perdição, à trágica morte”. Embora, na trama ficcional, as personagens estejam constantemente em busca da realização amorosa, o escapismo e a temática da morte ganham espaço na narrativa, porém, é, sobretudo, a tragicidade que norteia o desfecho da narrativa camiliana.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Acerca dos resultados alcançados, através da leitura, compreensão e análise literária da obra, inicialmente, constatou-se que as personagens ficcionais na trama camiliana, em nenhum momento são exaltadas com a felicidade suprema. Todas as personagens da novela portuguesa, mesmo Baltasar Coutinho e o ferreiro João da Cruz têm um desfecho trágico, ambos são assassinados e Simão Botelho, após ter conhecimento da morte de sua amada Teresa, também sucumbe à morte. Ou seja, todas as personagens morrem, todas têm um fim marcado pela tragicidade e pela

morte, seja ela proveniente de doenças, sofrimentos e desgostos, seja pelo desespero e sentimento arrebatador que leva ao suicídio.

A respeito dos sentimentos amorosos que as personagens femininas, a fidalga Teresa de Albuquerque e Mariana, filha do ferreiro João da Cruz, sentem pelo jovem Simão, constatou-se que o sofrimento, a angústia e a não concretização amorosa as levaram a um fim trágico. Através da personagem Teresa de Albuquerque, podemos analisar que as filhas de famílias tradicionais não tinham liberdade de escolher seus pretendentes. Teresa resistiu à imposição do pai de casá-la com o primo Coutinho, mas mostrou-se submissa ao aceitar a ida ao convento e faltaram-lhes forças para lutar por Simão. Colocada como uma mulher angelical, por momentos, esperava que o orgulhoso pai morresse, para que ela, enfim, pudesse casar com Simão.

Ambas as figuras femininas em estudo são órfãs, ambas amam Simão, mas Mariana, uma simples camponesa, lutava ao lado de Simão e tinha suas vontades respeitadas pelo pai. Convém destacar ainda que o próprio Simão aceitava a companhia de Mariana, permitindo que ela o acompanhasse ao degredo. Mariana passa a despertar um encantamento em Simão, mesmo sendo um encantamento fraternal. Sobre o perfil das mulheres, Simão concebe Teresa como “um anjo redimido em serena contemplação do seu criador” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 105) e Mariana como “o símbolo da tortura, morrer a pedaços, sem instantes de amor remunerado que lhe dessem a glória do martírio” (p. 105). Portanto, o sentimento que permeia a narrativa, constitui o agente transformador na vida das personagens, “principalmente das mulheres que não poderiam realizar seus ideais românticos por estarem presas a uma sociedade que delas cobrava submissão ao homem” (FERREIRA; ALVES; FONSECA, 2019, p. 142). Teresa de Albuquerque, devido à rivalidade familiar e Mariana, uma simples camponesa, não conseguem a concretização amorosa, devido às várias questões impostas por uma sociedade. Conclui-se, portanto, que Camilo Castelo Branco, concebe as personagens fictícias Teresa e Mariana, como “mártires do amor” (DE NICOLA, 1999, p. 143).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amor de Perdição, escrita em 1861 e somente publicada em 1862, é uma obra ficcional passional, cuja característica principal é a tragicidade. A novela literária de Camilo Castelo Branco apresenta Simão Botelho,

Teresa de Albuquerque e Mariana, sempre envolvidos em luta contra grandes obstáculos, em busca da concretização amorosa.

Assim, a obra camiliana de Portugal do século XIX centra-se no sentimento dos dois apaixonados que têm como empecilho para a realização amorosa, a rivalidade entre suas famílias: Botelho e Albuquerque. Simão e Teresa, como legítimos heróis românticos utilizam-se de cartas, que são entregues um ao outro por uma mendiga e, outras vezes, pela bela Mariana.

Conclui-se que a obra apresenta as várias formas de amor, sendo que esse sentimento é único em cada personagem e sublime e abnegado em Mariana. Logo, Amor de Perdição apresenta uma temática passional, presença de sentimentos verdadeiros, porém, exagerados que causam sofrimentos e levam à tragicidade. Concebe-se, através da análise crítica, que o autor utilizou-se de suas obras, como forma de denúncia dos problemas sociais e, sobretudo, como forma de usar a literatura para desmascarar a hipocrisia de uma sociedade pautada em valores preconceituosos.

Após o desenvolvimento da pesquisa qualitativa, recomenda-se aos estudiosos de Literatura que ao lerem determinada obra, possam também direcionar o olhar para questões como o estudo dos perfis femininos, que na trama portuguesa pode ser representado pelas ficcionais Teresa e Mariana. Enfim, parodiando o próprio Castelo Branco, concebe-se que Teresa, Mariana e Simão são personagens, que por nutrirem sentimentos verdadeiros, “amaram, perderam-se e morreram amando”.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. São Paulo: Martim Claret, 2004. (Coleção obra-prima de cada autor).

CHORÃO, João Bigotte. **Nótulas sobre jornalismo literário no século XIX**. Estudos Camilianos: Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no Século XIX, Braga/Portugal. n. 3, p. 13-18, 1993.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

DE NICOLA, José. **Literatura portuguesa**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1999.

FAZENDA, Ivani. **Metodologia da pesquisa educacional**. (Org. de Ivani Fazenda). 8. ed. São Paulo, Cortez, 2002.

FERREIRA, Milena B.; ALVES, Sônia M.; FONSECA, R. N. de França. **Leitura crítica**: discutindo o papel da mulher a partir da obra Amor de Perdição. In: Decifrar - Ano 7, Vol. 7, n. 13, 2019. PPGL/UFAM. Disponível em: <<http://periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/index> - Acesso em 02/10/2021.

FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**: estudo de factos socioculturais. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas**. (*Investigaciones logicas*). Madri: Rev. de Occidente, 1976.

MANZO, A. J. **Manual para la preparación de monografías**: una guía para presentar informes y tesis. Buenos Aires: Humanistas, 1971.

MOISÉS, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa**: Romantismo – Realismo. Vol. III. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

_____. **A literatura portuguesa**. São Paulo. Cultrix, 1980.

MORIZ SCHWAMBORN, Núbia Litaiff. **Estudos Temáticos em Literatura Portuguesa II**. Curso de Letras. CEST/UEA, Tefé/AM, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

OLIVEIRA, A. L. P. C. de. **A ficção camiliana para além de histórias de amor**. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-17082009-154723/publico/ANA_LUISA_PATRICIO_CAMPOS_DE_OLIVEIRA.pdf> Acesso em: 02/07/2020.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Arte Literária**: Portugal/Brasil. São Paulo: Moderna, 1999.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico**. [rec. elet.]: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo

Hamburgo: Feevale, 2013. SCHWAMBORN, Núbia Litaiff Moriz; NOGUEIRA, Alessandra Barbosa. Uma concepção subjetiva e literária sobre o sentimento amoroso na novela camiliana Amor de Perdição. In: **Anais do Simpósio Nacional de Pesquisa do Doutorado Interinstitucional em Educação-UERJ/UEA...** Tefé/AM. UEA, 2020. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/cicloeduca/225099-UMA-CONCEPCAO-SUBJETIVA-E-LITERARIA-SOBRE-O-SENTIMENTO-AMOROSO-NA-NOVELA-CAMILIANA-AMOR-DE-PERDICA0>>. Acesso em: 02/11/2020.

AMOR: PERSPECTIVAS ATEMPORAIS

Pâmera Ferreira Santos¹

RESUMO

A ideia central desse artigo é destacar a forma completa do amor (amor, amar e amante) e o ele não sabia presente na fala de Sócrates, no Banquete de Platão, e discutido por Lacan, em seu seminário 8, entendendo que esse último é uma estratégia de surdir o amor que está presente também na forma como ele é entendido na contemporaneidade. Outro tema que terá palco nesta apresentação é, o personagem, Sr. José, da obra Todos os Nomes, de José Saramago, pois fará essa ponte entre um texto antigo que adquire sua renovação nas ideias discutidas por autores na atualidade, como Lacan e Saramago. O Sr. José gozava com o desejo de não mais desejar e um simples acaso mudou essa condição, revelou-lhe a falta e tirou-lhe dessa repetição, permitindo experiências nada extraordinárias, mas uma vida com o sentido que o Sr. José quis dar, e a qual ele se entrega por inteiro, é vivendo o ordinário que o personagem experimenta, enfim, sua singularidade. De certa forma, unir literatura e psicanálise é deixar atualizada essa ligação entre o antigo e o contemporâneo, pois a concepção de subjetividade e inconsciente ao ser evidenciada remete a uma discussão de um “eu” que é atemporal.

Palavras-chave: Amor, Alteridade e Contemporaneidade.

¹ Doutoranda do Curso de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, pamera_santos@yahoo.com.br; bolsista pela FAPERJ.

INTRODUÇÃO

Uma obra importante nessa discussão é *O Banquete* de Platão, a partir das considerações do seminário 8 de Lacan, com destaque na fala de Sócrates e algumas considerações das falas de Agatão e Alcebiades, estes três formam uma relação com o ideal do amor; *amor, amar, amante*.

A partir do que se apresenta no seminário supracitado, o amor visa o *ser*, mas que *ser* é esse? Só poderá ser um *ser* suposto. Segundo Lacan, no amor não pode haver traição desse *ser* suposto. O amor, enquanto paixão – Matriz imaginária; a imagem – é capturado pela imagem do outro. É como se o outro tivesse tudo para completar o “eu”. O outro é objeto de desejo e a posse do objeto é o que está em jogo na paixão. Surge então o ódio como o ambivalente do amor, pois ou se tem o objeto como meu ou de mais ninguém.

A ignorância da paixão diz respeito ao sujeito, pois a ignorância enquanto paixão é não querer saber o que está recalcado. Dentro dessa perspectiva, encontra-se a denegação, que revela até que ponto o “eu” quer se manter distante do recalque. Um outro ponto importante é a colocação de que além do objeto (nada) apenas idealização – sublimação – amor impossível. Encontra-se, então, a castração. O ser humano é marcado por uma falta radical, esta falta, de certa forma, estabelece os possíveis no destino desse ser humano. Castração tem a haver com incompletude.

O real está sempre na ordem do inapreensível, pois o imaginário é tudo o que é capturado pelo olho. Porque não se encontra o objeto do desejo é que o desejo é sempre o mesmo. Nesse sentido o gozo, por melhor que tenha sido, não é o ideal, pois senão não se tentaria outra vez, nessa perspectiva, o que resiste a morte é o gozo da vida.

Outro ponto importante, nesta construção de um olhar sobre o amor, é o saber do outro, que vem acompanhado da idealização do *ele sabe*. Porque suponho que o saber do outro é sobre mim. A partir desse saber há a suposição de gozo. O que aciona o amor de transferência não vem por reconhecimento, mas por suposição de saber. Quanto maior a potência do valor do saber que eu suponho ter no outro, maior a distância desse saber ser real no outro suposto. A liquidação da transferência ocorre com a percepção de que o saber que se supõe no outro é impossível. Sócrates nada sabe, mas sabe o que é o amor. O amor continua sendo o seu maior segredo, pois não é porque sabe o que é, que este

ame (ignorância). Nesse amor de suposição, o amor correspondido é o amor exigido, se é amado a partir do que se supõe ser o amor, pois não há o reconhecimento de ser amado. O que está em cena é o objeto e não o amor em si.

Considerando as perspectivas apontadas, tem-se também na história do Sr. José esse encontro com o amor, ódio e ignorância que Lacan descreve em seu seminário, uma vez que tudo é feito para alcançar a mulher desconhecida, mas ao percorrer essa trajetória em busca de seu objeto de desejo, o que o personagem encontra não é o outro, mas a si mesmo.

Por fim, este artigo tem como objetivo apresentar uma aproximação dos textos dos autores Platão e Saramago pelo viés das concepções sobre o amor, apresentadas por Lacan nos textos já mencionados.

METODOLOGIA

Este artigo apresenta uma questão levantada durante as aulas de Literatura Portuguesa, ministradas em 2009, para pós-graduandos (mestrado e doutorado) da UERJ, cujo tema era Literatura portuguesa e comparativismo/ O estranho como assombro e familiaridade, lecionadas pela Prof.^a Dr.^a Nadiá Paulo que trabalhou o tema sob o prisma do amor na literatura e na psicanálise, abordando também o ódio e a ignorância.

Para Tanto, alguns textos foram usados, como o seminário 8 de Lacan, O Banquete de Platão, além de alguns textos de autores portugueses. O autor Saramago e seu romance *Todos os nomes* foi escolhido por mim, por se tratar de um dos textos abordados em minha dissertação de mestrado.

REFERENCIAL TEÓRICO

Amor, amar, amante

Tem-se dito que amar é procurar alguém a outra metade de si. Por mim, entendo que nem é procurar sua metade nem seu todo, se metade e todos não são bons. Tanto assim que os homens deixam que lhes amputem pernas, e braços quando tais membros, por doentes, se lhes tornam prejudiciais (PLATÃO, 2005 p.66).

Sócrates ao fazer o seu elogio ao amor dá destaque a três pontos que Lacan trabalha de perto em seu seminário. Amor, como aquilo que revela uma falta; amar, a partir do ponto daquilo que não se sabe; e amante, o

objeto de desejo. Tais conceitos encontram representações em Agatão, Sócrates e Alcebiades, sucessivamente.

Lacan, no início do capítulo IX do seminário 8, irá discutir o porquê da substituição no auge da fala de Sócrates por uma mulher, Diotima. Na verdade, Sócrates vai se colocar de forma ambígua, pois aquela que ele irá dar voz vai se exprimir pelo mito. Essa substituição de Sócrates por uma mulher revela uma falta que é indispensável ao amor, pois daquilo que deseja só pode ter sua falta. Lacan vai acrescentar que é a partir da mulher que existe em Sócrates que, nesse momento, o mesmo vai deixar falar.

O discurso de Diotima vai colocar em cena o questionamento do que falta aquele que ama, o que se tem como resposta são os bens, pois aquele que os ama, ama-os para gozar deles. Para trazer alguma especificação dos bens, Diotima introduz o amor do belo, pois este é o caminho por onde se exerce a atração pela posse, o gozo de possuir. Eis o ponto no qual a mulher em Sócrates define o amor.

Segundo Lacan, o belo não exerce uma relação com o ter, mas com o ser e o ser aqui é o ser mortal. Este se perpetua pela geração que é regida pelo domínio do perecível, no qual há a alternância entre geração e destruição. Sócrates apresenta a realidade da geração como inferior. O humano é completamente afetado por essa alternância e, por isso, o belo encontra sua fase mais elevada no domínio das essências, que nem a geração nem a corrupção a afetam, pois essa pertence às formas eternas. Logo, o belo é aquilo que ajuda o ser a atravessar as passagens difíceis, não sem dor, mas com a menor dor possível, a fim de guiar tudo o que é mortal até o que o ser tanto deseja, a imortalidade. Todo o discurso de Diotima conduz a função da beleza como sendo uma ilusão pela qual o ser perecível é sustentado em sua essência, que é a aspiração pelo eterno.

[...] todos os homens trazem em si o poder de gerar segundo o corpo e o espírito; e, chegados a certa idade, sentem o desejo natural de procriar. Ora, esta procriação só pode consumir-se no belo. Da união do homem com a mulher resulta uma criação. É obra divina, porque a geração e parturição garantem a imortalidade a todo ser vivente e sujeito à morte (PLATÃO, 2005, p.67).

O que está por trás da busca pelo eterno através do belo é a morte, pois o belo será o mediador entre o sujeito e a sua relação com a morte, uma vez que aquele é regido pelo mortal. Para Lacan, é o desejo de morte, enquanto inabordável, que o belo é destinado a dissimular. Há um deslizamento da ideia de belo no discurso de Diotima, este não é visto

como meio, mas como transição que faz com que ele seja o próprio objetivo a ser buscado.

O belo desliza o seu sentido daquilo que seria prioridade na busca do ser e se torna a finalidade desse caminho. Lacan afirma que a dialética do amor desenvolvida por Diotima nada mais é do que a função metonímia no desejo, pois se trata de algo que está para além de todos os objetos, que está no caminho de um certo objetivo e rumo a uma perspectiva sem limite².

Realmente, o verdadeiro método de se iniciar, ou ser por outrem iniciado, no amor, consiste em amar primeiro as belezas corporais para depois alçar-se à beleza suprema, transpondo todos os degraus da ascensão. Passa-se de um só belo corpo para dois; de dois para todos os outros; dos belos corpos às belas atividades; destas às belas ciências; até que se chegue à ciência que outra não é senão a ciência do belo (...). Sim, caro Sócrates, se para o homem a vida vale a pena ser vivida, é do momento que ele contempla a absoluta beleza (PLATÃO, 2005 p.74).

Dessa maneira, o que o sujeito deve procurar não é ter, mas ser, pois, o que há nessa busca é uma identificação com esse supremo amável. Ou seja, quanto mais deseja, mais se torna ele mesmo desejável³. Aqui, encontra-se o amor na sua forma mais completa: amor, amar e amante.

Ele não sabia

- É um grande gênio, Sócrates; porque todo gênio é o meio-térmo entre o mortal e o divino.
- E qual a função desses gênios?
- A de mensageiros e intérpretes dos homens para os deuses e dos deuses para os homens (...) preenchendo o espaço que separa o homem de Deus, os gênios unem o Todo a si mesmos (PLATÃO, 2005 p.61).

Na dialética socrática, *o ele não sabia* é a fórmula do amor, o que Diotima vai mostrar de novo a Sócrates é que o amor não é um deus como

2 Lacan, Seminário 8 p.132

3 IdeM

ele supunha, mas um gênio. Sócrates tem o conhecimento do amor, é, inclusive, um dos seus maiores conhecimentos, mas deixa outra falar em seu lugar como estratégia para parecer ignorar algo sobre o assunto e, portanto, permanecer na zona do *ele não sabia*, para deixar que alguém fale sem saber.

É a partir dessa estratégia que o mito contado por Diotima ganha seu destaque, pois o amor vai ser gerado durante a embriaguez e sono de Poros, o deus da abundância, ora com todo o seu poder, foi no momento de sono, no momento de total entrega aquilo que não se sabe nada (inconsciente) que o amor é concebido. A Aporia, deusa da pobreza e que em seu feminino é revelado a falta, com astúcia, se aproveita desse momento de entrega e realiza o seu desejo de produzir o amor. O que se percebe é a inversão da lógica, o deus da abundância, o qual tudo lhe pertence, ignora algo; e a deusa da pobreza, a qual tudo lhe falta, deseja algo. É dessa contradição que surge o amor.

Fica também no meio termo entre a sabedoria e a ignorância. Realmente, nenhum dos deuses poderia filosofar, nem desejar a ciência, porquanto ciência e filosofia são já seu apanágio. Nenhum filósofo precisa de filosofar. O mesmo se pode dizer dos ignorantes, nenhum dos quais deseja a filosofia, porque o mal da ignorância é tornar contentes consigo mesmos os que, não sendo bons nem sábios, cuidam que o são. Ninguém deseja senão o de que julga privado (PLATÃO, 2005 p.63).

Essa é precisamente a razão do jogo de Sócrates ao deixar que Diotima fale em seu lugar, para ensinar sobre o amor ele faz essa escolha, no discurso, a deixa falar do ponto onde ele não sabia.

A relação do amor

-Tu Sócrates? Tu que aqui te puseste de emboscada para me apareceres, como é teu costume, onde eu menos esperava? Que vieste aqui fazer hoje? Por que te reclinaste neste leito? Por que, em vez de colocares ao lado de Aristófanes ou de algum outro ironista, ou reputado tal, vieste deitar-te junto do mais belo de todos os convivas?

-Socorre-me, Agatão. O Amor deste homem para comigo não me é pequeno embaraço. Desde que começou a amar-me, não posso mais encarar um belo mancebo ou conversar com ele, sem que a inveja e o ciúme o levem a incríveis excessos (...) (PLATÃO, 2005 p.76 e 77).

Apesar de Sócrates apontar uma forma de discursar sobre o amor, ele não faz referência à relação do amor, essa só vai ser percebida com a grande entrada do *amante*, Alcebíades. Todas essas histórias contadas e elogios ao amor estão encerradas em si mesmas, com apenas a entrada de um embriagado somos devolvidos a realidade do amor. Alcebíades traz com a sua chegada a terceira realidade do amor, o amor encarnado: o amante. Nesse jogo já falou aquele que sabe, aquele que sabendo, apresentou que se deve falar sem saber. Agora surge a realidade do amor que não se mostra em harmonia.

Sócrates é posto como um ser amável e divino, portanto desejável e desejado por Alcebíades que quer guardá-lo para si. Ao expor Sócrates, Alcebíades quer afastar a concorrência, tamanha é a perturbação que esse objeto lhe causa. Com autoridade, ele muda o jogo que passa de elogio ao amor para o outro, o vizinho que está ao lado. Dessa maneira, coloca em ação, e não mais apenas em palavras, o amor, evidenciando a relação com o outro. Alcebíades ao falar de Sócrates tenta provocá-lo, contando pormenores da aventura que tiveram juntos, para que Sócrates manifestasse o seu desejo, pois Alcebíades sabe desse desejo e quer um sinal desse outro. Por um lado, ele desmascara Sócrates e, por outro, quer ser tudo o que ele precisa.

Sabia-o tão invulnerável ao ouro como ájax o era, de todos os pontos, contra ferro, e sentia-o fugir-me ao único dardo com que procurara feri-lo. Desorientado, sem saber o que fazer, errando às cegas, sentia-me mais escravizado a este homem do que qualquer escravo a seu dono (PLATÃO, 2005 p.79).

O que está revelado no amor de Alcebíades é um desejo “metonímio”, no qual, em Sócrates converge todos os seus objetos de desejo, Sócrates é a imagem que representa tudo o que Alcebíades acha que precisa e o seu eu idealiza, ele é o seu tesouro, por isso o outro ganha destaque e há essa oferta de si mesmo a ele. O objeto amado é o ponto onde começa todos os outros e onde há identificação do eu ideal.

Sr. José

Neste momento, faremos a ponte com o personagem de Saramago, o sr. José. Pois, esse ao descobrir um novo sentido de vida, irá canalizar todo o seu desejo em uma mulher que lhe é desconhecida. A procura por essa mulher mostra o quanto, no fundo, ele estava a buscar ele mesmo,

o seu eu ideal. É um texto da contemporaneidade, mas que apresenta todas essas contradições do amor movido pelo desejo, no qual o outro não existe enquanto ser, pois está apenas no seu imaginário, mas é o objeto de desejo para o qual convergem todos os outros.

Vejamos quem ele é, quais as suas afetações.

Um objeto, um desejo

O Sr. José, único personagem que Saramago revela o nome, em um primeiro momento descrito como um funcionário exemplar (indivíduo dócil e disciplinado para produzir), o único que ainda vivia na conservatória, ainda que o tivessem proibido de usar uma passagem que existia entre sua casa e a conservatória. O Sr. José possuía a mania de colecionar reportagens e recortes da vida de pessoas famosas. Em nome dessa mania, esse começa uma sucessão de transgressões das regras da conservatória, pois tem a grande ideia de possuir o registro de nascimento daquelas pessoas. Sua primeira grande transgressão é utilizar a passagem proibida para ter acesso àqueles registros e depois devassá-los. Saramago narra toda a agonia, a luta interna que a personagem sofre ao transgredir a ordem. Entre os registros que a personagem consegue roubar para copiar, essa encontra o registro de uma mulher desconhecida. A partir daí o romance foca a investigação que o Sr. José trava para descobrir o que estava além do nome da desconhecida: a história, a origem o cotidiano. O Sr. José é tomado pelo desejo de vigiar uma história alheia. Esse desejo o faz transgredir a ordem a todo o momento, é como se o Sr. José tivesse descoberto uma nova forma de vida em que as regras da conservatória e da sua própria sociedade já não o podiam conter. Dentro da sua “dês-ordem” ele cria as suas próprias regras para chegar à mulher desconhecida, fazendo dessa investigação um sentido de vida, que o individualiza e o peculiariza da dicotomia: vivos e mortos.

A mulher desconhecida só pode ser percebida através da busca do Sr. José, e é a partir daí que o Sr. José dá vida a ela. Ao procurar o local onde ela nasceu, invadir, durante a madrugada, a escola onde ela estudou, o Sr. José tenta percorrer o labirinto desses registros para encontrar onde foi parar a dona daquela história. Mas, no final das suas investigações ele percebe que sempre esteve à procura de uma pessoa morta, de uma professora de matemática, solitária, que se suicidou aos trinta e seis anos. Dois “sujeitos” da duplicidade da condição humana: o Sr. José (vivo), a mulher desconhecida (morta). Porém, o encontro que o primeiro tem

com o segundo (o objeto de seu desejo) o transforma e o faz perceber que há algo além daquela morte registrada: a sua própria vida.

Ao encontrar o verbete da desconhecida é como se o sr. José descobrisse que algo lhe faltava, que estar vivo é exatamente atender essa falta, entendendo que ela é incompletude, mas ao mesmo tempo nela está dissimulado o próprio impulso de vida. É porque me falta algo que parto em uma busca, cujo caminho é o próprio sentido de vida e o outro que tanto quero alcançar cada vez mais só me revela a mim mesmo.

O que José ignorava era a vida, pois a vivia de forma repetitiva e reduzida a não desejar para gozar de uma pseudo-segurança. E é exatamente quando ele não sabia que iria encontrar o verbete da desconhecida que o acaso lhe permite perceber a falta.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como é possível perceber, uma questão que permeia todo o texto é *a falta*, essa irá aparecer de diferentes maneiras, mas sempre apresentando o mesmo efeito. Pois, ela só pode, em seus efeitos, revelar o “eu”. É porque percebo no outro algo que me falta que o desejo e o amo enquanto objeto, pois esse, no imaginário, será usado para disfarçar essa falta.

Ele não sabia é a melhor metáfora para descrever o amor, pois até é possível dissimular, de certa forma ignorar, essa *falta* e viver em estado de alienação (como faz o Sr. José e o deus Poros), mas diante do encontro com o amor revelado no outro a sensibilidade a essa falta é evidenciada. Porque ignorava *não sabia* o que me faltava, não percebia a minha incompletude, da qual o amor torna-se o mediador, ora completando ora revelando.

Agatão, Sócrates, Alcebíades e Sr. José revelam diferentes objetos por onde o amor os captura seja pela divindade e elevação; ou pela genialidade e beleza; seja pela desarmonia e ação; ou, ainda, pelo puro impulso de vida. No que há na condição humana de efêmero e incompleto, o amor mostrará um caminho transcendente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, conciliar literatura e psicanálise é, de alguma maneira, ampliar a capacidade de estudo da complexidade do ser humano e suas

afetações ora perceptíveis como objeto de desejo ora como ser em si, autêntico, capaz de enxergar o outro em sua autenticidade também.

Outra possibilidade, dessa união, é a ligação entre o antigo e o contemporâneo, pois a concepção de subjetividade e inconsciente ao ser evidenciada, como estudos e divulgação como ciência no século XX, remete a uma discussão de um *eu* que é atemporal.

REFERÊNCIAS

LACAN, J. **O Seminário 8. A transferência (1960- 1961)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

PLATÃO. **O banquete do amor**. Trad. introd. e notas de J. Cavalcante de Souza. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AMOR: QUE SEJA ETERNO ENQUANTO DURE, NO OLHAR IRÔNICO E GROTESCO

Tércia Costa Valverde¹

RESUMO

Na efemeridade amorosa, presente nas cenas urbanas retratadas nas crônicas antunianas, discutiremos o modo irônico e grotesco através do qual são descritas as relações interpessoais pautadas pela liquidez e fragmentação típicas da modernidade dos séculos XX e XXI. Para tal, analisaremos as três seguintes crônicas que, a nosso ver, abordam a temática da fluidez amorosa: *É da tua mão que eu preciso agora* (*Segundo Livro de crônicas*, 2002), *Crônica de amor* e *A mais alta solidão* (Ambas do *Quinto Livro de Crônicas*, 2013). Iniciamos com o seguinte questionamento: em um cenário cheio de incertezas, de valores materiais, como acreditar que o amor seja sólido e durável?

Palavras-chave: Amor fluido, Crônicas antunianas, Ironia, Grotesco.

¹ Professora Titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFS – PRO-GEL/UEFS. tecaverde05@outlook.com

INTRODUÇÃO

Na efemeridade amorosa, presente nas cenas urbanas retratadas nas crônicas antunianas, discutiremos o modo irônico e grotesco através do qual são descritas as relações interpessoais pautadas pela liquidez e fragmentação típicas da modernidade dos séculos XX e XXI. Para tal, analisaremos as três seguintes crônicas que, a nosso ver, abordam a temática da fluidez amorosa: *É da tua mão que eu preciso agora* (*Segundo Livro de crônicas*, 2002), *Crônica de amor* e *A mais alta solidão* (Ambas do *Quinto Livro de Crônicas*, 2013). Iniciamos com o seguinte questionamento: em um cenário cheio de incertezas, de valores materiais, como acreditar que o amor seja sólido e durável? Já, no *Manifesto Comunista* (1848), Karl Marx e Friedrich Engels assinalavam a discussão da finitude das coisas, das situações e dos sentimentos, afirmando que: “Tudo o que era sólido se desmanchava no ar, tudo o que era sagrado era profanado, e as pessoas eram finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas”. Este conceito de mudança e elasticidade das coisas foi amplamente discutido por Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar* (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), quando analisa a modernidade: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (p. 9). A modernidade “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (p. 9). Nesse contexto de instabilidade, veremos essas situações assinaladas por Berman, nas crônicas antunianas selecionadas. Os amores finitos, os sentimentos fragmentados e as situações passageiras são alguns exemplos das cenas urbanas narradas por António Lobo Antunes, que destacam a fluidez das relações interpessoais e amorosas. Tais acontecimentos representam o mosaico moderno em que a vida humana se configurou. As ações do homem em busca de avanços econômicos e tecnológicos trouxeram consequências nem sempre positivas. Os indivíduos, nas grandes cidades, estão preocupados com os seus afazeres práticos, laborais, comerciais e financeiros porque justamente necessitam sobreviver na urbe. O seu lado espiritual e sentimental, ou seja, tudo aquilo que não se vê e nem se pode tocar, é deixado para último plano. Assim, as relações humanas começam a

minar e a perder o seu sentido. Surge então a solidão, mesmo dentro da coletividade.

Na crônica *É da tua mão que eu preciso agora*, o leitor presencia o desabafo do narrador diante de sua solitária vida. Ele vivencia uma dupla solidão: a de quem escreve e a de quem perde um grande amor. Há encontros e desencontros, tecidos pelo fio cortante da ironia e pela fantasmagoria consequente do grotesco. O amor se desmanchou e evaporou no ar. O ser que ainda ama busca restos materiais da mulher amada, que agora só lhe aparece em pensamento: “É da tua mão que eu preciso agora. Há momentos, sabes, em que me sinto tão cansado, todos estes dias cheios de palavras que me fogem. Então penso em ti: Joana. Penso: vou contar-te uma coisa” (ANTUNES, 2017, p. 213). O protagonista queria contar as novidades boas e ruins à sua amada: estava triste porque a filha de um amigo faleceu. Os fatos negativos acabam por se associar em sua vida. O cemitério em que foi ao velório e enterro é também palco dos encontros passados com a namorada perdida:

Um cemitério é um lugar horrível e a dor dele doía-me. Depois de tudo acabar voltei para o automóvel. Eram muitos passos nas veredas a voltarem para os automóveis [...] Aquelas árvores que tu conheces de quando a gente há dois anos. Despedi-me das pessoas um pouco ao acaso, sem sentir os dedos que apertava: têm tantos dedos as pessoas (p. 213).

Observa-se na escrita de Lobo Antunes uma preocupação escatológica com o destino das pessoas. Seria a visão apurada de artista e médico? Percebe-se, no entanto, que tanto o escritor quanto o médico trabalham com a questão humana: preocupam-se com a morte e com a vida. Ou vice-versa. Dando continuidade à sua narração sobre a falta que Joana lhe faz, o narrador segue repleto de lembranças:

Nem me lembro já porquê abri a mala do carro. Estavam lá dentro coisas tuas de Espanha: batas, papéis, as inutilidades confusas que estás sempre a juntar. Peguei numa das tuas batas, abracei-a. E desatei num choro de menino, de cabeça inclinada para a mala do carro na esperança de que não me vissem (p. 213).

Por que tudo se desmanchou? Tornou-se fumaça, poeira e se esvaiu no ar? Não é dada nenhuma explicação: o narrador apenas permanece envolvido nas recordações: “engoli-me a mim mesmo e vim-me embora” (p. 213). Por ironia do destino, o narrador estava se sentindo só, mesmo

diante de outras pessoas, porque perdeu um grande amor. As “inutilidades confusas” deixadas por Joana em seu carro são agora úteis para este homem tão desprovido de amor. O narrador se preocupa em esconder os seus sentimentos, porque, para a sociedade ocidental moderna, “homem não chora”. São as diversas facetas que a ironia possui para desenhar o destino das pessoas. No seu livro *Ironia e o irônico* (Tradução Geraldo Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995), D.C. Muecke aborda a ironia como um veículo sério de riso social, bem como uma insinuação para se obter uma visão crítica do objeto a ser ironizado (p. 18 e 84). Na passagem da crônica que acabamos de ver, o narrador afirma ter de se engolir, ou seja, de conduzir o próprio fardo existencial. De quem seria a culpa do fim de um relacionamento? Em situações dessa natureza, haverá verdadeiramente vítimas e algozes?

Não parece ser tarefa fácil conduzir o fim de uma relação:

Mas é da tua mão que eu preciso agora. Há momentos em que me farto de ser homem: tudo tão pesado, tão estranho, tão difícil. Eu vou tendo paciência e no entanto, às vezes as coisas magoam, há ideias que entram na gente como espinhos. Não se podem tirar com uma pinça: ficam lá. É então que a cara principia a estragar-se e a gente / dizem / envelhece (2017, p. 214).

Verifica-se a própria condição dos organismos vivos, que se decompõem com o passar dos anos. Algumas situações, entretanto, podem acelerar este processo, por causarem dor e sofrimento: a angústia de quem percebe a brevidade da vida e dos entes queridos que desapareceram, a exemplo de sua avó, que surge na narrativa como alguém que deixou muita saudade:

A minha avó dizia que fui a pessoa por quem chorava mais. Nunca acreditei. Era autoritária, mimada, sedutora: tratava-me tão bem! Jogávamos a ver qual de nós dois conquistava o outro: andávamos mais ou menos empata-dos / (sabes como detesto perder) / e nisto ela morreu [...] Recordo-me de sair de sua casa e vir à cervejaria comer [...] pedi o jornal desportivo ao empregado. Ao voltar para cima achei-a vestida sobre a cama. Agora é novembro, tenho frio. (p. 214).

Foi tudo tão abrupto e natural. Abrupto para quem ama, no tempo psicológico. Natural para a ciência, que prevê a decomposição cronológica da matéria. O narrador tem frio não somente porque o inverno

chega, mas porque a sua alma está em luto. Perde as pessoas queridas e amadas, como a sua avó, além da Joana e, do mesmo modo, meta-literariamente, as palavras, em um duplo sofrimento: “Nunca estou a gostar do que escrevo [...] acho que as palavras me derrotam. Frases puxadas como pedras de um poço que não vejo. Banalidades que me indignam por estarem tão longe do que quero” (p. 214). Percebe-se a sua insatisfação como amante e escritor, que teme, mas necessita da solidão para tecer fios poéticos, conflito que atinge o seu ápice na fala a seguir onde conclui, ironicamente:

Capítulos que me fogem, o plano da história dinamitado pelos caprichos da minha mão, que não faz o que pretendo: escapa-se sempre, inventa, tenho de apanhá-la a meio de um período inverosímil. Talvez seja por isso que preciso da tua. Ou não por isso: não bebo e no entanto há alturas em que me sinto tão só que é quase o mesmo. E sem essa solidão não me é possível escrever (p. 214).

Como em um mosaico que acaba formando uma grande peça, o narrador se lembra do amigo a quem morreu a filha, e diz sentir falta da amizade e do seu sorriso largo: “José Francisco. Quando sorri os cantos da boca parecem levantar voo. Faz-me bem. Gostava de sorrir assim. Experimentei ao espelho e não é igual” (p. 215). Nesse momento, se sente frustrado por tentar ser quem não é. Um ator da vida? Um palhaço que busca se mascarar e ofertar a alegria que não tem internamente? Acerca dessa característica que suscita riso ou escárnio na escrita de Lobo Antunes, Susana João Carvalho, em *António Lobo Antunes: A desordem natural do olhar* (Alfragide: Texto Editores, 2014), destaca o caráter da narrativa e dos personagens antunianos. Ela associa a sua discussão às imagens de circo, que se estabelece como o palco grotesco da narrativa, que envolve os seus leitores, em uma atmosfera onírica, fantástica e improvável. Susana Carvalho ainda nos lembra do diálogo entre o cômico, que pende para a tragicomédia, e o grotesco. Diálogo este que representa um modo de crítica social adotado pelos artistas, que percebem a realidade plena de fissuras, desconcertos e enganos. O viver em sociedade demanda uma postura que nem sempre é genuína. Muitas vezes, as pessoas preferem se mascarar e adotar condutas artificiais para não serem criticadas. Outras nem enxergam que estão reproduzindo um discurso da coletividade.

Sabemos que as narrativas de Lobo Antunes se apoderam do grotesco para sublinhar a (des)ordem natural das coisas, a vida em sociedade,

a modernidade e suas consequências, a exemplo do consumo exagerado: “A maquilhagem excessiva, as jóias coruscantes- a fazerem lembrar as lantejoulas do palhaço- são sintomas inequívocos da assunção plena de um disfarce, que recobre desde a idade à condição financeira” (p. 175). Para Lobo Antunes, existem palhaços ricos e palhaços pobres: em alguns momentos, “e numa visão que tem tanto de lúdica como de lúcida, o autor parece aplicar às personagens esse jogo de pares opostos”, que enriquecem tanto as suas páginas (p. 176). Esta teoria também pode ser aplicada às outras narrativas literárias de Lobo Antunes, por exemplo a crônica *O António é esquisitíssimo (Quarto livro de crônicas)*, em que os clientes habituais do restaurante luxuoso também pareciam palhaços cheios de aparatos, brilhos e maquiagens. Tentam disfarçar as angústias e o medo da morte. O dinheiro ainda não lhes compra a imortalidade.

Ao findar a crônica, o protagonista pensa em Joana, em Malanje, onde se encontraram no passado e nas mangueiras que tremem no interior do seu sangue (p. 214). “Aquele cheiro da terra, demorado, opaco, violento” (p. 215). O narrador está cansado de escrever e de pensar nas inúmeras perdas:

Nem vou reler isto, mando tal e qual. Prefiro observar a parede, deixar-me impregnar devagarinho pela essência das coisas [...] se calhar amanhã telefono-te. Ou regresso ao romance na teimosia dos cães. Penso: nem que deixe a pele nele hei-de conseguir acabá-lo [...] Só por um bocadinho de nada, antes que continue, importas-te de tirar as batas do carro? Importas-te de me dar a mão? (p. 215).

Nem vai acabar de escrever nem a sua amada vai retornar: triste sina de algo perdido. Torna-se aqui interessante refletir sobre o paralelo que o narrador faz entre a escrita do romance e da crônica. Quando respira e faz uma pausa na confecção da obra mais extensa, se volta à costura das cenas cotidianas, de modo semelhante ao escritor de Benfica. Sobre este aspecto, Cid Ottoni Bylaardt, em *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade – figuras da escritura na ficção de António Lobo Antunes* (Fortaleza: Edições UFC, 2012), destaca que Lobo Antunes, ao se dedicar à crônica, reconhece que essa forma literária é um recurso de sustentação humana, e que se desenvolve paralelamente à escrita dos romances, sendo muito valorizado pela crítica literária (p. 403). Mesmo abordando o amor e as suas facetas, o narrador menciona o ato da escrita que, para ele, é uma condição existencial. As cenas cotidianas são retratadas de modo poético pelo narrador, que necessita expor as suas

impressões do que está ao seu redor, bem como de suas experiências de vida. O fim de um relacionamento que é particular, do personagem da narrativa, pode ser projetado para qualquer outra cena que envolve outro casal. Os próprios leitores do texto podem se enxergar na crônica e comungar das mesmas perdas e angústias do narrador.

Em *Crônica de amor*, do *Quinto Livro de Crônicas* (2013), o leitor presencia mais uma história de fluidez, nas relações interpessoais, engendrada por um casal, que aparece sem afinidades e sintonia. A narrativa é conduzida por uma mulher de 45 anos, que não suporta mais a indiferença do marido e a execução solitária das atividades domésticas, que incluem filhos e cães. Estes cônjuges representam uma legião de pessoas que se encontram e desencontram, com o passar dos anos, nos grandes e modernos centros urbanos. Teóricos das relações amorosas, na Modernidade, parecem radiografar estes lares, a exemplo de Bauman, que analisa as relações interpessoais, principalmente aquelas pautadas no amor, dentro do contexto moderno, na obra *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004). Deparamo-nos com um cenário marcado pela fluidez, em que os laços amorosos são inconsistentes e efêmeros. Nada é eterno no moderno e pós-moderno. Tudo é infinito enquanto dure: “a líquida racionalidade moderna recomenda mantos leves e condena as caixas de aço” (p. 65). Nestas crônicas selecionadas, Lobo Antunes escreve e carrega na tinta da fluidez das relações amorosas. O leitor se depara com um labirinto cheio de personagens solitários, mesmo habitando com os seus respectivos cônjuges, como ocorre nesta *Crônica de amor*.

A personagem narradora, então, começa a ironizar a sua existência doméstica e a ridicularizar a sua relação com o marido. Sobre a ironia e a autoridicularização, Vladimir Propp, no livro *Comicidade e riso* (Tradução Aurora Bernardini e Homero Andrade. São Paulo: Ática, 1992), sublinha a prática do homem de se reinventar pela autoridicularização, rindo de sua existência de modo crítico e irônico, quando surte maior efeito de desconstrução (p. 29). Será que esta mulher estaria se reinventando ao expor ao riso sério o seu relacionamento familiar? Para Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (3.ed. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993), a ironia, ao longo dos anos, foi se transformando, e, a partir do Romantismo, passa a ter um caráter mais estilístico de gênero, mais sério, sobretudo no romance. Segundo o referido teórico, na época moderna (Pós-romantismo), a forma mais

difundida do riso reduzido é a ironia (p.63). Acreditamos haver uma ligação entre essas correntes teóricas e o enredo da crônica em estudo, uma vez que a narradora antuniana busca autoconhecimento e entendimento de vida, de relação amorosa, ao se expor, bem como a sua família. Ela não joga com a realidade. Ao contrário, o seu riso sarcástico provoca o leitor a refletir, que também pode se ver e se espelhar nas situações narradas e tentar compreender a sua existência com o outro. A narradora convida o leitor a participar desta análise da alteridade.

A narradora, para chamar a atenção do marido, que permanece estático no sofá lendo o jornal quando está em casa, procura evidenciar todos os acontecimentos, barulhos e situações do cotidiano familiar:

Os cães não param de ladrar no jardim, achas que alguém está a tentar roubar-nos? O portão é tão fácil de abrir, as janelas nem grades têm, qualquer pessoa entra aqui com um empurrãozinho e depois os cães não fazem mal a ninguém, só servem para sujar tudo e estragar os canteiros, estou para saber por que carga de água os comprámos sem falar na despesa com o veterinário e a comida [...]Na porta do alpendre toda estragada em baixo, no cocó espalhado na garagem que nos obriga a fazer uma gincana até chegarmos ao carro. E o cheiro, meu Deus, mesmo os miúdos tresandam a cão, respondes-me que todos os miúdos tresandam a cão a começar pelos que não têm cão, faz parte da natureza deles, depois crescem (ANTUNES, 2013, p. 159)

A mulher fica imersa em um monólogo, que na verdade deveria ser um diálogo, pois conta-lhe tudo e o marido não responde, nem mesmo com a linguagem corporal. E assim, ela continua reclamando dos malfeitos dos cães, observados em diversos lugares da casa. Observa-se, neste momento da obra, um tom irônico mais forte, pois é dito que até as crianças que não possuem esses animais de estimação cheiram como se vivessem em sua companhia. Fica explícito na fala da personagem um cansaço e uma falta de esperança, uma vez que, além de mãe, também deseja ser mulher e amada, como veremos adiante. Por enquanto, almeja se livrar dos filhos e dos cachorros:

O problema é que demoram eternidades a crescer e enquanto crescem e não crescem vão escavando tudo, pés no sofá, tapos riscados, o chichi fora da retrete, molho sempre o rabo quando me sento no aro. E se a gente desse os miúdos de mistura com os cães ou os deixasse na rua na esperança que a camioneta da Câmara os leve? Ficava um

de nós lá fora, a tomar conta por causa dos ladrões, metade da noite eu, metade da noite tu, escondidos num buxo, prontos a morder, peço ao dentista que me aguçe os pivôs e de pivôs aguçados corta-se madeira com eles, quanto mais um braço, uma perninha (p. 159-160).

A ironia continua na voz da narradora, provocando nos receptores uma impressão de crítica à falta de companheirismo e de se estar atento ao outro. Há uma solidão coletiva no seio desta família, onde as pessoas não se encontram psicologicamente nem espiritualmente, mas apenas fisicamente, porque compartilham o mesmo espaço. Na verdade, não se tocam, perderam a capacidade de se deixar levar pelos afetos. Experimentam a solidão em meio aos familiares, como num microcosmos que espelha as cenas urbanas da modernidade. As expectativas da narradora parecem não se concretizar. Quantos sonhos perdidos na realidade. Qual a ideia que ela tinha de casamento? Quantos desejos não alcançados? E o marido? Por que é ele tão apático? Não tinha ele também sonhos?

A personagem persiste em tom irônico, justamente porque a sua realidade decepcionante não sofre transformações. O seu marido não lhe dá atenção nem suporte emocional, mesmo na iminência de serem assaltados. Sem consideração e respeito, ela radicaliza em suas exposições:

Bichos e crianças são mais ou menos a mesma coisa sobretudo aos fins de semana, eu o tempo inteiro com eles e tu no interior do jornal a tapares as orelhas com notícias, a leres os suplementos, a encheres o universo de papel, há páginas que caem e avançam tapete fora e depois o jornal é gordo e eu nem um olhar mereço, já nem falo num sorriso, um olharzito de cacaracá, uma frase de tempos a tempos, um elogio (p. 160).

Ela se arruma, é vaidosa, e deseja merecer a admiração dos outros, entretanto, não recebe o devido cuidado do marido: “Cortei o cabelo, reparaste? Conhecês estes brincos? O baton rosado? Pensas que os homens não se interessam por mim? Ainda ontem me deram trinta e seis anos, não interessa quem [...] Estás a ler o jornal ou a dormir?” (p. 160). Diante do marido apático, a narradora começa a avançar de modo sarcástico e zombeteiro:

Ainda ontem me deram trinta e seis anos, palavra, e tu há uma semana sem me tocares, trinta e seis anos, compreendes, repara nesta cintura, neste peito, o pescoço lisinho, as pernas sem uma variz, celulite e estrias viste-as, se me

apanhassem nua os trinta e seis baixavam para dezanove ou vinte, com um perfume que eu cá sei para dezoito até, nem uma jeitosa de dezoito anos te fala à alma pois não, dezoito anos, palpita, e não palpitas, se um ladrão me levar não dá conta (p. 160).

Não há conversa, discussão, troca de opiniões. Restaram duas sombras fantasmagóricas que coabitam e compõem a triste cena das relações fluidas dos tempos modernos. Se, para uns, o silêncio significa muito e é eloquente, para outros representa a total falta de voz e sentido. A ausência, as carências e as privações definem essa relação conjugal, repleta de afastamentos. Se um dia houve paixão e amor na relação dos protagonistas, sentimentos marcados talvez, nunca se sabe, por juras eternas, agora o que se vê é desilusão (da mulher) e apatia (do homem):

Pensas que tens alguma graça, tu, quase careca, essa barriga, pensas que dizes coisas que se aproveitem, às vezes, ao falares, ficas com esponjinhas de cuspo nos cantos da boca, não existe pior friagem para uma mulher que esponjinhas de cuspo nos cantos da boca, só de lembrar isso enjoa-me, nem sei como aguento, o que terei visto em ti, daqui a nada arranco-te o jornal das mãozinhas e para quê arrancá-lo se arrancando-te o jornal dou contigo e com as esponjinhas, com os pelos do nariz que bem podias cortar, quando tentei cortar-tos começaste logo a torcer-te / -Estás a fazer-me cócegas / e não estava a fazer cócegas nenhuma, estava a pôr-te decente, aposto que na empresa se metem contigo e te chamam gorila [...] “pelos no nariz, pelos nas costas, onde é que tu não tens pelos e a parva da minha irmã a achar-te viril, se ela soubesse do que a loja gasta, como posso ter ciúmes de ti se nem para este peditório dás, há pastilhas na farmácia que ajudam, se te estenderes com uma amiguinha ela / - Então? / e tu, como fazes comigo / -Isto é como um avião, custa a decolar mas depois voa muito alto / e voa muito alto o tanas, mal deixa de sentir a pista aterra, lá vem a desculpa do costume / - Preocupações no emprego (p. 160 e 161).

O marido é caracterizado de modo caricato e animalesco pela narradora, uma vez que estava magoada com ele e infeliz: a ridicularização grotesca do marido atinge o ápice quando ela expõe o que há de mais íntimo e sagrado para a cultura machista ocidental: a impotência sexual do homem. Se, para a sua irmã, o cunhado é másculo e viril por ter pelos avantajados, a esposa mal-amada e solitária revela a sua intimidade, dizendo que não adianta nada ser peludo e não ter o órgão sexual em

pleno funcionamento. Em Kayser, no seu estudo *O Grotesco*, vemos esta alusão ao baixo corporal e aos órgãos sexuais, como um modo de ridicularização do social e do objeto de crítica. Nesta cena, de modo semelhante, a personagem apresenta o marido em condição ridícula perante os leitores, de modo a sublinhar o seu protesto contra a ausência do par.

Maria João Simões, em *Ligações perigosas: Realismo e grotesco* (Coimbra: Imprensa de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005), argumenta que as pessoas “estão presas à sua própria animalidade e aos desejos mais primitivos, nomeadamente no domínio do sexual e da sensualidade” (p. 47). Percebe-se que a animalidade é muito explorada pictoricamente, assim como o grotesco, também é trabalhado literariamente. Na animalização dos personagens, para ressaltar a hipocrisia social e moral, “acentua-se o jogo grotesco do simbólico” (p. 49). A narradora de *Crónica de amor* é delineada em sua mais alta rede de instintos: Como uma fêmea no cio, deseja, grotescamente, o seu marido “gorila”. A narradora não desiste do marido, nos conduzindo, assim, ao entendimento de que, apesar da fluidez e liquidez da relação, pode haver nesta uma chamazinha de amor, nem que seja somente por parte dela:

... tento ajudar na decolagem e népia, por mais que me esforce, e só falta dar pinos, o avião poisado, se me perguntassem / -Como é que engravidou duas vezes? / a única resposta verdadeira seria / -Como Nossa Senhora / e juntando-nos às duas, a ela e a mim, o Espírito Santo fez obra e graça três vezes, nada mal para um pombo (2013, p. 161).

Detectamos nesta passagem o ridículo em relação ao órgão sexual do marido ao ser comparado a um avião, bem como a ironia em relação à concepção e nascimento dos seus filhos. A história cristã também é alvo de crítica, pois, para muitos não crentes, a forma como Jesus foi gerada é algo fantástico de se crer cientificamente. E continua ironicamente: “vai na volta os miúdos, daqui a uns anos, ainda saem a ti [...] visto que fisicamente, em lugar de se parecerem com o Espírito Santo, que era a obrigação deles, se parecem contigo” (p. 161). Interessante notar que, apesar da desconstrução social tecida pelo escritor, em sua narrativa, não há a negação dos objetos a serem criticados, a exemplo da tradição cristã e da figura do Espírito Santo, este escrito em letras maiúsculas, reconhecendo o lugar sagrado que merece. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* assinala, em diversos momentos da sua obra, que *desconstrução* não é *destruição*, mas sim uma nova maneira de se perceber

o objeto que está sendo criticado, apontando-se as múltiplas possibilidades que possam existir, no processo de sua interpretação.

Certo dia, a narradora conta ao marido que foi ao médico, fisicamente descrito nos padrões da beleza, ficando naturalmente encantada pelo doutor. E vai mais além, porque ele se sentiu atraído por ela, havendo reciprocidade de interesses, por conta não só do destino, mas da situação de carência:

os cães não param de ladrar no jardim, achas que alguém está a tentar roubar-nos, se um gatuno me levasse era feliz garanto-te, quarenta e cinco anos e dão-me trinta e seis, o médico a preencher a ficha / -Quarenta e cinco não acredito / ao tirar a blusa para a auscultação ainda acreditou menos e isto sem estéticas, sem postigos, tudo meu, tudo firme, não preciso de ginásios, não preciso de dietas, o médico para mim / -Almoço sozinho já viu a minha tristeza?" (p. 161-162).

Percebemos, no final da crônica, o ápice do colorido metafórico no fio narrativo de Lobo Antunes. O desfecho resume toda a essência da obra: uma mulher dilacerada pelo desmantelamento do casamento e a perda do brilho familiar que um cotidiano desgastante provoca nas relações matrimoniais. Mas, será mesmo que o amor se liquefez? A resposta talvez resida nas entrelinhas literárias, ficando por conta do imaginário do leitor essa tarefa de interpretação.

Percebe-se também nesta *Crônica de amor* a corriqueira temática utilizada pelo autor da típica vida tragicômica portuguesa, e mais especificamente, do cotidiano lisboeta. Vidas que clamam por paz, felicidade e serenidade nos lares. Amor e atenção, principalmente oriundos de quem se ama ou está ligado por laços de sangue. Abordagens de temas densos, em poucas linhas e páginas. O falar de amor, mesmo que haja a sua carência, torna-se um desafio tanto para quem escreve quanto para quem recebe a mensagem e pode se identificar com ela. O próprio título do texto sugere um jogo semântico do escritor António Lobo Antunes. Sendo assim, o leitor se questiona acerca da presença ou ausência do elemento essencial que une as pessoas e o mais universal dos sentimentos: o amor. Será que há mesmo amor na *Crônica de amor*? Os receptores podem se identificar com esta crônica e fazer uma avaliação de como estão as suas relações conjugais.

Nas crônicas, o cotidiano anônimo serve de mote aos relatos. A crônica de Lobo Antunes espalha-se, utilizando as palavras de Eça de Queirós

(Em *Distrito de Évora*, 1867), “pela vida, pela literatura, pela cidade”, refletindo o modo de se ser e de se sentir Portugal, a partir do final do século XX (p. 21), como vimos nos personagens anônimos da *Crônica de amor*, que representam inúmeros outros casais, com dilemas e dramas semelhantes.

Já em *A mais alta solidão*, também do *Quinto Livro de Crônicas*, percebemos a relação multidão / solidão (o *ser* e *estar* só na multidão) experimentada pelos personagens, de acordo com a ótica do narrador. Mesmo tendo como cenário o transporte público metropolitano de Lisboa, há um isolamento entre os seres humanos, uma falta de conexão, compartilhamento dos diálogos e, possivelmente do amor. Estes surgem de modo breve e fragmentado, em que os personagens se encontram envolvidos em uma fantasmagoria, apatia e vazio de alma, características comuns que delineiam os tipos sociais referidos na crônica, como veremos adiante. Os seus leitores se deparam com uma atmosfera onírica, quimérica e carnavalesca. São situações insólitas em meio ao cotidiano de pessoas comuns, que habitam os mais diversos cantos da cidade e fazem, da narrativa, algo colorido, múltiplo e diverso. A arte justamente joga com o real: o transfigura para reconstruí-lo, sob um prisma mais crítico e desmascarado, removendo aparências falsas ou enganadoras do existir.

Em *A mais alta solidão*, o narrador começa a descrever as mais diversas situações e pessoas, durante o seu deslocamento no metrô de Lisboa. São tipos interessantes, que despertam a atenção dos leitores porque são, ao mesmo tempo, reais e comuns, mas também carregam uma magia, uma improbabilidade, dentro do que se espera, na atmosfera do provável. São apresentados da seguinte forma:

A preta velha no metropolitano, de saco de plástico nos joelhos, ao lado dela um senhor branco que tirou um lenço da algibeira e começou a chorar e de pé, agarrado ao varão, um rapaz com um estojo de saxofone e o cabelo pintado de azul. Os três tinham os olhos vazios. O meu reflexo na janela: olhos vazios também. O que via no saco de plástico eram legumes, pão. O senhor branco chorava de feições imóveis e de quando em quando limpava as bochechas com o lenço. O rapaz do saxofone estalava os dedos ao ritmo de uma música secreta (ANTUNES, 2013, p. 273).

Nota-se que cada um leva consigo a própria sorte, dor, mas a figura do jovem representa a esperança de dias melhores. As crianças, adolescentes e jovens carregam o futuro de uma nação, a ideia de transformação

e o afastamento natural da morte. Por isso, entre outras coisas, o rapaz segue entretido com a sua música, porém não compartilha a sua serenidade com os demais. As pessoas, nos grandes centros urbanos, vivem de modo automático e frenético. Não há diálogos e nem compartilhamentos de pensamentos, na maior parte das vezes. Como consequência disto, a solidão começa a atormentar os indivíduos. O próprio sistema capitalista que prega a liberdade, autossuficiência e individualidade, acaba por afastar as pessoas umas das outras. Que música este rapaz ouve? Por que o senhor chora e a Senhora dos legumes está apática? E o narrador, por que tem olhos vazios como os demais? Por que tanto vazio existencial no mesmo espaço cheio de gente, tão comum nos transportes públicos das grandes cidades?

Dentro do metrô, a viagem continua:

Numa das paragens entrou uma criatura de bengala, a caminhar aos sacões como se o chão da carruagem ondulasse. Num dos vidros, a spray cor de rosa, amo-te cláudia. Por baixo do amo-te cláudia um spray verde amas o tanas, e por baixo do amas o tanas, a spray amarelo, vão os dois à merda. A napa de um dos bancos rasgada a canivete. A preta velha usava uma espécie de turbante, o rapaz do saxofone um boné, de pala para a nuca, que tinha impresso NY Giants. A criatura de bengala respirava de boca aberta, preocupada com um adesivo, já cinzento, nas costas das mãos. A aliança estrangulava-lhe o dedo: nem com sabonete saía, havia de ser preciso cortá-la (p. 273).

Vemos, nesta passagem, a ironia em torno do amor. A frase declarativa pintada a rosa significa o ar singelo deste sentimento universal, que é posto em xeque, por alguém que simbolicamente avança o sinal verde e afirma não existir amor. Outro, em alerta amarelo, resolve demolir tudo e enviar os amantes “à merda”. Além destas manifestações sobre o amor, observam-se as descrições de um típico ambiente moderno, nas grandes cidades: os trajes africanos, os bancos dos metros rasgados por jovens vândalos, o americanismo dos adolescentes, que usam bonés, tênis e roupas com estampas de times dos Estados Unidos. No fim da citação, novamente o amor líquido aparece, no instante em que a aliança oprime a personagem. Se o mundo moderno trouxe transformações de pensamento, comportamento e ideias que põem em desconcerto as certezas e verdades do Ocidente, a escrita, do mesmo modo, também se expande e se fragmenta. Tudo se torna rizomático, na modernidade e pós-modernidade: Segundo Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, em *Rizoma*

(Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006), o sistema de escrita/pensamento arbóreo do livro-raiz é o método clássico da tradição ocidental passada. Na modernidade, esse paradigma é substituído pelo sistema de mangue (rizomático), por uma escrita mais fragmentada e polifônica, multifacetada e irreverente. Surgem então as dobras das palavras e as entrelinhas. Percebemos este tipo de escrita múltiplo e expandido nas crônicas de António Lobo Antunes. Até o amor, o mais nobre dos sentimentos humanos foi diluído por um mangue de raízes incertas e emaranhadas, cultivadas pela modernidade. Mas há as dúvidas e sugestões que a escrita da crônica oferta aos seus leitores: o amor verdadeiramente morre, desaparece ou assume outro formato? A irreverência e múltiplas possibilidades da modernidade podem influenciar as novas formas de amar.

Voltando à crônica *A mais alta solidão*, o amor continua sendo alvo de ironia e zombaria, principalmente entre os mais jovens:

um par de adolescentes a cochicharem risinhos. Uma perguntou à outra / -Achas que sim? / calaram-se a pensar [...] -Achas mesmo que sim? / e a seriedade aumentou. O rapaz do saxofone continuava a estalar os dedos. A da pergunta concluiu / -Não acredito / a raspar uma nódoa da manga com a unha sem que a nódoa saísse. Mostrou a nódoa à amiga, interessaram-se pela nódoa, desinteressaram-se da nódoa (p. 274).

Destaca-se, aqui, a fluidez das atenções e interesses das pessoas pelos sentimentos, fatos e ações cotidianas. Tudo é passageiro, como a própria viagem que fazem de metrô. Este meio de transporte rápido representa, justamente, a materialização da mobilidade e efemeridade das coisas da vida. Há uma ironia que envolve toda esta narrativa. A atenção que o amor exige é reduzida a uma banalidade, a uma mancha de roupa. Será que o amor também é uma nódoa que gruda em nossos corações?

Seguimos com a narrativa da crônica e a desconstrução dos indivíduos, como modo artístico de expor as mazelas sociais, a exemplo da falta de amor ao próximo. E, se falta amor, falta vida. Tudo é artificial, inseguro e mecânico, nos relacionamentos, em um cotidiano moderno. Até os sorrisos são postiços: “Nas gengivas da criatura de bengala dentes postiços inseguros: às vezes é preciso atarrachar as placas. Qualquer mecânico faz isso com um alicate. O metropolitano dava ideia de rolar ao acaso, na direção de nada” (p. 274). Toda esta artificialidade incomoda o

narrador, que, como um *voyeur*, observa, atentamente, as ações e reflete sobre os anseios mais íntimos dos outros indivíduos. Nessa composição bem articulada de crítica social, a qualquer momento o leitor é surpreendido com um acontecimento insólito:

O aspecto ameaçador dos dentes falsos, a impressão que se morderem a gente nos matam. Graças a Deus ficaram quietos / -Melhor / com a língua a tateá-los, depois o mindinho, depois a língua outra vez. A preta velha ajustou as nádegas no assento, o homem branco procurou uma lágrima na bochecha, com o lenço, e falhou-a. Quem nunca falhou uma lágrima levante o dedo [...] A cláudia e o que a amava onde estarão agora? Numa das estações um cartaz a favor do casamento homossexual coberto de insultos: o maior a carvão, em minúsculas imensas, morte aos paineleiros. A criatura de bengala emitiu / -Há gostos para tudo / a segurar a opinião com os lábios, devido aos caprichos dos incisivos (p. 274-275).

Percebe-se aqui os variados matizes de ironia, para se falar do amor. Desconfiavam dos amantes desconhecidos (Cláudia, escrita com minúscula, ajuda a diminuir o seu amor). O amor entre pessoas do mesmo sexo é tratado como crime que vale pena de morte. Na melhor das hipóteses, se tolera: “- Há gostos para tudo”. Existe uma inquietação nesta fala de um dos personagens, que pode refletir o modo como ela percebe as relações amorosas da modernidade. Estas são vistas como algo que transgride e revoluciona as normas sociais estabelecidas até então. A ironia do discurso artístico vai dialogar com o contexto cultural: tanto de quem critica os novos valores e atitudes modernas como de quem as pratica. O personagem que reprova o amor homossexual tem a opção de se calar ou forçar a ironia. Ele prefere ironizar a situação, ao concluir o seu pensamento e declarar que “há gostos para tudo”. O narrador de *A mais alta solidão* coloca a ausência de amor nas relações interpessoais como alvo a ser reavaliado.

Chegando ao fim da crônica *A mais alta solidão*, o narrador revela que também vive a perda do amor:

Amas o tanas. Quem garante que não amava o tanas, de facto? Isso do amor tem que se lhe diga, acho eu, há-de haver gente que sabe. Não afirmo que sim, não afirmo que não, no que me respeita a Nina talvez, pode ser, não juro, não entremos por aí, há sempre detalhes que magoam, nunca saio intacto da lembrança da Nina. Não vou chorar

como o homem branco do lenço mas enfim, as coisas são o que são e acabou-se [...] Nina diminutivo de Saturnina, o nome da madrinha / -Cada vez que me chamam Saturnina dá-me ganas de matar a minha mãe / que não precisou da ajuda dela, faleceu por sua conta, atropelada. A rua quase a pique e um autocarro sem travões colaboraram, a mãe que por sua vez odiava ser Isméria e a Nina / -Se me dessem a escolher apesar de tudo ia pelo Isméria e tu? O que se responde a isto? Silêncio, claro, e o resultado do silêncio invariável (p. 275).

Estamos diante de mais um caso de fluidez dos sentimentos. Parece ser natural do ser humano e não só de um momento histórico. Certamente o contexto social tem influência sobre as ações dos indivíduos. A vida moderna segue ao ritmo frenético do metropolitano, dentro e fora desta crônica. A sua amada, com doses de ironia e humor sarcástico, continua a ser apresentada. Percebemos neste trecho da obra que os nomes próprios estão escritos corretamente, com letras maiúsculas, de acordo com as regras gramaticais. Será porque estas mulheres têm um grande significado em sua vida? A Cláudia da frase em *spray*, na janela do metrô, é escrita com a letra “c” em minúscula. Por quê? Para evidenciar ainda mais a crítica em torno da suposta ausência de amor? “Prova que isso do amor tem que se lhe diga, há-de haver gente que sabe” (p. 275). A diminuição da grafia, que pode nos conduzir ao entendimento do rebaixamento da pessoa ou situação, nos fez lembrar da ideia do rebaixamento grotesco como objeto de crítica social do homem, das suas ações e sentimentos interpessoais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cenas modernas retratadas nesta crônica demonstram estas fusões de pares dicotômicos, nos revelando outras possibilidades de entendimento das novas relações amorosas: intensas ou não, duradouras ou não, heterossexuais ou não. Os personagens apresentados aparecem nas mais diversas situações físicas, psíquicas e comportamentais, revelando-nos o grande manancial humano das grandes cidades. Quem utiliza os transportes públicos dos grandes centros urbanos vai também se deparar com estes tipos sociais: apáticos, como a senhora dos legumes, ou cheios de vida, como as adolescentes dos risinhos, felizes ou tristes, calmos ou raivosos, dentro dos padrões de beleza ou fora deles, bem ou mal-humorados ou intencionados. Esta multiplicidade de

perfis representa as cenas modernas urbanas refletidas pelas crônicas de António Lobo Antunes aqui analisadas.

Por fim, de modo fantástico e grotesco, o metrô, juntamente com os seus viajantes, vai sumindo, em uma bruma, a caminho do vazio, do incerto e do irremediável, como ocorre com o destino do casal improvável, em *É da tua mão que eu preciso agora* e dos cônjuges, no casamento naufragado de *Crônica de amor*. Por outro lado, acreditamos que, em *A mais alta solidão*, apesar da fantasmagoria, apatia e ausência das sólidas relações humanas, parece haver uma pontinha de esperança, uma luz no fim desta viagem de metropolitano, em que o amor pode ser sim uma chama que não se apaga, ou melhor, é eterna enquanto dura.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. L. **Quinto livro de crônicas**. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

_____. **Quarto livro de crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **Segundo livro de crônicas- Ne varietur**. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3.ed. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAUMAN, Z. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BYLAARDT, C. O. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade- Figurações da escritura na ficção de António Lobo Antunes**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

CARVALHO, S. J. **António Lobo Antunes: A desordem natural do olhar**. Alfragide: Texto Editores, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Rizoma**. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: História, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução Geraldo Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PROPP, V. **Comichidade e riso**. Tradução Aurora Bernardini e Homero Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SIMÕES, M. J. **Ligações perigosas: Realismo e grotesco**. Coimbra: Imprensa de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005.

AO REVÉS DO AVESSO: A *ANTIMASCULINIDADE* FEMININA NA FICÇÃO DE CAMILO CASTELO BRANCO

Rochele Alves dos Santos Nogueira¹

RESUMO

Na sociedade portuguesa do século XIX, a masculinidade era manifestada por meio de dois principais grupos: o da nobreza cujos valores estavam na defesa dos títulos, no controle sobre tudo e todos e no poder de decisão total sobre as questões da família; o da burguesia que estava na obtenção de lucros, no condicionamento moral e nos direitos sociais. A partir dessa disputa das masculinidades, as mulheres eram colocadas, cada vez mais, na condição de subjugação e de exclusão de qualquer situação do dia a dia e de suas próprias vontades. Isso levou muitas delas a desbravarem caminhos, ultrapassarem limites, assumirem espaços considerados inacessíveis e colocaram, assim, em questão a condição de supremacia do homem. Diante desses pressupostos, este presente artigo tem como objetivo discutir o que denominamos, a princípio, de *antimasculinidade* que pode ser entendida como a reação e o posicionamento femininos em resposta à tensão e à opressão, bem como às imposições psicológicas e morais geradas constantemente pela dominação masculina. Em conformidade com essa temática, pretendemos aprofundar o conceito através de outra abordagem crítica, a *masculinidade feminina*, além de demonstrar uma análise literária da qual a elaboração parte dos comportamentos de personagens femininas nas narrativas de Camilo Castelo Branco (1825-1890): a Liberata, de *A neta do arcediogo* (1856) que de prostituta se transforma em uma autêntica heroína romântica; a Maria Elisa e a Rosa Guilhermina, de *A filha do arcediogo* (1854) que vivenciaram uma experiência homoerótica em um tempo em que a sexualidade era rigorosa reprimida. Como fundamentação teórica para tanto, baseamo-nos nos estudos de Pierre Bourdieu, George Mosse, Jacinto do Prado Coelho, José

¹ Graduada em Letras e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), chelenogueira@hotmail.com;

Carlos Barcellos, Judith Halberstam e Mário César Lugarinho, a partir dos quais decorrem reflexões sobre o tema em questão.

Palavras-chave: Antimasculinidade, Homoerotismo feminino, Personagens camilianos.

INTRODUÇÃO

No século XIX, em Portugal, as lutas políticas entre os sistemas absolutista e liberal trouxeram um rearranjo no pensamento e no convívio social, bem como nova maneira de ser e estar homem. Diante disso, apresentaremos que tais transformações contribuíram para o surgimento de duas maneiras de expressar a masculinidade: uma pelo Antigo Regime; outra a partir da consolidação da burguesia na sociedade.

A nobreza, com apoio da aristocracia e da Igreja, formava uma entidade sustentada e enaltecida por prestígios sociais. Aqueles que não fossem provenientes de uma ascendência nobre ou não tivessem qualquer vínculo com a organização religiosa, permaneciam à sombra de um pensamento exclusivamente conservador, excludente e autoritário. A honra era a força que impulsionava essa classe dominadora que tentava eliminar quaisquer ameaças que pudessem pôr em risco essa posição tão conquistada. Por um longo tempo, esse patriarcado detinha o poder que tornavam normativos os estereótipos masculinos, ou seja, ele manifestava uma masculinidade denominada hegemônica – a prática que torna legítimo o lugar de domínio dos homens, pondo em posição de subalternidade as demais formas de ser homem.

George Mosse, em sua obra *La imagen del hombre: creación de la moderna masculinidad* (2000), aborda dentre outros conceitos, as masculinidades hegemônica e marginalizada. O autor apresenta que com as mudanças ocorridas no cenário ocidental a partir do final do século XVIII – isto é, a modificação do panorama familiar, a necessidade de mão de obra qualificada, o surgimento de constituições e de uma nova estrutura política, as guerras e as revoluções, a ascensão da burguesia, etc., a noção de *pater familias* que configurava o patriarcado hegemônico foi “esvaziado paulatinamente até o seu completo desaparecimento – o direito sobre a vida dos subordinados, ao passar para o Estado, com a instituição da Justiça, exigiu uma redefinição da forma de ser e estar homem e das características que viriam a pautar a masculinidade.” (LUGARINHO, 2017, p. 200).

No decorrer do século XIX, à medida que os burgueses avançavam com suas perspectivas e fomentos pautados nas aspirações de liberdade, no sentimento de nacionalidade, de ordem e de progresso, a masculinidade hegemônica que estava condicionada, até então, pela nobreza, dissolve-se e se normatiza sob o controle de outra configuração do masculino, a do homem moderno burguês cujos propósitos estavam na

conquista de valores morais (o lar, a família e as situações que envolviam o feminino) e na ascensão através do dinheiro (o trabalho, a política e os direitos). Logo, este se torna o modelo legítimo de lugar de dominação e, conseqüentemente, passa a ter o reconhecimento social que o eleva ao patamar de “verdadeiro homem”. Assim, ele passa a assumir o controle de tornar normativos os estereótipos da masculinidade hegemônica moderna – homem branco, cristão, heterossexual e endinheirado, possuidor de coragem e de força de vontade para lutar por seus próprios objetivos.

O ideal de masculinidade, como pontua Mosse (2000):

foi invocado como símbolo de regeneração pessoal e nacional, mas também como elemento básico para a autodefinição da sociedade moderna. Supunha-se que a masculinidade salvaguardava a ordem existente contra as ameaças da modernidade, mas também era considerada como atributo indispensável para aqueles que desejavam a mudança. (MOSSE, 2000, p. 7, tradução nossa)

A nova sociedade burguesa estava em processo de formação, ganhando novos contornos sociais, políticos e econômicos. Os anseios e esperanças que pairavam o ambiente português naquela época estavam estritamente ligados à masculinidade moderna que, como citado, passa a adquirir posição de hegemonia em relação às demais.

A ruptura com ideais anteriores acerca do que era ser modelo de homem, o nobre, não aconteceu de maneira repentina, como exemplo: por um longo tempo, o homem burguês carregava o brio de guerreiro quanto ao enfrentamento de duelos, a disposição de defesa de sua honra através da cavalaria, o desejo de obter, desde que pudesse pagar, títulos de nobreza. No entanto, na mesma medida em que se copiavam os costumes e as maneiras que os homens do Antigo Regime manifestavam suas masculinidades, o continuado enobrecimento de alguns burgueses provocava o enfraquecimento delas, logo, de suas posições de modelo ideal hegemônico.

A hierarquização das masculinidades ficou intrinsecamente ligada à disputa pelo domínio que ocorria entre os homens, como tais, entendiam que “a forma que [...] confirma[vam] o que pensa[vam] que [era] sua virilidade” (MOSSE, 2000, p. 5, tradução nossa) era o que representava, dentro de seus contextos, a sua masculinidade. Essa dominação masculina é o poder e a autoridade mediante as questões da família, da Igreja e do meio social; é o controle sobre a maneira na qual deve atuar um

indivíduo; é a imposição de padrões determinados a serem seguidos. Tais primazias universalmente concedidas aos sujeitos produzem e reproduzem mandamentos perduravelmente culturais. Portanto, o domínio “[...] confere aos homens a melhor parte, bem como os esquemas imanentes a todos os habitus: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos, e das ações de todos os membros da sociedade.” (BOURDIEU, 2012, p. 45).

Enquanto ocorria essa disputa de maior dominação, a mulher era mantida, cada vez mais, à condição de subjugação e de exclusão por parte dos homens. A ela eram dados somente deveres a serem cumpridos, que incluíam submissão legal à autoridade marital e ao poder paternal. Ou seja, na vida conjugal, por exemplo, cuja tutela era passada de um homem para outro, ela deveria, sobretudo, seguir um modelo de comportamento que era severamente regido por eles para a disciplinarização do seu corpo, no que diz respeito à sua postura, ao seu papel como esposa e mãe e à sua posição diante dos códigos de sinais dos homens. No entanto, a supremacia e o controle masculinos sobre as mulheres não permaneceu por muito tempo, pois elas reagiram e por meio das lutas femininas, desbravaram caminhos, ultrapassaram limites, assumiram posições antes vetadas, assim, colocando em questão a condição de domínio do homem e desestabilizando todo um esquema disciplinar e legal que ele possuía sobre elas. Nesse sentido, as mulheres assumiram a manifesta posição *antimasculinidade*.

A princípio, a *antimasculinidade*, entendida como a maneira com a qual as mulheres se impõem e assumem o controle de situações outrora consideradas pertinentes somente a eles, foi pensada segundo a proposta de Pierre Bourdieu sobre dominação masculina. Além disso, é a posição de assumirem a independência, o controle de suas próprias vidas, não tendo suas sexualidades reprimidas e suas condições subjugadas. No entanto, com o decorrer das pesquisas sobre as masculinidades, deparamo-nos com outro conceito muito pertinente e que aprofunda a temática apresentada. Trata-se da masculinidade feminina discutida por Judith Halberstam, na obra *Masculinidad Femenina* (2008).

Enquanto Mosse (2000), no universo masculino, apresenta as masculinidades como hegemônica e marginalizada, Halberstam (2008) as qualifica em dominante e alternativas, sendo a masculinidade feminina uma destas. Por um lado, o autor destaca que a mulher passou a ser uma ameaça a decadência da masculinidade, quando deixou de assumir o

único papel a ela imposto, o de esposa e mãe do lar, para alcançar, através de lutas, outros patamares considerados outrora inadmissíveis. Por outro, Judith Halberstam apresenta o feminino como possuidor de uma masculinidade própria, alternativa à hegemônica, capaz de dar conta de qualquer situação e circunstâncias pessoais, sociais e financeiras.

Para a autora, as mulheres heterossexuais e as lésbicas possuem uma masculinidade sem homens, sem a necessidade de imitações, muito menos de comparações. Elas possuem seus próprios ideais viris, suas posturas de coragem, de honra e de virilidade, contrárias às expectativas de feminilidade. Ainda, as características que identificavam a performance de ser e estar homem que parte de seu corpo e de seus efeitos não são exclusivas dele, elas também podem manifestá-las. Obviamente que em um século em que as mulheres eram colocadas em posição de controle e submissão, tais reações assumidas por elas eram não só vistas de maneira negativa e ultrajante, como também foram recebidas de formas violenta e inaceitável.

Mas nada disso as impediu de assumirem, com coragem, o lugar de protagonistas de si mesmas, de serem donas de seus espaços e senhoras de seus destinos. Essas atitudes femininas que não eram admissíveis aos homens e que, de certa forma, provocaram o enfraquecimento, senão o declínio de suas dominações sobre elas foram manifestadas por diversas personagens das narrativas de Camilo Castelo Branco.

Em *A neta do arcediogo*, a personagem Liberata era uma prostituta e que, evidentemente, descumpria todos os modos sociais vigentes, ignorando a posição marginalizada em que a sociedade a colocara e, como uma mulher varonil, priorizava suas próprias vontades, que a conduziram a um caminho de heroísmo. Podemos começar a analisar a personagem a partir do que Jacinto do Prado Coelho afirma sobre as prostitutas nas obras camilianas: elas “passam geralmente rápidas ou só interessam depois de arrependidas” (COELHO, 1983, p. 91). Todavia, Camilo rompe com essa padronização apresentada pelo camilianista, engambela a atenção moral pública, dizendo que em seus romances não regenera esses tipos de mulheres como se fazia naqueles tempos e, sorratamente, impelido por uma ironia cáustica, sem que o leitor perceba, transforma uma prostituta desprezada pela sociedade em uma autêntica heroína romântica.

Nas novelas camilianas, o herói romântico não se caracteriza apenas por aqueles em que o sentimentalismo exagerado incendeia a alma, fruto de um convencionalismo de estilo. Inclusive, Camilo ironiza esse exagero

“exatamente quando nele descortinam artifícios e lugares-comuns que pouco e nada devem a uma autenticidade” (PEREIRA, 1997, p. 232), que é verdadeiramente a essência romântica e será o caminho escolhido para analisarmos a personagem, junto com outras evidências, por vezes encobertas por uma cortina densa de moralidade proveniente de uma sociedade que repreende e persegue aqueles considerados como uma ameaça aos bons costumes e à família, principalmente, quando se trata de uma mulher. A configuração de um herói está muito além de um sentimento. Este, que está atrelado a uma série de fatores, torna-o um modelo complexo, bem mais profundo, e que, geralmente, é desvelado através de desassociações e desconstruções do sujeito – na sua posição social, pessoal, moral, etc.

Liberata era uma mulher ativa, destemida, que ia de encontro a todas as regras sociais. Ela era uma mulher de coragem que possuía o controle de sua própria existência, de sua sexualidade e de seu próprio sustento em um tempo em que eram largamente reprimidos tais princípios por parte de uma mulher. O narrador se esforçou até o fim da narrativa em não regenerar essa prostituta, mesmo sendo o arquétipo da época que se baseava em Maria Madalena, mulher remida através de um encontro com Cristo. Apesar de ele não dar remissão à Liberata, ao descrever atitudes dela e os posicionamentos escolhidos diante das adversidades que ela enfrentava, o efeito reverso vem à tona: configura-se, assim, uma personagem envolta em uma experiência amorosa com o amante Luiz da Cunha e Faro que a evidencia como uma autêntica heroína romântica. Ela não sofria a ausência dele, muito menos desejava-o a todo custo, pelo contrário, tinha prazer na vida dissipada que levava com as riquezas que os amantes poderiam lhe proporcionar; Liberata só vivia a experiência amorosa nos encontros e reencontros com Luiz da Cunha.

Em outro momento, Liberata, vendo-se afetada pela degeneração que a pobreza, a velhice e a embriaguez provocaram nela, assume para ele que a sua condição era irreversível. No entanto, mesmo sabendo da situação, Luiz a acolhe e os dois voltam a viver juntos e, em dez dias, aquela aparência que lhe pesava a face mudou; ao longo de um mês, vivendo com seu amor, ela já estava com o ânimo totalmente recomposto. Sendo assim, Liberata recuperou “o sentido do vigor anímico, que, em princípio, por natureza, caracteriza o herói romântico” (PEREIRA, 1997, p. 232), fazendo-a dotada de energia que foi direcionada para a superação de uma barreira, de uma dificuldade.

Liberata vivia uma experiência amorosa com Luiz, transformando-se em uma mulher única no mundo para ele, mesmo outrora abandonado. Eles se reconheciam e se amavam, apesar de a sociedade imaginar que entre um homem e uma prostituta só poderia haver desejo. “Pois não seria amor a soffreguidão d’aquelles beijos? Não seria amor a anciedade de Liberata, procurando-o, se lhe tardava vinte minutos mais, nos paços do concelho? Não seria amor o orgulho com que Luiz da Cunha fallava de sua esposa aos cavalheiros da terra?” (CASTELO BRANCO, 1926, p. 206).

Camilo Castelo Branco dá a essa personagem feminina um final marcado pela tragédia, como se esperava na época para aquelas que transgrediam as convenções sociais. No entanto, a genialidade com a qual ele construiu a trajetória de Liberata na narrativa, transformando-a, aos poucos, sem que escandalizasse os olhos moralistas, de uma libertina a uma heroína romântica, surpreende pelo desenrolar dos fatos, principalmente quando é revelada a morte dela:

Salvaste-me, Luiz. Morro contente assim: [...] Tu tiraste-me da morte da alma, e eu quiz defender-te da morte do corpo. [...] É um bom fim o meu! As mulheres virtuosas... raras são as que assim morrem... Se me não encontrassem perdida de todo, não poderias nada sobre mim... Fogem-me os sentidos, Luiz... É a vida... Deixa-me expirar bem perto do teu coração... Como é bom morrer-se com o perfeito juizo para se conhecer a pessoa que se deixa... com tanta saudade.. Que dôr!... o peor é deixar-te pobre... e... só... no mundo. Liberata expirou. (CASTELO BRANCO, 1926, p. 209).

No fim, apesar de ser louvada como “corajosa” pelo narrador, ela é punida com a morte, ao receber um tiro quando tentava fugir juntamente com Luiz de Cunha por roubarem sem sucesso carga de tecidos finos. E foi assim que ela estava na ocasião: “montava com varonil perfeição. Grudava um bigode gracioso arreganho; vestia um casaco de peles: cruzava com a perna em brunida bota d’agua um bacamarte, e lançava com um piparote para a nuca o chapéo sevilhano” (CASTELO BRANCO, 1926, p. 208). Pelas transgressões cometidas, Liberata morre vestida como um bandoleiro, sem chances de regeneração como declarava constantemente o narrador camiliano.

Outras personagens camilianas que manifestaram uma masculinidade feminina foram Rosa Guilhermina e Maria Elisa, do romance *A filha do arcediogo*. Duas amigas íntimas que vivenciaram uma experiência homoerótica. Evidente que Camilo, através da linguagem, tenta

apresentar apenas uma inocente amizade entre elas que, no decorrer da narrativa, revela-se algo além disso: uma relação mais incitante que é desmascarada a partir do momento que o silêncio, por meio dos recursos linguísticos empregados pelo autor, é rompido.

Os romances românticos do século XIX abordavam questões que pudessem escandalizar o público leitor de maneira muito velada, como é o caso da sexualidade feminina, e Camilo não deixava de declarar defesa pelos princípios morais que eram exigidos, principalmente, às mulheres. No entanto, através da linguagem silenciada é possível depreenderem-se outros sentidos, no caso, de conotação sexual, erótica e prazerosa. Como afirma José Carlos Barcellos é possível “na linguagem e através dela que as experiências se fazem enquanto tais no momento mesmo em que se dizem. É, pois, no espaço histórico e social da(s) linguagem(ns) [...] detectar as diferentes experiências homoeróticas que chegaram a se configurar nas narrativas” (BARCELLOS, 2006, p. 106). Então, a partir disso, é possível perceber como estava configurada essa relação entre elas.

Observe-se no universo camiliano, a linguagem e os recursos literários empregados para caracterizar ainda mais as personagens demonstram que elas podem ser analisadas por outros prismas, talvez mais incitantes. O narrador, ao utilizar tais artifícios, rompe sem perceber com esse silêncio, revelando algo da peculiaridade dos comportamentos sexuais de cada uma delas. Isso está evidente na descrição dada por ele à trigueira Maria Elisa, quando comparada à outra trigueirinha, a dos Cânticos de Salomão, um dos livros que integra o Antigo Testamento da Bíblia, cujos aspectos eróticos, sexuais e sedutores recaem sobre a figura feminina. Descrita em uma linguagem poética, a mulher de Salomão é desejosa e expressa sua vontade por beijos, pelo amor e pelo sexo. A explicação apresentada pelo narrador ao comparar Elisa à fogosa de Salomão, foi para descrever, com muita sutileza, apenas “o eterno tipo do belo” (CASTELO BRANCO, 1977, p. 40) que possuía a personagem, concluindo que, se a menina era trigueira, então era bela. Entretanto, o efeito reverso acontece: o ocultamento é rompido subitamente com uma estratégia literária muito utilizada pelo escritor português – a comparação religiosa. A partir daí, uma nova linguagem ressurgiu demonstrando que a órfã não era somente bela, e de puritana não tinha nada, pelo contrário: revelava uma mulher com sede por experiências sexuais, movida a sedução, a erotismo, a beijos e a excitação, tal como a de Cânticos.

Na fala do narrador, que em toda a narrativa se esforçou em silenciar tal sentimento vivido pelas meninas, dizendo que o que viviam não

passava de uma amizade pueril, uma relação de fraternidade inocente, o efeito sempre reverso parece o contrariar: “Augusto Leite retirou-se. Maria Elisa, com o coração alvoroçado de prazer, foi abraçar Rosa, e exclamou, com quanto amor podia empregar na sofreguidão dum beijo: «És minha para toda a vida!»” (CASTELO BRANCO, 1977, p. 198). Percebe-se que nesta passagem o homoerotismo aparece manifestado como evidência de extremo zelo e proteção de Elisa para com Rosa, todavia respira-se um sentido mais incitante, cujas palavras declaram que o que ela faz é expressar senão um desejo de quem está enlouquecida de prazer, cheia de apetite sexual pela amada. Dessa forma, configurando-se, a masculinidade feminina de duas pessoas que se amavam e buscavam saciar seus desejos sexuais, através de características e de atitudes de coragem próprias.

Outro momento em que pode ser observado a masculinidade é na atitude de Rosa Guilhermina. A menina, quando nega as exigências impostas pelo genitor, oferecendo a ele, inclusive, as únicas opções das consequências pelas quais ela sofreria – a morte ou o convento –, passa a assumir o sentido de sua própria existência, tornando-se sujeita tão somente do seu querer, desfazendo com tudo aquilo que já não tinha mais significado para ela. Enfim, “como senhora de sua vontade” passa a explorar suas curiosidades pelo novo e a vivenciar momentos de prazer.

Outro aspecto que pode ser observado sobre masculinidade feminina é o encontro que as amigas tiveram com José Bento. Elisa, ao conhecer o ex-pretendente de Rosa, começa a ridicularizar a vida do rapaz, escarnecendo das situações que aconteceram com ele, até mesmo as constrangedoras, como as dores de barriga que ele sentira até o momento da despedida de Rosa ao recolhimento de S. Lázaro. Nesse episódio, José sofrera tanto com a enfermidade que pediu à mãe que lhe mandasse dar o que fora receitado pelo cirurgião, o semicuplo (banho de assento), que “à parte a posição, que não era bonita” (CASTELO BRANCO, 1977, p. 28), levou o menino a lamentar “de cócoras profundamente a sua sorte” (CASTELO BRANCO, 1977, p. 28). Foi dessa fragilidade humilhante e sofredora que debochava publicamente Elisa, deixando-o extremamente furioso a ponto de faltar palavras para tamanha afronta. Afinal, essa manifestação na atitude de uma mulher não era adequada, já que, naquela época, era inadmissível que elas envergonhassem a honra masculina.

Essas três mulheres desarticularam todo um legado fortemente construído e perpetuado para que elas não possuíssem liberdade de

suas próprias vidas, caracterizando a masculinidade feminina. Todavia, como era de se esperar, seus esforços esbarraram nos empecilhos da época. Liberata, malgrado sua valentia, morreu violentamente no final do romance. Rosa Guilhermina e Maria Elisa não conseguiram ficar juntas para sempre, chegando ao ponto de a filha do arcediogo ter se mostrado arrependida no romance subsequente. Com isso, é possível afirmar que Camilo Castelo Branco, ao menos nesses dois livros, apresentou ficcionalmente ações femininas que, se diminuíram a força da masculinidade hegemônica, não deixaram de sofrer consequências.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 11. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CASTELO BRANCO, Camilo. A filha do arcediogo. Lisboa: Europa-América, 1977.

CASTELO BRANCO, Camilo. A neta do arcediogo. 7. ed. Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1926.

COELHO, Jacinto do Prado. Introdução ao estudo da novela camiliana. 2. ed. Lisboa: INCM, 1983. Volume 2.

HALBERSTAM, J. *Masculinidad Femenina*. Trad. Javier Sáez, Barcelona-Madrid: E. Egales, 2008.

LUGARINHO, Mário César. *João Melo: identidade nacional e masculinidades em crise*. Revista de Estudos Literários 5 (June 2017): 189–219. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_5_7>. Acesso em: 20 out. 2021.

MOSSE, George L. (2001). *La imagen del hombre: creación de la moderna masculinidad*. Trad. Rafael Heredero. Madrid: Talasa.

PEREIRA, Capelo B. Heroi. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). Dicionário do Romantismo Literário Português. Lisboa: Caminho, 1997. p. 230-233.

AS BOTAS DO SARGENTO: DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO DE VASCO GRAÇA MOURA COM PAULA REGO¹

Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei²

RESUMO

Este trabalho discute a relação intersemiótica contida em *As Botas do Sargento* (Editora Quetzal, 2001) de Vasco Graça Moura. Nela, o autor faz um diálogo intersemiótico, voltado para o público infantojuvenil, com as principais obras da artista plástica Paula Rego. O escritor português usa o pictórico como o ponto de partida e de chegada, contradizendo um longo debate que apresenta a imagem subordinada às palavras ou que transforma as artes irmãs (literatura e pintura) em rivais (LESSING 2011; LICHTENSTEIN, 2005; MITCHELL, 1984). Este artigo pretende, em especial, analisar como Vasco Graça Moura, em seu conto supracitado, constrói duas narrativas a partir das produções de Rego: a visual, ao selecionar e ordenar os quadros da artista que “ilustrará” verbalmente, e a escrita, o resultado “final” da sua construção. Entre os pontos que serão explanados, destacam-se: a linguagem ecfrástica (LOUVEL, 2012) que Moura utiliza em muitos momentos da sua escrita ao dialogar com as sete telas de Rego; a atualização do gênero histórico ao reescrever a história pela visão feminina (BERGER, 2005) e o estilo paródico do universo reguiano (HUTCHEON, 1991). Para tanto, propõe-se a investiga-

1 Este artigo é resultado do projeto de pesquisa intitulado de “Leituras Cruzadas: o diálogo entre palavra e imagem na coleção *Olhar um Conto*”, o qual foi desenvolvido em nível de mestrado no PPGL-UFPE. Tal trabalho contou com o financiamento do CNPq para a sua execução.

2 Graduada em Letras (UFPE), Mestre em Teoria da Literatura (UFPE) e Doutoranda em Teoria da Literatura (UFPE). E-mail para contato: wanessaloyo@gmail.com.

ção tanto do enredo quanto do paratexto *O mundo de Paula Rego*, presente também no livro.

Palavras-chave: Intersemiose; Literatura infanto-juvenil; Literatura; Artes Plásticas.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe um diálogo entre a literatura e a pintura através da análise da obra intersemiótica portuguesa *As Botas do Sargento* (Coleção *Olhar um conto*, da Editora Quetzal, 2001) de Vasco Graça Moura. Nela, encontra-se o desafio de desenvolver uma história voltada para o público infanto-juvenil, utilizando como ponto de partida, referência ou inspiração a obra da artista plástica Paula Rego, compreendendo que a arte literária e a plástica são irmãs e não rivais (LESSING (2011), MITCHELL (1984)). A proposta do livro e da coleção a qual ele faz parte, de cunho primordialmente didático, intenciona favorecer a divulgação da cultura portuguesa em sala de aula pela familiarização das crianças com a produção artística de pintores reconhecidos, por meio de uma introdução narrativa, de cunho poético e/ou ficcional, concebida como transcrição, adaptação ou diálogo de uma arte com a outra, o que também levaria ao conhecimento e divulgação da literatura.

A ideia que preside a proposta da Editora Quetzal contradiz uma longa tradição na produção editorial de livros para essa faixa etária, nos quais a imagem costuma comparecer como subordinada à mensagem: a ilustração funciona como apêndice explicativo ou corroborativo do texto primordial. Nesta proposta, ao contrário, a imagem é o ponto de partida e de chegada; reside, portanto, no centro da *provocação*. Nessa perspectiva, a obra *As Botas do Sargento* de Vasco Graça Moura interessa ao público pelo caráter provocativo que estabelece em diversas frentes: a) no próprio entendimento da possibilidade de uma leitura de imagens sob a forma de textos criativos – o que se insere no contexto das teorias da “adaptação” tão em voga nos dias de hoje, motivadas pelo surgimento de grande diversidade de mídias em trânsito constante; b) na metodologia proposta para esta “leitura”, que confere liberdade ao escritor e, portanto, não submete nem subordina o texto à imagem convertendo-o em “legenda” da figura de base – a exemplo do que se fazia com a imagem entendida como ilustração do texto; c) e na proposta pedagógica que subjaz à proposta editorial: proporcionar a divulgação de obras plásticas já consagradas para os jovens, recontextualizando-as para o universo infanto-juvenil através de textos literários construídos a partir de um diálogo prévio com aquelas obras e/ou com os seus criadores.

Vale ainda esclarecer que, para o desenvolvimento desta pesquisa, foi necessário recorrer aos seguintes pesquisadores: sobre a literatura infanto-juvenil, Marisa Lajolo (1991), Regina Zilberman (1991); sobre

o diálogo interartes e as especificidades da pintura e da literatura, G. E. Lessing (2011), Liliane Louvel (2012), W. J. T. Mitchell (1984) e Linda Hutcheon (1991).

METODOLOGIA

Como informado anteriormente na nota 1, este artigo é fruto da dissertação intitulada de “Leituras Cruzadas: o diálogo entre palavra e imagem na coleção *Olhar um Conto*”, que foi desenvolvida no PPGL-UFPE por meio da bolsa de financiamento do CNPq. Dessa forma, para uma análise mais produtiva das obras selecionadas, a metodologia foi construída através das leituras do *corpus* teórico/crítico selecionado na pesquisa bibliográfica: exame das especificidades das linguagens verbal e não-verbal, para que, com isso, pudesse-se subsidiar a discussão da problemática da adaptação intersemiótica como forma de ressignificação e (re)criação artística.

Posteriormente ao estudo do *corpus* teórico, ocorreu a releitura do *corpus* ficcional da coleção *Olhar um conto*. A partir dessas leituras e releituras, é que se identificaram os procedimentos utilizados no processo de diálogo intersemiótico, além da análise de como se instituem as relações imagem-texto no objeto de estudo da pesquisa. Por fim, verificou-se como a leitura desse projeto de intermeios contribui para a formação do leitor.

VASCO GRAÇA MOURA LÊ PAULA REGO

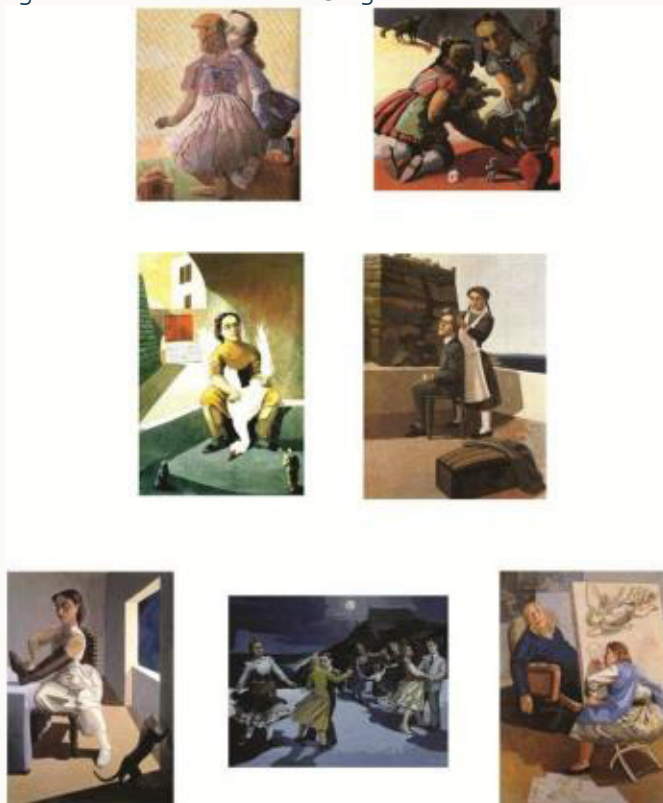
Em *As Botas do Sargento* (2001)³, Vasco Graça Moura apresenta ao público talvez a artista plástica mais conhecida e polêmica de toda a coleção *Olhar um conto*: Paula Rego. As obras dessa pintora reivindicam constantemente um olhar renovado do seu espectador/observador/leitor para as questões socioculturais tradicionais relacionadas principalmente ao feminino, aos meios em que as mulheres se encontram e às instituições políticas e religiosas de Portugal. Rego constrói uma linguagem própria nas suas telas; cada pintura conta uma história narrada de uma forma particular com elementos oníricos/simbólicos.

3 A obra *As Botas do Sargento* é a primeira obra da coleção *Olhar um conto*, que possui seis títulos no total.

Para abarcar o universo reguiano, Vasco Graça Moura, em seu conto supracitado, cria duas narrativas: a visual, ao selecionar e ordenar os quadros da artista plástica que “ilustrará” verbalmente, e a escrita, o resultado “final” do seu trabalho. Ele seleciona sete obras da artista produzidas no período de 1986 a 1990. É interessante destacar que, apesar das telas não serem necessariamente relacionadas entre si, o autor as ordena sequencialmente de acordo com o ano em que elas foram produzidas.

Um dos recursos utilizados por Moura no processo da escolha das imagens foi selecionar pinturas de Paula Rego que são marcadamente figurativas e que não são demasiadamente violentas para o público infanto-juvenil. Ele ainda se utiliza do elemento figurativo das pinturas para construir uma narrativa ecfrástica que dialoga com os quadros, guiando o olhar do seu leitor através de pequenas descrições das imagens de Rego. As pinturas selecionadas por Moura apresentam o mesmo elemento: a representação do feminino, tema central na poética da artista plástica portuguesa, conforme pode ser verificado na imagem abaixo.

Figura 1 – Imagens da obra *As Botas do Sargento*



A linguagem utilizada pelo escritor português para criar sua narrativa ecfástica, possibilitada pela construção da narrativa visual dos quadros de Paula Rego, seguiu a tradição da literatura infanto-juvenil (LAJOLO, ZILBERMAN, 1991): palavras simples, estrutura linear, discurso direto e enredo repleto de fantasia, mistério etc., em sintonia não apenas com o modo literário voltado às crianças, como também com as próprias obras reguianas selecionadas. Para analisar melhor o texto *As Botas do Sargento* e as obras de Rego, se seguirá neste artigo as duas narrativas criadas por Moura e, assim, serão discutidos os pontos de diálogos entre as artes, além da forte presença do feminino em diversos elementos ressaltados no conto, como, por exemplo, a representação da criança e das botas, a cultura popular e a paródia.

ADENTRANDO NOS CAMINHOS INTERSEMIÓTICOS

A obra *O Segredo da Mãe* inicia-se com a representação da criança presente já na imagem da capa e que se repete na primeira página do livro: *A presa*. Nela, pode-se notar o ar de mistério e de certa conspiração ocasionado pelo cochicho entre as duas meninas e o olhar oblíquo lançado pela menina de saia azul. O tom de mistério, de que algo acontecerá, parece ser acentuado por dois elementos: o gato que está a devorar um pássaro e um pequeno martelo que se encontra aos pés da menina de tranças. A segunda obra que compõe a narrativa pictórica e participa diretamente da construção da história verbal é *Dois meninas e um cão*. Nessa pintura, predomina um ar de agressividade evidenciado por três elementos: no plano primário, em que duas meninas colocam forçadamente uma roupa no cão; no plano secundário, no recuo que o garoto ao fundo faz ao deparar-se com um gato que o encara com a boca aberta; e nos objetos caídos ao chão: a flor fora do jarro e o martelo.

Para a abertura de sua narrativa visual, Vasco selecionou dois quadros das duas séries mais importantes de Paula Rego: *Meninas e cães* (1985 - 1986) e *Armadilha* (1987). Todas essas obras têm meninas como personagens principais, muitas vezes realizando atividades de mulheres. Provavelmente, o escritor optou por começar sua história com esses quadros por achar que despertaria maior interesse no público infanto-juvenil se a história tivesse uma criança como personagem principal.

A obra *As Botas do Sargento* narra a história da menina Catarina que conta à sua prima Francisca que irá ao baile amanhã à noite escondido dos seus tios. Além da transgressão da saída ao baile, Catarina pega escondida

as botas mágicas da empregada Adélia. O baile ocorre normalmente até Catarina notar que está dançando sozinha ao luar e que não consegue retirar as botas. No clímax do enredo, percebe-se que tudo não passou de um sonho que Francisca teve com a sua prima Catarina. Vasco utiliza-se sempre de pequenas descrições dos quadros reguianos para elaborar sua escrita efrástica. O diálogo com Paula Rego, portanto, faz-se presente durante todo seu conto como é visualizado, por exemplo, no excerto a seguir, no qual o autor faz referência a *A presa* e a *Duas meninas e um cão*:

[...] *Mas o cão, que não achava realmente graça nenhuma àquela ruindade, punha-se a rosnar e debatia-se com toda a força, enquanto elas o agarravam pelas patas* e diziam: - Quietos, quietos *Toby. Aqueles dias de vida ao sol e ao ar livre ao pé do mar, tinham-nas postas mais morenas e agora, agachadas sobre o cachorro, elas pareciam mais largas de ombros e mais robustas, como se já tivessem quinze ou dezasseis anos em vez de onze ou doze.* (MOURA, 2001, p. 5-6, grifos nossos).

Esse processo do signo verbal remeter a uma obra visual através da descrição é chamado de éfrase e é recorrente desde a Antiguidade Clássica (LOUVEL, 2012). Parece que utilizar esse recurso foi a forma mais efetiva encontrada por Vasco Graça Moura para manter o diálogo com as obras de Paula Rego e mediar o aprendizado dos pequenos leitores sobre o mundo da artista plástica.

As obras reguianas são narradas quase sempre a partir do ponto de vista feminino. Para tanto, a pintora possui uma rica paleta de mulheres em todas as faixas etárias. As crianças, por exemplo, são representadas muitas vezes como adultos em miniatura, com traços masculinos e feições sérias. O comportamento das meninas de Paula Rego é sobretudo ambíguo. Como será analisado posteriormente na relação entre as meninas e os cães, elas apresentam ora a intenção de cuidar dos animais, ora de maltratá-los.

A série *Meninas e cães* (1985-1986), que foi escolhida por Vasco Graça Moura para iniciar sua narrativa pictórica e visual, é formada por gravuras em que sempre aparecem dois personagens principais: uma menina e um cão. Nela, observa-se que a menina assume diversos papéis: de criança, ao brincar com o cachorro como se ele fosse um brinquedo; de mãe, ao “cuidar” constantemente do animal; e de mulher que quer realizar com ele seus desejos sexuais. Já na série *Armadilha* (1987), também selecionada por Moura, as relações entre as meninas e os cães são marcadas por um

tom de total agressividade. Ambas as séries discutem a representação do poder, ou melhor, da relação hierárquica entre o feminino e o masculino, talvez o ponto crucial da poética visual reguiana.

Nesses quadros, percebe-se que, apesar do tom de possível violência, há uma harmonia física entre as meninas e os cães, estabelecida entre a cor do cabelo e dos detalhes de suas fivelas e a cor dos animais. As atividades ocorrem de forma aparentemente tranquila e não há sombras nas pinturas. Só aparecem sombras no quadro *Menina a levantar as saias para o cão* e nas pinturas da série *Armadilha*, talvez como forma de ressaltar o mistério da cena.

Vasco Graça Moura cria suas pequenas écfrases suavizando, pode-se assim dizer, os quadros de Paula Rego, ao não adentrar profundamente nas interpretações das imagens. Todavia é necessário compreender o desafio que o projeto *Olhar um conto* propõe ao escritor: ilustrar verbalmente as obras plásticas de um(a) determinado(a) artista para o público infanto-juvenil. Provavelmente, não foi possível, e nem era o objetivo do projeto, aprofundar a reflexão sobre apenas um quadro, mas sim levar as principais características que compõem a poética visual do(a) artista ao público jovem de acordo com sua faixa etária. Dentro deste princípio, Moura dialoga diretamente com os princípios fundamentais da obra de Rego: a narrativa contada através do ponto de vista feminino e as personagens transgressoras das normas estabelecidas pela sociedade.

Moura continua suas narrativas tocando nos principais elementos presentes nas obras Paula Rego e, após abordar a representação da criança como ponto significativo da composição pictórica da artista, ele passa a destacar a importância das botas como demonstração de autonomia/liberdade feminina. A bota, símbolo do poder masculino sobre a mulher, ganha uma ressignificação no conto do escritor: ela passa ser um elemento mágico na narrativa, fundamental para o desfecho da aventura de Catarina.

Na narrativa verbal, Catarina conta a sua prima Francisca que irá fugir na noite seguinte para o baile levando consigo as botas mágicas do pai de Adélia, que era sargento e dançarino. Elas têm o poder, quando calçadas, de fazer a pessoa dançar todos os ritmos musicais. Moura utiliza desse aspecto fantástico para aprofundar a transgressão da sua personagem e o diálogo com as obras de Paula Rego através das écfrases e da construção do seu próprio enredo, como pode-se observar no trecho a seguir:

- O segredo vem a seguir, respondeu a Catarina, enquanto ambas se curvavam para a casinha das bonecas de madeira

pintada de cor-de-rosa que estava pousada no chão. – Francisca, Francisquinha, tu nem imaginas...

Olhou outra vez para todos os lados e, chegando-se mais a ela, acrescentou, numa voz que mal se ouvia agora:

- Vou levar umas botas mágicas que estão lá em cima. Sei que estão no sótão.

- Umas botas mágicas? No sótão da nossa casa? Não estou a perceber nada. Para que servem umas botas mágicas?

- Foi a Adélia quem me contou, ontem, quando estava a depenar o ganso gordo no pátio. Eu não quis ver e fugi. Mas a Adélia chamou-me, começou-me a contar a vida dela desde pequenina enquanto ia tirando as penas ao bicho e disse-me que o pai tinha sido sargento e também um grande bailarino lá na aldeia onde ela nasceu. E que tinha trazido cá para casa as botas da tropa que ele usava no serviço militar. Arrumou-as no sótão e, depois de ter vindo cá para a quinta como caseiro, só as calçava nas noites de Santo António, São João e São Pedro. Sabes? São umas botas que, se as puseres, te ensinam a dançar todas as danças. Mas primeiro é preciso limpá-las muito bem, porque estão cheia de pó e de lama. Só eu é que sei que elas são assim uma espécie de botas mágicas. A Adélia obrigou-me a prometer que não contava isto a mais ninguém. As pessoas aqui não gostam dela, porque acham que é bruta e má e que adora depenar gansos e matar leitões. Mas eu gosto muito. (MOURA, 2001, p. 9, grifos nossos).

As botas, que pertenciam ao sargento, pai de Adélia, são o símbolo final da transgressão de Catarina: desrespeito à autoridade do pai ao fugir para o baile, quebra do pacto de segredo feito a Adélia e “roubo” das botas. Nessa parte do conto também é perceptível outra característica marcante da poética de Paula Rego: mulheres masculinizadas. Vasco deixa claro que as pessoas achavam Adélia “bruta” e a representação da mulher na obra reguiana nunca é delicada/frágil⁴; o feminino é

4 É interessante ressaltar que nem as imagens das crianças são isentas dessa brutalidade corpórea e comportamental. O mesmo ocorre na narrativa de Vasco Graça Moura, quando dialoga com o quadro *Duas meninas e um cão*, dizendo que Alda e Lena “pareciam mais largas de ombros e mais robustas, como se já tivessem quinze ou dezasseis anos em vez de onze ou doze” (MOURA, 2001, p. 6).

representado como um ser andrógino ou um travesti, i.e., aquele que se transverte em outro sexo⁵.

Moura dá continuidade à sua narrativa de inspiração ecfástica (construída a partir da pré-narrativa visual) com uma sequência de obras reguianas que desnaturalizam o passado da arte plástica ao inserir como narradoras personagens femininas em um gênero notavelmente predominado pelas grandes ações do sexo masculino: a pintura histórica. Este gênero utiliza como tema os principais acontecimentos históricos ocorridos no campo político, nacional e religioso e tais quadros são realizados, de forma geral, sob encomenda.

Em *A filha do soldado* (1987), *Partida* (1988) e *A filha do Polícia* (1987), Rego atualiza o gênero da pintura histórica ao colocar como personagem central uma figura feminina em suas atividades diárias para a preparação de uma possível batalha/guerra. A relação de poder entre o feminino e o masculino encontra-se novamente presente nesses quadros. Eles mostram as mulheres nas suas tarefas cotidianas: como depenar o ganso, engraxar a bota, ou pentear os cabelos do rapaz. Essas cenas são, conforme argumenta Agustina Bessa-Luís, “gestos de submissão” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 80) das mulheres diante da figura masculina.

Nessas obras, Rego parece fazer uma mistura entre a pintura histórica e a pintura de gênero. Se a primeira é tida como a forma de representar os grandes acontecimentos históricos, esta possui como tema os acontecimentos corriqueiros do dia a dia, i. e., assuntos menores, em que, geralmente, as mulheres são representadas nos seus afazeres domésticos ou nas suas atividades culturais (BERGER, 2005). Para Paula Rego, “a ideia de subversão é essencial na sua obra. O modo de como se apropria e subverte as múltiplas fontes em que se inspira define o seu singular universo criativo” (RODRIGUES apud DUARTE, 2009, p. 21).

Esse rompimento com a tradução é o que será encontrado na próxima obra reguiana selecionada por Moura. Em *A filha do soldado*, Rego

5 Esta característica pode ser notada, especialmente, na série *Avestruzes Dançarinas* (1995). Nela, dialogando com o filme *Fantasia* (1940), da Walt Disney Pictures, Rego traz bailarinas vestidas sempre de preto, como avestruzes, esperando o momento da apresentação no palco (que nunca chega a ocorrer). Apesar de ser um diálogo claro com o filme da Disney, a artista plástica não cria quadros inocentes, delicados, leves. Na verdade, ela utiliza-se da imagem da leveza esperada pelo seu espectador para criar a ironia presente em toda a sua série. As mulheres são exageradamente corpulentas e na faixa dos 40 anos. A ironia das obras mostra-se na tentativa de executar os exercícios delicados do balé clássico com uma estrutura corporal e expressões faciais demasiadamente fortes.

apresenta como personagem central uma figura feminina em grande escala a depenar um ganso gordo. O animal encontra-se de cabeça para baixo, entre as pernas da jovem, dando ao quadro certo tom de sensualidade. A seus pés, em pequena escala, estão um soldado partindo para a guerra com seu uniforme e sua bagagem e uma mulher ajoelhada em prece, provavelmente, pedindo pela proteção do soldado. A filha do soldado não dirige o olhar para o observador do quadro e nem para as pequenas figuras que estão aos seus pés: a atenção da jovem está voltada para alguém ou algum fato que não aparece na pintura, deixando, com isso, a narrativa suspensa.

Encontra-se outro exemplo da subversão e atualização do gênero histórico na obra *Partida*. Nela, visualiza-se bem a resignificação irônica dada por Paula Rego ao quadro histórico em que a figura feminina é cúmplice, mesmo contra a sua vontade, da decisão masculina. Em *Partida*, a empregada está a pentear cuidadosamente o cabelo do jovem sentado à sua frente, pronto para partir, próximo a uma mala que ocupa o primeiro plano da imagem.

Já no quadro *A filha do polícia*, vê-se uma jovem a engraxar com atenção a bota esquerda de seu pai durante a noite. Nessa pintura, assim como ocorre na obra *A filha do soldado*, encontram-se pequenos animais que colaboram com a representação ambígua, metafórica e sexual da narrativa pictórica reguiana. Na primeira obra, tem-se um gato preto que espreita o que ocorre do lado de fora da janela, protegido pela escuridão da casa, sem olhar para a menina que limpa a bota.

Já a jovem, por sua vez, tem sua atenção totalmente voltada para o trabalho de engraxar a bota. Sua feição e a forma com que ela lustra o calçado abrem espaço para pelo menos duas análises distintas: pode-se pensar que sua expressão de seriedade se deve à responsabilidade de realizar esse trabalho; mas também se pode supor que sua extrema atenção no ato de engraxar a bota simbolize, talvez, uma relação incestuosa, sendo a bota uma representação do falo masculino e o gato estaria a evitar que algum intruso descobrisse o caso incestuoso.

A forma escolhida por Moura para compor sua escrita ecfrástica é aproveitar a figuração elaborada por Paula Rego em seus quadros para enfatizar as atividades e características físicas das personagens. Assim, dialogando com o quadro *Partida*, ele narra que Adélia está a “pentear o namorado, muito penteadoinho” (MOURA, 2001, p. 10) e que Catarina aproveita esse momento de “distração” da empregada para subir até o sótão e pegar escondido as botas do sargento.

O encontro da menina com as botas mágicas do pai de Adélia é um momento importante da narrativa construído a partir da escrita ecfrástica de diversos elementos da pintura *A filha do Polícia*, como a bota, a menina, a cadeira e o gato:

Entrou, fechou a porta no sótão, sentou-se numa cadeira grande de couro com pregos dourados a que faltava uma perna, fez uma festa na cabeça do gato, abriu a lata da graxa, pegou num pano e numa escova, enfiou o braço esquerdo pelo cano de uma das botas e pôs-se a trabalhar com afinco, enquanto o tareco se espreguiçava perto da janela. Levou muito tempo, mas, depois de muito escovar e engraxar, engraxar e escovar, escovar e puxar o lustro, as botas ficaram limpas e rebrilhantes como novas. Pareciam um espelho e tanto era assim que a Catarina até podia ver a sua cara nelas, reflectida na curva do cano, embora a forma das faces ficassem um bocadinho diferente naquele fundo escuro e ela se achasse muito menos bonita assim. (MOURA, 2001, p. 12, grifos nossos).

Como pode-se notar no excerto acima, Vasco Graça Moura destaca o cuidado da menina com a bota de uma forma lúdica; sem conotação sexual. A parte fantástica da história ganha destaque na chegada do baile tão esperado por Catarina, que ocorre sob o luar, no topo de uma montanha. A paisagem do quadro *A dança* (1988), de Paula Rego, transporta diretamente o leitor para uma atmosfera desconhecida. As tonalidades escolhidas para compor o quadro são tons de azul, o que contribui acen-tuadamente para o clima de mistério no ar.

Moura inspira-se neste quadro de Paula Rego para compor o cenário do baile ao qual Catarina vai. A criança levou as botas do pai de Adélia escondida num grande casaco de lã e as calçou assim que chegou à festa. O diálogo do quadro com o conto não se deu através da écfrase, uma vez que o autor utilizou apenas a ideia geral da pintura: a dança, a diversão, o luar etc. No conto, a história de Catarina vai adquirindo aos poucos um tom sombrio, até chegar ao ápice do desespero quando ela percebe que está dançando sozinha e não consegue tirar as botas.

O último quadro de Paula Rego, *O Sonho de José*, desfecha as nar-rativas introduzindo a própria artista plástica no enredo. Para entender melhor essa pintura, é preciso notar que Paula Rego dialoga constante-mente com a religiosidade, seja através de seus temas, seja por meio das formas utilizadas. A sua obra está sempre entre o sagrado e o profano: um firme questionamento do que é a verdade (se é que ela existe). Além

disso, ao fazer uma constante re-visão (MACEDO, 2010) do passado, das histórias narradas, a pintora exige espaço para a voz feminina discutir os acontecimentos contemporâneos por meio de um dos recursos cruciais da pós-modernidade: a paródia (HUTCHEON, 1991).

Vasco Graça Moura percebe sensivelmente a desnaturalização do passado feita na paródia reguiana e finaliza sua escrita ecfástica com uma pequena descrição de *O sonho de José*, desvelando ao leitor uma surpresa em seu texto: a narrativa está dentro de outra narrativa, assim como o quadro de Paula Rego encerra outro quadro construído a partir do recurso da *mise en abyme*. Se o leitor recapitula o enredo de *As Botas do Sargento*, notará que ele possui duas personagens principais: Catarina e Francisca. Aquela personagem aparece presente em todas as cenas do conto. As personagens Alda, Lena e Adélia são apresentadas na narrativa através da conversa das duas personagens principais.

Quando Catarina fica desesperada ao compreender que não consegue parar de dançar freneticamente sozinha no baile ao luar e não sabe como retirar as botas mágicas do pai de Adélia, descobre-se que toda essa história aparentemente não passou de um sonho de Francisca. Além da descrição da narrativa, Moura inclui uma nova personagem nela, a tia Paula, que pintou o pai de Francisca a dormir numa poltrona, num diálogo direto com a pintura *O sonho de José*. Provavelmente, além de ser uma forma de dialogar com o quadro supracitado, a entrada da tia Paula ocorre para aproximar as crianças da própria artista Paula Rego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *As Botas do Sargento*, portanto, o escritor Vasco Graça Moura cria uma narrativa visual e uma narrativa verbal que dialoga com a poética de Paula Rego, levando ao leitor, em especial o pequeno leitor, a conhecer o universo estético de uma das principais artistas plásticas portuguesas na contemporaneidade. Ele ensina o leitor/observador a (re)pensar o feminino a partir do exercício de ler os quadros e a narrativa verbal. Em outras palavras, seu conto ecfástico busca desenvolver o conhecimento e habilidade de ler e interpretar a obra de arte imagética, numa espécie de educação visual através da linguagem verbal.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

BESSA-LUÍS, Agustina; REGO, Paula. **As meninas**. Lisboa: Guerra e Paz, 2008.

DUARTE, Luís Ricardo. A Casa da imaginação. **JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, ano 33, n. 1107, 6-12 mar. 2013. Paula Rego Especial, p. 18-21.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KANDEL, Eric R.; SCHWARTZ, James H.; JESSELL, Thomas M. Aprendizado e memória. In: _____. **Fundamentos da Neurociência e do Comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000, p. 519-530.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Ática, 1991.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas Márcio Seligamnn-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MACEDO, Ana Gabriela. **Paula Rego e o poder da visão**: a minha pintura é como uma história interior. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

MITCHELL, W. J. T. The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon. **Representations**, California, n. 6, Spring, 1984, p. 98-115. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2928540>>. Acesso em: 15 outubro 2021.

MOURA, Vasco Graça. **As Botas do Sargento**. 4. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2008. (Coleção Olhar um conto).

AS DUAS FOMES: POESIA E LEITURA SOB A LÓGICA DO CONSUMO

Lucas Laurentino de Oliveira¹

RESUMO

Em sua obra *A condição humana*, Hannah Arendt aponta um fenômeno característico da modernidade descrito como “artificial crescimento do natural”. Nele, o homem enquanto *animal laborans*, ou seja, aquele que trabalha para prover suas necessidades, contamina todas as demais atividades humanas com as suas categorias de produção e consumo. Com isso, desencadeia-se tamanho processo de consumo dos recursos naturais que, hoje, a existência da espécie humana se vê ameaçada. Além disso, tal fenômeno não só cresceu em volume, como também se espalhou para áreas até então distantes da ideia de trabalho, como a arte e a leitura. Jorge de Sena trata deste mesmo fenômeno por outros meios, especialmente através da sua poesia. Nela, por vezes o sujeito civil “invade” o espaço poético para lançar luz sobre aspectos prosaicos da vida de poeta, como a falta de dinheiro, a necessidade de sustento, a relação entre a “fome de alimento” e a “fome de arte”, o que se vê, por exemplo, nos poemas “Ode aos livros que não posso comprar” e “Lamento de um pai de família”. O presente trabalho procura mostrar a convergência de pensamento entre a filósofa e o poeta sobre um evento determinante para a constituição de nossa sociedade atual e da forma como lidamos com a cultura. Com isso, espera-se produzir reflexões que ponham em diálogo os campos filosófico e literário, de modo a compreender as aproximações entre essas linguagens e suas implicações para o pensamento contemporâneo.

Palavras-chave: Hannah Arendt, Jorge de Sena, Filosofia política, Poesia portuguesa, Século XX.

¹ Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, lucas2abril@gmail.com;

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um desdobramento da dissertação de mestrado *Lampejos nos tempos sombrios: Hannah Arendt e Jorge de Sena*, que defendi em setembro de 2020, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira. A pesquisa consistiu em uma aproximação ensaística dos referidos autores, a fim de discutir como o domínio do conhecimento e da criatividade humana compreende tanto as ciências quanto as artes, e as possíveis consequências políticas e sociais da interdição do diálogo entre essas áreas. Assim, procedi um entrecruzamento, abordando a poesia de Jorge de Sena como ensaística e os ensaios de Hannah Arendt como poéticos.

A data da defesa é significativa, pois vivíamos o sexto mês de uma pandemia que ainda não terminou e que provocou uma verdadeira calamidade no Brasil. Em se tratando de um acontecimento que a maioria das gerações vivas não havia experienciado, a pandemia abalou profundamente todos os níveis da nossa vida social e cultural, do trabalho ao lazer, da circulação de pessoas e mercadorias às interações cotidianas. Escrevendo um texto acadêmico que refletia sobre a linguagem e o pensamento humanos em suas diversas vertentes, não pude me furtar ao contexto histórico em que me vi inserido.

De certa forma, este trabalho carrega traços de um período novo na História, em que o alto desenvolvimento técnico-científico encontra uma situação de emergência biológica global. No entanto, o objeto a ser analisado é o consumo, segundo as perspectivas de Hannah Arendt e Jorge de Sena. Evidentemente, a pandemia e seus desafios aparecem como pano de fundo na discussão acerca de como se constitui o consumo nas sociedades modernas e contemporâneas e seus impactos na vida humana e do planeta.

Assim, comentarei a abordagem arendtiana da categoria trabalho, elaborada na obra *A condição humana*, e sua relação com os ciclos de produção e consumo que passaram a determinar o ritmo das sociedades a partir do século XIX. Depois, articularei os pontos levantados com questões atuais, como os conceitos de Antropoceno e Capitaloceno. Então, discutirei os modos de nos relacionarmos com a arte, especificamente a poesia, a partir de dois poemas de Jorge de Sena, destacando a ideia de “consumir” arte e a figura do poeta enquanto sujeito submetido aos mesmos problemas que o trabalhador comum, como a falta de dinheiro.

HANNAH ARENDT E A CONDIÇÃO HUMANA

Em *A condição humana*, publicado em 1958, Hannah Arendt escreve sob o impacto de dois eventos com o potencial de alterar a condição humana: o lançamento do satélite soviético Sputnik I em outubro de 1957 e o advento da automação. O primeiro diz respeito à noção de que o ser humano é uma criatura terrestre e tudo o que fez e pensou ao longo de milênios tinha isso como aspecto imutável da existência. O segundo diz respeito à complexa e variada relação entre os seres humanos e o trabalho, tido tradicionalmente como signo da precariedade da vida humana, mítica punição divina, mas que, a partir do século XX, parece estar em vias de extinção, a partir da perspectiva de que os robôs se encarregarão de toda a atividade laboral.

Para analisar esta situação, tendo em vista tanto os movimentos e regimes totalitários quanto as bombas atômicas, Arendt empreende uma fenomenologia da *vita activa*, investigando as suas três categorias básicas: trabalho, obra e ação. Tal análise abarca a história da filosofia política, as revoluções científicas dos séculos XVII e XX, assim como realiza incursões no âmbito da sociologia e da filosofia da ciência. O resultado é uma obra complexa e multifacetada, ambiciosa e provocativa.

Em resumo, tais categorias consistem em três aspectos da condição humana, associadas a três qualidades próprias do ser humano. O trabalho expressa a dimensão da necessidade, o ser humano enquanto ente biológico, a humanidade como espécie; a obra expressa a cisão entre o mundo natural e o mundo humano, este construído por meio da transformação de matérias-primas em objetos duráveis que têm como principal função aliviar a carga de trabalho; a ação expressa a dimensão do ser humano enquanto produtor de linguagem e discurso, capaz de se relacionar com seus iguais por meio da narração de histórias e da manutenção de uma memória coletiva. Ao trabalho, corresponde o *animal laborans*; à obra, o *homo faber*; à ação, o homem de ação.

A disposição dessas categorias segue uma hierarquia baseada na visão grega clássica da política. O trabalho, pelo seu componente fisiológico atrelado à esfera da necessidade, era visto como a atividade menos humana, logo, a menos valorizada. A obra, por seu turno, alçava o ser humano ao posto de senhor da Terra, capaz de dominar todas as etapas do processo de fabricação. O modelo para essa atividade era o artesão, que idealizava e executava o projeto de uma cadeira, por exemplo, transformando a madeira em algo novo, marcado pelas mãos humanas. Já a

ação era a mais valorizada porque constituía a atividade política por excelência, ocorrendo entre iguais e conferindo sentido às vidas individuais dos atores políticos.

Acontece que a Era Moderna, de acordo com Arendt, iniciada por volta do século XVII, abalou profundamente os estatutos dessas categorias, modificando as suas relações internas e fazendo com que uma adquirisse aspectos de outra. Esse processo levou séculos, chegando ao seu ponto culminante apenas na virada do século XIX para o XX. Ainda segundo Arendt, três foram os eventos que marcaram o início da Era Moderna e estão diretamente ligados às mudanças na *vita activa*: o cercamento dos campos na Inglaterra, a expansão marítima europeia, que acarretou a colonização dos outros continentes, e a invenção do telescópio.

Das consequências desse processo, destaca-se a promoção do trabalho para o topo da hierarquia, e a expansão de suas categorias internas para vários aspectos da vida humana que até então permaneciam resguardados de sua influência. O trabalho, entendido pela filósofa, sempre esteve associado a penas e dores, o que é atestado pela etimologia da palavra em diversas línguas europeias, como o português. Isso se dava porque ele opera na dimensão mais concreta da experiência de existir enquanto organismo vivo. Trabalhamos para sobreviver, para prover as nossas necessidades mais básicas, sobretudo a de alimento. Dessa forma, o trabalho é cíclico e interminável, pois, enquanto estivermos vivos, precisaremos suprir essas necessidades. O que o trabalho produz é o bem de consumo, que restaura a força vital e permite que se continue trabalhando. Por isso, a vida útil de um bem de consumo é extremamente limitada, existindo apenas por tempo suficiente para nos sustentar até a produção do próximo bem de consumo.

A circularidade do trabalho reproduz a circularidade da própria Natureza, com seu tempo que não conhece nem começo e nem fim. É o ciclo do dia e da noite, das estações, dos anos. Assim, a vitalidade do trabalho, sua capacidade de renovar-se infinitamente, foi fundamental para que essa atividade se tornasse o padrão da existência humana no século XIX. A combinação entre trabalho, regido pelos limites da biologia, e ação, de potencial ilimitado, desencadeou um processo de expansão contínua do trabalho, que deixou de funcionar circularmente e passou a funcionar em espiral, com a circunferência aumentando cada vez mais, até engolfar todo o mundo na sua dinâmica de produção e consumo. Este processo é chamado por Arendt de “artificial crescimento do natural”:

A promoção do trabalho à estatura de coisa pública (...) liberou (...) esse processo de sua recorrência circular e monótona e transformou-o em progressivo desenvolvimento, cujos resultados alteraram inteiramente, em poucos séculos, todo o mundo habitado.

O domínio social, no qual o processo da vida estabeleceu o seu próprio âmbito público, desencadeou um crescimento artificial, por assim dizer, do natural; (...)

O que chamamos de artificial crescimento do natural é visto geralmente como o aumento constantemente acelerado da produtividade do trabalho. (ARENDRT, 2016, p. 57-58)

Apesar de tradicionalmente Arendt não ser lida como uma pensadora da ecologia, a expressão “artificial crescimento do natural” pode ser elaborada conceitualmente à luz das recentes interpretações sobre a catástrofe climática. Termos como Antropoceno e Capitaloceno estão sendo desenvolvidos como referenciais teórico-críticos para se pensar de que maneira chegamos ao ponto em que a atividade industrial impacta a dinâmica geológica e climatológica global. Nessa linha, o termo Capitaloceno passou a ser utilizado como crítica a uma ideia homogênea e fatalista de humanidade que o termo Antropoceno comporta, ao entender o desastre climático como resultado das ações humanas em geral, sem especificar culturas ou modos de produção. Dessa forma, o Capitaloceno lança luz para uma eco-história do capitalismo, mostrando que esse é indissociável de uma forma de compreensão da Natureza e do ser humano nela inscrito. “A acumulação infinita de capital e a apropriação interminável da Terra são dois lados da mesma moeda. Aquela é impensável sem a outra.” (MOORE, *apud* BARCELOS, 2019, p.12).

Assim, o “artificial crescimento do natural”, conforme posto por Arendt, indica que a expansão do trabalho no paradigma capitalista ao mesmo tempo transformou os trabalhadores em repositórios renováveis de força de trabalho, necessária para manter o ciclo funcionando em aceleração, e transformou a Terra em uma gigantesca fonte de matérias-primas, cujo único papel é fornecer os recursos necessários para sustentar o processo de produção e circulação de capital. A essa altura, o trabalho expandiu-se de tal maneira que tudo é passível de virar bem de consumo, pois o objetivo de todas as coisas é retroalimentar o processo. Consumir, então, passou a ditar as relações entre os humanos e o que os rodeia, sejam entes naturais, sejam outros humanos, o sagrado ou a arte.

JORGE DE SENA: O POETA, O TRABALHADOR

Jorge de Sena é um poeta que se ocupa da dimensão material da existência. Isso implica dizer que raramente a sua poesia volta as costas para o mundo humano, com seus problemas e contradições. Obras como *Metamorfoses* (1963) e *Arte de música* (1968) são exemplares de uma poética definida por ele mesmo como testemunhal. Não é de surpreender, portanto, que encontremos poemas que versem sobre desigualdades, injustiças, violências e diversas outras questões incontornáveis para alguém disposto a encarar o humano em todos os seus aspectos.

Para ele, a poesia não deixa de carregar consigo os problemas que permeiam a vida das pessoas. Ela não é um dom divino conferido a gênios eleitos, mas sim uma atividade criadora, reflexão meditativa sobre a existência humana no mundo e suas interações. Portanto, ela só pode ser produzida se houver condições materiais favoráveis. O poeta, não sendo uma figura superior, precisa sobreviver concretamente, ter o seu “ganha pão”. E, num mundo regido pela lógica do consumo, a arte e o artista também são afetados. Daí Sena muitas vezes identificar o poeta ao trabalhador. Nesse caso, o trabalho é entendido duplamente: a expressão da criatividade humana e a exploração desumana da força de trabalho. Para a primeira acepção, há poemas como “Os trabalhos e os dias”, de *Coroa da terra*, em que o exercício poético é identificado com o trabalhar. Para a segunda, há casos como “Ode aos livros que não posso comprar”. Este se inicia da seguinte maneira:

Hoje fiz uma lista de livros,
 e não tenho dinheiro para os poder comprar.

ridículo chorar falta de dinheiro
 para comprar livros,
 quando a tantos ele falta para não morrerem de fome.²

Nesses versos, Sena explicita o drama banal de um sujeito comum, não ter dinheiro para comprar livros, e, simultaneamente, expõe o silêncio que recai sobre aquilo que não falta: dinheiro para se alimentar. No jogo entre o dinheiro que falta e o que basta, há mais do que a pretensa hipocrisia de um homem que reclama de não poder comprar alguns

² Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/poesia/o-dinheiro-em-poesia/>

livros quando muita gente não pode comprar comida. O dinheiro é ressaltado como elemento igualador de tudo, seja para adquirir livros, seja para adquirir alimento. Essa equivalência total, ou seja, tudo passa a ter um preço medido segundo os mesmos parâmetros, proporciona uma consequente equivalência nos modos de se relacionar com as diversas dimensões da vida. Consome-se comida, consomem-se livros, consome-se poesia. A partir desse lugar incômodo, entre o conformismo de não ser um faminto e a inconformidade de não ter aquilo que deseja, o eu-poético é capaz de dizer:

Mas também é certo que eu vivo ainda pior
do que a minha vida difícil,
para comprar alguns livros
– sem eles, também eu morreria de fome,

Há outra fome, tão urgente e necessária quanto a de comida. E é desta que o sujeito se vê morrendo por conta da falta de dinheiro. Se o trabalho, segundo a perspectiva arendtiana, é a atividade que supre as necessidades básicas da vida, o que Sena parece apontar nesses versos é que a vontade de arte também é necessária ao ser humano, que este não pode ser reduzido apenas à dimensão biológica, porque existe essa fome de livros não satisfeita e sem eles a vida é insuportável. De acordo com Beatriz Helena Souza da Cruz:

Num sistema baseado na propriedade privada dos meios de produção e acumulação de bens materiais, no qual autor e obra estão inseridos, pretende-se que o dinheiro opere tal como a chave que abre todas as portas. Sua ausência ou insuficiência cumpre, assim, o papel de instalar o espaço da pobreza material, e denunciar a desigualdade social em que se estrutura uma sociedade. Sena a desmascara, no entanto, em “Ode aos livros que não posso comprar”, pois comparar a necessidade de comprar livros com a necessidade de comprar comida atenta para o quão limitada pode ser uma existência quando somente importa atender às necessidades de manutenção do corpo. (CRUZ, 2019, p.41-42)

Assim, o que se destaca neste poema é a impossibilidade de dissociar a vida material da experiência artístico-poética. Isso porque o poeta vive num mundo em que todos os valores são regidos por uma abstração, o papel-moeda, que serve para se adquirir alimento e cultura. Nesse caso, os famintos de arte não são menos desvalidos que os famintos de

comida. Em ambas as situações há uma falta que encolhe a vida, tornando-a menos humana. No entanto, ainda estamos diante de um poema, e o eu-poético recusa a ideia quase imediata de que essas duas fomes são iguais: “É ridículo chorar falta de dinheiro/ para comprar livros/ quando a tantos ele falta para não morrerem de fome”.

Ainda que, no mundo moderno, o ato de consumir possa ser aplicado a todas as coisas, a “Ode aos livros que não posso comprar” surge como linguagem de resistência, pois é um poema que incorpora um dilema cotidiano, quase banal, e o transforma em reflexão sobre os modos de se relacionar com um objeto em particular, o livro. Este pode ser entendido metonimicamente, indicando a própria literatura, a poesia e a arte em geral. O resultado é uma obra que resiste à apropriação pelo consumo, se recusa a alimentar o ciclo de exploração do trabalho. Pelo contrário, ela procura inverter a ideia de satisfação das necessidades, mostrando que a experiência humana ultrapassa a dimensão biológica, portanto as necessidades são sempre maiores do que o consumo pode oferecer.

De modo análogo, porém numa chave bem mais agressiva, temos o “Lamento de um pai de família”, poema violento em que a figura do poeta enquanto sujeito civil se projeta:

Como pode um homem carregado de filhos e sem fortuna
alguma ser poeta neste tempo de filhos só da puta ou só
de putas sem filhos? Neste espernear de canalhas, como
pode ser? ³

O poema se abre com esta pergunta tão pouco “poética”. É válido notar que nesses versos há uma cisão entre o homem e o poeta. Isso reafirma o que foi dito anteriormente sobre a obra de Jorge de Sena desmistificar a figura do poeta, não um ser sobrenatural, superior aos meros mortais, mas uma pessoa como as outras, que medita e cria através de palavras. Dessa forma, para ser poeta, um homem precisa ter as condições básicas de vida atendidas. Como, então, fazer poesia, pensar em poesia, quando se tem contas a pagar e filhos para criar? Pior, como exercer essa atividade artística quando se vive cercado por “filhos da puta” que transformaram tudo em mercadoria?

Desse questionamento mordaz se segue uma lista de ocupações “mais vantajosas” do que a de poeta:

³ Disponível em: <<http://www.lerjorgesena.lettras.ufrj.br/antologias/poesia/o-dinheiro-em-poesia/>>

Antes ser gigolô para machos e ou fêmeas, ser pederasta profissional que optou pelo riso enternecido dos virtuosos que se revêem nele e o decepcionado dos polícias que com ele não fazem chantage porque não vale a pena. Antes ser denunciante de amigos e inimigos, para ganhar a estima dos poderosos ou dos partidos políticos que nos chamarão seus gênios. Antes ser corneador de maridos mansos com as mulheres deles fáceis.

É interessante notar como tais atividades estão relacionadas ao trabalho enquanto exploração. De um modo ou de outro, a pessoa vende a si mesma para ganhar dinheiro, transformando o próprio corpo (no caso do gigolô) ou o próprio caráter (no caso do denunciante) em bens de consumo. Outras ocupações se seguem a estas, numa sucessão cada vez mais absurda. Mas o que todas sugerem é que ser poeta não dá dinheiro. E, no tempo dos “filhos da puta”, nada que não dá dinheiro vale a pena.

Desse modo, o “Lamento de um pai de família” é uma constatação desolada do avanço totalitário da lógica de consumo, que mede todas as experiências humanas com a mesma régua. Não é possível resistir heroicamente ao “artificial crescimento do natural” sendo poeta. O poema é uma espécie de alerta, lembrando que a poesia não surge do nada e, sem as condições materiais para ser feita, ela pode desaparecer, quando todos os poetas decidirem fazer algo que dê dinheiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que procurei evidenciar a partir do diálogo entre a expressão arendtiana “artificial crescimento do natural” e os poemas senianos que versam sobre dificuldades financeiras foi como a noção de consumo é interpretada por esses autores e quais contribuições eles podem dar para os problemas que enfrentamos no século XXI.

O tema do consumo está associado a questões urgentes, como mudanças climáticas, destruição de ecossistemas, poluição e desigualdade social. A pandemia de Covid-19 evidenciou o quão difícil é interromper esse modo de produção acelerada de bens de consumo. Esse evento explicitou de modo quase obscuro algo que Arendt destaca como

a emancipação do trabalho, mas não da classe trabalhadora (cf. ARENDT, 2016, p. 57): as classes subalternas não só existem apenas enquanto força de trabalho, como também podem vir a se tornar empecilhos para que o sistema prossiga o seu curso. É preferível a morte de milhões de pessoas a atrasar o processo de acumulação de capital e apropriação da natureza.

A arte, mais especificamente, a poesia, se insere nessa discussão na medida em que ela também passou a ser vista segundo a lógica do consumo. O artista, sujeito concreto com necessidades materiais, se vê compelido a ingressar nessa lógica ou abrir mão da sua arte. A poesia de Jorge de Sena reflete sobre essa situação moderna e oferece a resistência da linguagem à sua mercantilização, ao mesmo tempo em que alerta que não há garantias no futuro. A poesia pode vir a desaparecer, levando consigo uma parte fundamental da experiência humana, se a lógica do consumo sobrepuser todas as resistências.

Espero que esse trabalho sirva para mostrar a atualidade dos pensamentos arendtiano e seniano e como o diálogo entre esses autores pode proporcionar reflexões significativas sobre a política, a filosofia, a literatura e o mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Revisão técnica e apresentação de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BARCELOS, E. A. S. Antropoceno ou Capitaloceno: da simples disputa semântica à interpretação histórica da crise global. **Revista Iberoamericana de Economía Ecológica**. Vol 31, Nº 1, p.1-17. 2019.

CRUZ, Beatriz Helena Souza da. “Estes que se alugam para filmes/ da mais brutal pornografia crua”, Jorge de Sena e os trabalhos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.59, n.1, p.33-49, jan./jun. 2019.

SENA, Jorge de. “Ode aos livros que não posso comprar”. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/poesia/o-dinheiro-em-poesia/>>. Acesso em: 18 out. 2021

SENA, Jorge de. “Lamento de um pai de família”. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/poesia/o-dinheiro-em-poesia/>>. Acesso em: 18 out. 2021

AS MULHERES EM E A NOITE RODA E O MEU AMANTE DE DOMINGO, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO

Mariana Letícia Ribeiro¹

RESUMO

O artigo tece uma breve reflexão a respeito de como algumas noções tais como a mulher enquanto o outro do homem e a biologia e a família enquanto estrutura social mantenedora da opressão da mulher são mobilizadas na discussão em torno das figuras femininas de dois romances da escritora portuguesa contemporânea Alexandra Lucas Coelho, os quais dão título ao trabalho. Essas narradoras protagonistas, embora sejam ambas independentes em suas vidas financeiras e amorosas, lidam de maneira diferente com as imposições que lhes surgem. De modo geral, esse trabalho busca aprofundar os estudos em torno de uma escritora que, sendo muito contemporânea, merece maior atenção da crítica literária. Assim, consiste em um trabalho anexo à pesquisa central, de mesma autoria desse artigo, que se desenvolve sobre a construção do espaço em textos da autora – tais como a crônica, romance e literatura de viagens – em relação com questões de identidade portuguesa que remetem à colonização no Brasil e questões de gênero textual. Busca-se comparar os dois romances, apontando suas semelhanças e diferenças, e apresentar, então, mais do que respostas definitivas, a amplitude de indagações que podem surgir a partir das obras de Coelho e, do mesmo modo, abrir espaço para mais discussões em torno dos aspectos observados.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Alexandra Lucas Coelho, Feminismo, Mulher, Identidade.

¹ Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos - USFSCar, marianatwd@gmail.com;

INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

Em 1949 Simone de Beauvoir publica *O segundo sexo* e em 1970 Kate Millett, por sua vez, *Sexual Politics*. Ambas as autoras e suas obras são de grande importância para a teoria e crítica feministas e, embora já tenham publicado suas ideias – que foram seguidas e trabalhadas por muitas outras teóricas (os) e críticas (os) – há algum tempo, essas ainda são essenciais para pensar a condição das mulheres na sociedade atual.

Esta, pois, é a proposta do presente artigo: tecer uma breve reflexão a respeito de como as ideias gerais das referidas autoras ainda são relevantes hoje, de modo que podem ser utilizadas para pensar a própria estrutura dos romances *E a Noite Roda* (2012) e *O Meu Amante de Domingo* (2014), da escritora portuguesa contemporânea Alexandra Lucas Coelho. Assim, cabe ressaltar que o texto não busca estender demasiadamente a discussão a respeito das ideias de Beauvoir e Millett, mas retomar alguns pontos de suas teorias que podem ser observados nos romances.

A ideia de mulher enquanto Outro, o Outro do homem, que representa, por sua vez, a essência do que é ser humano – o que transforma a mulher em mero reflexo imperfeito e incompleto deste – é central para compreender a condição de opressão na qual vive a mulher e da qual é difícil se libertar, segundo Beauvoir (1970, p.12). Essa aceitação do lugar do Outro por parte das mulheres tem relação com o fato de que, de acordo com a autora, essas não têm um passado específico que as une tal como os negros ou judeus, isto é, não possuem uma história ou religião próprias.

Além disso, quando as mulheres recusam ser o Outro, na verdade, elas renunciam “[...] a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes” (BEAUVOIR, 1970, p.15), uma vez que o poder na sociedade patriarcal, tal como afirma Millett, se concentra nas mãos dos homens:

Recordemos que el ejército, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, la política y las finanzas – en una palabra, todas las vías del poder, incluida la fuerza coercitiva de la policía – se encuentran por completo en manos masculinas. Y como la esencia de la política radica en el poder, el impacto de ese privilegio es infalible. (MILLETT, 1995, p.70)

Apesar disso, o meio pelo qual as mulheres podem se libertar seria, de qualquer forma, o trabalho livre, em que a mulher “[...] conquista uma autonomia concreta porque encontra seu papel econômico e social” (BEAUVOIR, 1970, p.125). Naturalmente, a dependência da mulher em relação ao homem pode se dar em vários sentidos, não somente financeira. Porém, assim como a dependência emocional, a financeira é ainda um problema para muitas mulheres que vivem de trabalhos informais, como a prostituição, que, por seu turno, reduz a mulher a um corpo físico, e também para mulheres que, ao casarem ou terem filhos, se sentem pressionadas por certas expectativas que lhes são impostas, tais como a de servir seu papel biológico, isto é, de dar sua vida por outro ser em uma espécie de sacrifício que, no entanto, o homem não é requisitado a fazer.

A questão do papel biológico e do corpo físico como uma prisão ainda é explicada por Beauvoir (1970, p.95-96) que, por meio de uma retomada histórica da condição da mulher pelas sociedades e épocas, aponta o modo como essa foi relacionada à natureza, a aquilo que não poderia ser controlado, ao misterioso que deveria, pois, ser temido. Contudo, quando o homem passa a criar técnicas para que a agricultura não mais dependa da natureza, a mulher “[...] despojada de sua importância prática de seu prestígio místico, [...] não passa desde então de uma serva” (BEAUVOIR, 1970, p.100), de um Mal necessário. Assim, também se origina a imagem da mulher pura, que só consegue se livrar de seu mal original “[...] na medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens [...]” (BEAUVOIR, 1970, p.101), ao Bem.

É assim que a mulher é submetida ao seu destino biológico enquanto o homem “[...] experimenta seu poder: põe objetivos, projeta caminhos em direção a eles, realiza-se como existente. [...] Não trabalhou somente para conservar o mundo dado: dilatou-lhes as fronteiras, lançou bases de um novo futuro” (BEAUVOIR, 1970, p.84). Sendo assim, tanto Beauvoir como Millett pensam a necessidade das mulheres de retomarem seu corpo político, isto é, o que lhes foi negado quando o homem “[...] puede ver realizados sus intereses y su ambición en todos los demás campos de la productividad humana” (MILLETT, 1995, p.72) e designa à mulher “[...] el servicio doméstico y el cuidado de la prole [...]” (MILLETT, 1995, p.72).

E isso só pôde acontecer porque sendo então a sociedade em que vivemos patriarcal, criam-se consensos ideológicos que se arraigam à esta e que vão muito além das diferenças biológicas entre homem e mulher, ou seja, são estruturados, como afirma Millett (1995, p.72), sobre normas impostas ao temperamento, papel e posição social de ambos os sexos, e

corroborados “[...] não somente [pela] [...] religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc.” (BEAUVOIR, 1970, p.17).

Como um exemplo do modo pelo qual a sociedade patriarcal estabelece normas e contém o poder nas mãos dos homens, mesmo dentro daquilo que parece ser a quebra delas, Beauvoir até mesmo afirma que

[...] as sufragistas anglo-saxônicas, só conseguiram exercer uma pressão porque os homens estavam dispostos a aceitá-la. Eles é que sempre tiveram a sorte das mulheres nas mãos; dela não decidiram em função do interesse feminino; para seus próprios projetos, seus temores, suas necessidades foi que atentaram. (BEAUVOIR, 1970, p.167-168)

E mesmo em relação às heroínas femininas que são de grande importância no questionamento das normas sociais e lugares estabelecidos para as mulheres, tais como Joana d’Arc, a autora afirma que sua “[...] grandeza [...] é principalmente subjetiva: são figuras exemplares mais do que agentes históricos” (BEAUVOIR, 1970, p.170) quando, de fato, “Para mudar a face do mundo é preciso estar sólidamente ancorado nele; mas as mulheres sólidamente enraizadas na sociedade são as que a esta se submetem” (BEAUVOIR, 1970, p.170).

Portanto, se é fato que os corpos físicos das mulheres são controlados, são tornados públicos, e isso deve ser uma questão a ser considerada, também é verdade que esse controle só existe porque existem normas e instituições estabelecidas que o reforçam e que, no entanto, nada têm a ver com a questão biológica, são antes culturais. É, então, a partir da consideração e questionamento dessas normas que as mulheres devem reestabelecer o controle de seu ser político e, conseqüentemente físico.

E é por isso também que esse reestabelecimento deve iniciar-se pela profissão, que desprende a mulher de algumas dessas normas, ainda que de maneira parcial, já que mesmo dentro da questão profissional existe uma categorização de trabalhos femininos e masculinos, tal como aponta Millett,

[...] sus instituciones [patriarcado] docentes, incluídas las mixtas, aceptam una programación cultural que tiende a establecer una división general entre asignaturas ‘masculinas’ y ‘femeninas’, asignando los estudios de letras y ciertas ciencias sociales [...] a la mujer, y los estudios de

ciencias, la tecnología, las profesiones liberales, los negocios y la ingeniería, al hombre. (MILLETT, 1995, 99)

Ademais, Millett (1995, p.74) afirma que as diferenças biológicas entre homem e mulher que geralmente colocam o homem em uma posição de superioridade, como a força física, não são relevantes diante de um mundo onde técnicas e métodos são criados e utilizados para que o homem não tenha mais que depender destas, e que, além disso, não há uma diferenciação real entre sexos no nascimento, isso é aprendido posteriormente, isso que a autora chama de “personalidad psicosexual” (MILLETT, 1995, p.79).

Finalmente, a autora também aponta para o modo como a família é uma instituição que controla e “[...] induce a sus miembros a adaptarse y amoldarse a la sociedade, sino que facilita el gobierno del estado patriarcal [...]” (MILLETT, 1995, p.83), como o cavalheirismo e o amor romântico “[...] no representa[n] más que una concesión, un generoso resarcimiento ofrecido a la mujer para salvar las apariencias” (MILLETT, 1995, p.89) e como “Uno de los principales efectos que produce la clase social en el patriarcado es enemisar a las mujeres entre sí, creando un vivo antagonismo que, tras oponer durante largo tiempo [...] a la mujer con profesión y al ama de casa” (MILLETT, 1995, p.91).

METODOLOGIA

A partir dessa breve exposição considerada suficiente para o propósito desse artigo, que se resume em observar como as questões apresentadas acima podem surgir nos romances escolhidos para a reflexão, busca-se apontar, a seguir, aspectos que unem ambos os romances e aspectos que os fazem diferentes em relação à maneira pela qual abordam tais questões.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Enquanto escritora, Coelho trabalha com questões sociais, geográficas e políticas que cercam, sobretudo, a relação entre Portugal e Brasil e Israel e Palestina. Os espaços em seus romances são centrais para a estrutura das narrativas, e isso não é diferente em relação àqueles aqui escolhidos para análise. Contudo, aqui nos concentraremos mais especificamente na figura das narradoras. Tanto em *E a Noite Roda* quanto em *O Meu Amante de Domingo* essas são mulheres financeiramente

independentes, com carreiras bem estabelecidas, solteiras e que narram sua relação com seus amantes.

Ana Blau, narradora do primeiro romance, é uma repórter catalã que vive nos dias atuais e trabalha como correspondente no Oriente Médio para um jornal. Ela transita por regiões palestianas ocupadas por Israel, em meio a guerras e outras dificuldades, desde a travessia de fronteiras, sempre fortemente protegidas, o que faz com que qualquer viagem de carro dure horas, até a busca por lugares em que possa ficar temporariamente enquanto acompanha os eventos que precisa reportar.

No entanto, ainda que tenha uma carreira fora de casa, viajando, conhecendo, estudando e reportando, como um diário de viagens, as diferentes culturas e povos que observa, com suas questões políticas e sociais específicas, os espaços que visita acabam sendo afetados, a todo o momento, pelo seu relacionamento amoroso com Léon, um homem casado e com filhos, também jornalista, que conhece em Jerusalém e que se torna seu amante. Ana não consegue, então, se livrar da presença de Léon, seja onde for, até porque mantém uma comunicação via mensagens de texto e e-mails com este. E o interessante é que, mesmo percebendo que sua relação com seu amante não lhe trará nenhum benefício a longo prazo, que ela deve deixá-lo e continuar sua vida, a narradora escolhe silenciar-se diante de suas constatações.

Dessa maneira, é possível observar que, ao mesmo tempo em que a narradora relata o aspecto da fronteira e dos conflitos que dividem Israel e Palestina, tecendo uma análise histórica e profissional sobre os acontecimentos, também relaciona a estes as próprias idas e vindas de seu relacionamento, de sua vida pessoal: logo após a afirmação da narradora de que “Pela primeira vez tive uma imagem clara da irreversibilidade: a Cisjordânia cortada em duas, Jerusalém Oriental isolada, o muro até Jericó” (COELHO, 2012, p.121), por exemplo, Ana passa a manter um silêncio diante de promessas e declarações de Léon, e, mesmo ainda mantendo a relação com ele, é possível notar sua relutância, o distanciamento, fronteira e a fatalidade que cerca o futuro de ambos: “Faço-te falta, dizes. E dizes que é terrível. Eu não digo nada” (COELHO, 2012, p.125).

Além disso, Ana também viaja para lugares propostos por Léon para que se encontrem pessoalmente. Esses lugares, por sua vez, são sempre turísticos, como Paris e Roma, são lugares em que, como a narradora descreve, os amantes são invisíveis – “O nosso bater de asas não fará vento. Seremos invisíveis” (COELHO, 2012, p.75) –, e também são os únicos

lugares em que o relacionamento de ambos parece que se oficializará, dado as promessas de Léon de deixar sua esposa. Porém, ainda que Ana já tenha consciência de que isso não acontecerá, mantém o relacionamento: “Não me lembro de estar feliz, nem de nada mais neste quarto. A memória vai e vem de forma descontínua. Imagens vívidas, sem cronologia. Nós em Roma: duas linhas paralelas que não acham a curva” (COELHO, 2012, p.213).

Essa impossibilidade que a narradora enquanto mulher sente, de que Léon não cumprirá suas promessas e de que está fadada a repetir uma velha história, que termina com o amante encerrando a relação entre ambos e com mulher ainda apaixonada por esse mesmo sem saber porque, fica ainda mais evidente quando retorna para Barcelona, cidade em que a narradora vive, onde tem sua casa, família e amigos. Ao contrário de Roma, Barcelona não é um lugar onde Ana e Léon podem ser invisíveis, onde não têm nada que os prende, mas é o lugar onde todos aqueles que conhecem Ana podem vê-la e podem ver que mantém uma relação com alguém que não está realmente disposto a reconhecê-la enquanto parceira. Porém, ainda assim, a narradora mostra somente um silêncio, e, no fim, é Léon quem termina tudo, ao que a narradora afirma: “[...] tinha paixão? Sim, mas a paixão era a sua fronteira. Uma parte ia esgotar a outra e antes disso ele salvou-se” (COELHO, 2012, p.240).

Em *E a Noite Roda*, pois, é evidente o modo como mesmo o trabalho, que torna a narradora independente e dá um propósito para sua vida que vai muito além de orbitar em torno de uma história romântica, ainda assim não é suficiente para libertar totalmente a narradora de sua dependência emocional em relação a um homem que não é honesto nem com sua esposa e nem com sua amante, mesmo ela sabendo disso, em algum nível. Ela até mesmo descreve momentos em que buscou outros lugares e outras relações e, ainda assim, não conseguiu esquecer seu amante – “Entreguei-me ao lugar mas não basta”, “Não vai bastar – o lugar, ou seja quem for” (COELHO, 2012, p.165-166) –, de modo que, por fim, aceita sua situação diante disso tudo, deixando que ele decida pelo término.

Portanto, Ana, embora narre sua experiência pessoal, fala, de fato, de uma experiência que já não é nova nem na vida das mulheres nem na representação do amor romântico na literatura e cultura que, assim como os demais campos da produtividade humana, tal como afirma Millett, se estrutura dentro da sociedade patriarcal e, naturalmente, sob suas normas, de modo que as mulheres foram e são ainda representadas muitas vezes de acordo com o temperamento que lhes é relegado:

“[...] la pasividad, la ignorancia, la docilidad, la ‘virtud’ y la inutilidad [...]” (MILLETT, 1995, 72).

Em resumo, a narradora se livra de certas características que lhe são impostas e que controlam o modo como as mulheres são tratadas na sociedade, como a ignorância, a virtude ou inutilidade, mas não de outras, tal como a passividade, uma vez que ao final do romance compreende-se que Ana nunca mais teria se comunicado com León e, apesar de escrever seu relato com o desejo de “acabar com a história” (COELHO, 2012, p.11), também escreve para que essa não seja esquecida, ou seja, permanece no conflito entre seguir com sua vida sem que a sombra do amante a acompanhe e esperar ou desejar o dia em que volte a vê-lo: “Algum dia vais reaparecer. Mas como tu e eu sabemos, León, até hoje esse dia não aconteceu” (COELHO, 2012, p.235).

Contudo, cabe notar que, embora o romance mostre esse conflito da narradora, que reforça certas narrativas reproduzidas sobre a mulher em relação a ideia de amor, narrativas que a colocam como um ser romântico a ponto de se tornar ingênuo e manipulável, Ana também representa a mulher que não quer se encaixar nas expectativas que se impõem sobre ela, mas que, ao mesmo tempo, entra em conflito com o que, mesmo sem querer, vê como uma necessidade sobre qual não tem controle, porque, de fato, é uma necessidade criada culturalmente, a de que a mulher precisa de um homem, e somente um, para que se complete como ser.

Em *O Meu Amante de Domingo*, por sua vez, a narradora, uma portuguesa contemporânea, tem uma atitude diferente em relação ao mesmo tipo de situação. Desde o início sabemos que ela teve um relacionamento que não terminou bem, embora ela só esclareça ao final o porquê, mas é evidente que ela se sente usada e procura uma vingança contra seu amante.

Essa vingança, por sua vez, se dará em forma de outros amantes que não possuem nem mesmo nome, embora um deles seja já um colega da narradora, e também por meio da escrita, uma vez que a narradora buscará escrever um romance que seja de certa forma autobiográfico, mas que, por outro lado, não seja diretamente ligado a ela, de modo que cria até mesmo uma outra profissão e história para aquela mulher que será a protagonista de seu romance. Esse último aspecto, acrescido do fato de que a narradora de *O Meu Amante de Domingo*, diferentemente de Ana, não tem nome, sugere a ideia de que esta tem consciência de que o romance em questão não se refere a uma experiência pessoal de uma só mulher, mas a algo que acontece na vida de muitas mulheres.

Consequentemente, o tema da amante usada e abandonada se torna político, reflete mais uma das maneiras pela qual cada e toda mulher é historicamente e diariamente aprisionada nas condições que lhe são impostas, na sua condição do Outro, como afirma Beauvoir, e, diferentemente de como foi tratado em *E a Noite Roda*, é em *Meu Amante de Domingo* um assunto que precisa ser pensado e superado dentro da luta da mulher pelo lugar que lhe foi negado na sociedade. Isso posto, esse tema se fará presente na narrativa, então, a partir de uma linguagem irreverente, da referência à tradição literária – escrita sobretudo por homens – de modo a questioná-la, e por meio da retomada, pela narradora, do controle de seu corpo físico, na medida em que faz uso dos seus três amantes para vingar-se do homem que a enganou, e que chama de caubói.

A começar pelo modo como os amantes da narradora são representados, é interessante considerar como essa, ao contrário de escritores homens que retratam as mulheres como objetos a serem dominados e que servem às suas necessidades de se engrandecer, como mostra Millett no primeiro capítulo de seu livro referido no início deste artigo, não os objetifica de modo que percam sua característica humana, mas procura antes conseguir sua satisfação sexual do mesmo modo que eles também conseguirão as suas, em uma espécie de acordo mútuo. Dessa forma, não há mal-entendidos de nenhuma espécie, e a narradora nunca é ingênua sobre as intenções de seus amantes, pois também mostra que as suas são as mesmas:

[...] o único animal do planeta com um órgão a serviço exclusivo do orgasmo [...] hipóteses múltiplas para orgasmos múltiplos [...] depois dos quarenta somos capazes de ter melhores orgasmos do que aos vinte, dava-me até jeito um escravo em regime de voluntariado para não perder tanto tempo com quem não o levanta (COELHO, 2014, p.83).

Não obstante, não ocorre somente a tentativa, por parte da narradora, de retomar o controle sobre seu corpo físico pela relação sexual com seus amantes, que por si só já questiona o modo como deve ser a mulher no contexto de uma sociedade portuguesa tradicional e até mesmo de modo geral – e mais especificamente uma mulher de cinquenta anos, como ela mesmo revela ser no início do romance, da qual é tradicionalmente esperado que esteja casada, com filhos e plenamente realizada, e da qual, em último lugar, se espera uma vida sexual ativa.

Ela também busca, então, o questionamento da condição das mulheres enquanto o Outro, que não teriam encontrado seu papel econômico e social por meio de reflexões a respeito de grandes autores canônicos que escreveram sobre mulheres, tal como Nelson Rodrigues, James Joyce e Balzac, mas que, como a narradora afirma, não o poderiam fazer sem uma mulher em específico que tivesse permanecido em sua posição do Outro, como um reflexo para que tais autores pudessem se tornar grandes.

Ela oferece o exemplo, então, de Nora, a esposa de Joyce, que por

[...] não ser burguesa, intelectual, sua igual, era uma vantagem porque ele não queria o peso de um casamento que o roubasse aos livros. Ela era a mulher de que ele precisava, aquela que libertaria os demônios e, portanto, foi a mulher que os livros precisaram. Não haveria Molly Bloom sem Nora, mas só há o monólogo de Molly Bloom com Joyce, e tudo o que ele fez dos átomos e dos astros, dando-lhes a última palavra (COELHO, 2014, p.173).

Assim sendo, a narradora não só opta por contrariar as normas que lhe são impostas por pretextos biológicos distorcidos e reproduzidos pela e na sociedade – os quais contrapõe por ser uma mulher que não só escolhe sua profissão acima do casamento, mas também os tipos de amante que deseja ter –, como contraria, da mesma maneira, as normas literárias, que, determinadas por textos canônicos, escritos em sua maioria por homens, engessam as possibilidades de expressão de certas questões, como o próprio tema do romance *O Meu Amante de Domingo*.

Consequentemente, nota-se a incorporação no romance em questão de referências a outros tipos de arte e de gêneros textuais que levam à própria transgressão dos limites entre esses, isto é, entre o romance, a música, a mensagem de texto, a biografia, o cinema, e até mesmo textos retirados de plataformas virtuais, tal como a Wikipédia, o que, por sua vez, leva ao questionamento do conceito de romance e oferece uma estrutura textual pela qual a narradora pode expressar sua sexualidade e seu ponto de vista sobre a escrita e sobre ser mulher.

Igualmente visíveis são essa linguagem que desafia o decoro e a inovação em relação à apropriação de recursos literários tradicionais que, ao mesmo tempo em que são emprestados, são questionados no modo como foram usados na literatura. Por exemplo, o fluxo de consciência utilizado por James Joyce é subvertido, tanto por meio da linguagem repleta de palavrões, quanto por meio de uma mudança de perspectiva.

No trigésimo nono capítulo do romance, intitulado “Insónia”, a autora utiliza o recurso de fluxo de consciência, isto é, de uma escrita sem pausas que procura transcrever os pensamentos e impressões da narradora sobre o que teria acontecido na noite em que seu amor pelo caubói se tornou desejo de vingança, ou seja, a exposição de sua intimidade, incluindo o fato de que ela não pode ter filhos, que foi utilizada pelo seu amante a fim de compor um texto lido em um teatro em Lisboa:

eu era uma pesquisa, desde a cena das fotografias que isso era tudo o que havia a ver, eu era a merda de uma pesquisa, e só ali sentada na plateia é que eu via, estupidamente sentada na plateia por conta de um cabrão que passara um mês na minha cama, um mês a foder e a falar, oh, claro, agora eu entendia todas as perguntas, desde quando a menstruação não veio, e o médico disse aquilo [...] primeiro o falso apaixonado que vai dar de frosques, depois o carteirista que usa a paixão para um fim, e finalmente o covarde que finge que não houve paixão alguma, como tudo é fácil para um tal triatleta, ao fim de um mês tem um texto de carne-e-osso que sou eu, e se precisou sair de Lisboa para isso é porque não via o mistério que tinha ao lado, apenas a imagem melhorada de si mesmo, e portanto não lhe interessava a rapariga de trinta anos agora três da manhã, foda-se talvez escrever (COELHO, 2014, p.160; 164).

Já pelo título, é possível notar a referência ao monólogo de Molly Bloom, capítulo final de *Ulisses* – publicado em 1922 –, de James Joyce, em que seus pensamentos são inseridos no texto pela estratégia do fluxo de consciência quando a personagem está na cama, ao lado de seu marido. Porém, tal homenagem à tradição literária ocorre junto com um questionamento e uma mudança de perspectiva. A narradora, assim, questiona aquilo que estaria por trás do “[...] monólogo mais célebre da história da literatura”, ou melhor, quem: Nora, a esposa de Joyce, que teria inspirado a escrita do autor, a construção da personagem Molly Bloom e até mesmo “[...] o ritmo, [...] a ausência de pontos e vírgulas” do monólogo, que teria vindo “[...] das cartas de Nora [...]” (COELHO, 2014, p.172-173).

Portanto, ainda que seja impossível ignorar a herança literária construída pelos homens, esta é incorporada à narrativa por meio de uma inversão de perspectiva. No capítulo “Insónia”, pois, não se encontra a escrita de homem que se inspira em sua esposa e constrói uma voz feminina, mas a escrita de uma mulher, que se inspira em sua relação com seu amante e constrói sua própria voz.

Percebe-se, pois, que a narradora desse romance se alimenta de um passado que diz respeito ao modo como a mulher sempre foi vista pela sociedade, que ignora e passa por cima de suas reais necessidades e direitos, para que a sua vingança seja, então, a simples subversão de normas que, em outras palavras, é somente a luta por direitos iguais, o que é a definição do feminismo.

É interessante notar, ainda, que assim como a narradora Ana, de *E a Noite Roda*, a narradora desse romance vê repetida em sua própria vida uma história velha, mas que, ao contrário daquela, não é aceita de maneira passiva. Isso não significa dizer que o conflito interno entre o que as mulheres desejam para si e o que a sociedade patriarcal lhes impõe não exista também nessa narradora, mas que esta busca mais a fundo as causas de sua condição, do modo como é e foi oprimida, e, assim, sua raiva inicial pelo caubói que a enganou se torna, ao final do livro, uma constatação mais evidente do que a de Ana de que o problema não é somente com ela mesma, com o seu amante, mas com toda uma dinâmica social de opressão às mulheres:

[...] todos os homens desde o início dos tempos que sempre quiserem foder, e sempre foderam como quiseram, e foderam as irmãs, as mães, as filhas, os filhos, os adolescentes, os homens de barba rija, os homens de barba rija pela calada, os adolescentes pela calada, nas costas das mulheres com quem se deitavam todas as noites, porque o amor é eterno, e ainda assim vigiando para que não saíssem de casa, que não olhassem para mais ninguém, ou enchendo-as de pancada, ou fodendo-as quando elas não queriam, ou fodendo outras quando elas não queriam, porque toda a gente sabe que o que as mulheres querem é foder, além de foderem o juízo de toda a gente, umas às outras e aos homens, que também só querem é foder mas isso ninguém acha estranho [...]. (COELHO, 2014, p.82-83)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances mostram, portanto, que em suas estruturas, pela voz de suas narradoras, estão refletidas questões referentes às mulheres e ao modo como essas são oprimidas de diversas formas dentro de nossa sociedade, que é patriarcal, bem como as formas pelas quais essas mulheres podem decidir questionar as posições, papéis e temperamentos impostos sobre si e que servem de base para instituições que organizam essa própria sociedade, reproduzindo, assim, um ciclo de controle sobre

os corpos e mentes das mulheres que se torna difícil de romper e que, quando o é, nunca se faz de maneira simples e definitiva.

Naturalmente, os romances aqui abordados, bem como as questões discutidas por Kate Millett e Simone de Beauvoir retomadas neste artigo de forma simplificada foram e ainda devem ser trabalhados mais pormenorizadamente. Contudo, foi possível tanto apresentar os romances de Alexandra Lucas Coelho, que sendo uma autora muito contemporânea ainda merece maior atenção no âmbito da crítica literária, quanto observar o modo pelo qual algumas questões levantadas pelas teóricas do feminismo citadas ao longo do artigo podem surgir na própria estrutura do romance, que, no presente caso, envolve a figura da narradora, a construção do espaço e o uso de estratégias literárias como a intertextualidade.

Em conclusão, teceu-se uma breve reflexão em torno de questões que ainda devem ser muito discutidas e trabalhadas dentro da sociedade, visto que não são somente ideias abstratas, mas determinam a vida de mulheres reais ao redor do mundo.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. Introdução; Segunda parte: história. In: _____. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. p.7-23; p.81-177.

COELHO, Alexandra Lucas. **E a Noite Roda**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.

COELHO, Alexandra Lucas. **O meu amante de domingo**. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

MILLETT, Kate. Ejemplos de política sexual; Teoría de la política sexual. **Política Sexual**. Tradução de Ana María Bravo García. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. p.35-66; p.67-124.

AS NUANÇAS DO MEDO: O INQUIETANTE EM O HOMEM DUPLICADO

Renan Marques Isse¹

RESUMO

Não é novidade que a Literatura sofre grandes influências de outras áreas do saber, como a filosofia, sociologia e psicologia. Tais contribuições ajudam bastante a enriquecer as propostas de leitura e de análise das obras literárias, sobretudo no que diz respeito a trazer uma ótica transdisciplinar para o estudo da Literatura, algo que é muito bem visto pelas leituras acadêmicas atuais. No artigo, portanto, buscamos ilustrar como *O homem duplicado* (2006), de José Saramago (1922-2010), apresenta-se em uma posição dialógica com o conceito do *Inquietante* (FREUD, 2010). Nesse sentido, partiremos do desdobramento do conceito proposto pelo mestre da psicanálise e o apontaremos como um elemento que pode contribuir com a realização de uma leitura inspirada em princípios da literatura de terror, visto que uma situação inusitada como a que abordaremos deixa manifestações físicas e psicológicas nos personagens do romance analisado. Nesse sentido, estabeleceremos uma aproximação entre as sensações causadas pelo medo e às manifestações do *Inquietante* na obra literária analisada. Consideramos que promover diálogos entre a Literatura e outros campos do saber é reiterar a posição dos estudos literários como elo entre as diversas áreas de conhecimento e culturas, o que resulta em um maior número de leituras literárias a partir das novas possibilidades de análise e interpretação provenientes das outras ciências.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, O inquietante, Medo, Análise literária.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, renanisse18@gmail.com;

INTRODUÇÃO

É inegável que a demonstração dos dilemas humanos, representados pela Literatura, tenha se tornado objeto de estudo das mais diversas áreas de conhecimento. Contribuições valorosas das demais ciências humanas colaboram muito com a ressignificação da mensagem alegórica e do universo representados na obra literária. O caminho oposto – a literatura construída a partir de relatos de outras áreas do saber – também é recorrente na produção literária mundial.

O próprio Sigmund Freud (1856-1939) já declarou que toma uso da Literatura para teorizar sobre alguns conceitos psicanalíticos. Citamos, como um dos mais representativos, o *Complexo de Édipo*, a partir da clássica tragédia *Édipo Rei*. No texto psicanalítico, Freud traça as bases daquilo que viria a ser caracterizado como a sexualidade infantil e suas etapas de desenvolvimento.

Nossa proposta seguirá o mesmo caminho aproximado entre a psicologia/psicanálise e a Literatura ao tomarmos como ponto de partida o fenômeno do *Inquietante* (FREUD, 2010) a partir do romance *O homem duplicado* (2002) de José Saramago (1922-2010), o único escritor de língua portuguesa vencedor do Prêmio Nobel de Literatura até então.

Além de mapear e suscitar discussões entre a literatura e o conceito freudiano do inquietante, demonstraremos como tal fenômeno pode contribuir para criar nuances de terror e medo na obra literária em questão, a partir do comportamento dos personagens. Desse modo, ainda que de forma tímida, proporemos bases para demonstrar a pluralidade de leituras que um texto literário pode promover, desde que as práticas e verificações de leitura sejam coerentes.

METODOLOGIA

A metodologia de trabalho adotada parte, naturalmente, da leitura e compreensão do conceito do *Inquietante*, seguindo a proposta de Sigmund Freud. Nesse sentido, mergulhamos na fortuna crítica da psicologia e psicanálise para melhor compreender da discussão freudiana, e, desta forma, aplicá-la com clareza para demonstrar o nosso objetivo.

A partir desse conceito, empreendemos a leitura do romance *O homem duplicado* (2002) com a intenção de verificar como o contato com a sensação inquietante é capaz de gerar o medo no comportamento psicológico e físico de Tertuliano Máximo Afonso, o protagonista do

romance, de acordo com o desenrolar da narrativa. Nesse sentido, aproximaremos as contribuições de teóricos que se debruçam sobre o medo e suas manifestações.

Seguiremos, portanto, as propostas de trabalho em viés comparatista ao trabalhar a obra literária de José Saramago à luz de noções emprestadas de ciências afins, com a intenção de enriquecer as possibilidades de leitura do romance e, inclusive, salientar um novo caminho de análise ao considerar não apenas o tema do duplo como consequência do inquietante, mas as nuances do medo a partir da situação-chave apresentada em *O homem duplicado*.

REFERENCIAL TEÓRICO

De importância vital para a discussão apresentada, tomamos emprestado o raciocínio apresentado por Freud (2010) para conceituar o que é o inquietante (*das unheimlich*, no termo original alemão). Na sua definição do termo, trata-se de algo que se relaciona com o terrível, com o horrível e com o angustiante.

Parte-se de uma metodologia bifurcada, na qual a primeira indica uma exploração do significado latente da palavra *unheimlich* ao longo dos anos e as definições de suas traduções em alguns idiomas escolhidos. A segunda proposta é analisar os fatos e acontecimentos que indicam o despertar e o reconhecimento da sensação inquietante nos seres humanos.

Analisando o que Freud (2010) aponta sobre a origem da palavra, é possível perceber que

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], *sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar*. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. (FREUD, 2010, p. 331-332. Grifo nosso).

Na perspectiva freudiana, tudo que não é conhecido ou familiar manifesta -se de forma assustadora. Nesse caso, o que dizer quando aquilo que desperta o sentimento de medo e de inquietude é a imagem

mais familiar de que se tem notícia, aquela que o indivíduo vê ao espelho diariamente?

Proseguindo a investigação, Freud (2010, p. 332-339) aponta a dificuldade que se encontra em apontar uma definição condizente à pluralidade de significados que a palavra *unheimlich* possui. Após exaurir a pesquisa com várias definições dicionarizadas em algumas línguas estrangeiras, Freud aproxima algumas definições e chega à conclusão de que um dos sentidos da palavra alemã vai ao encontro do seu oposto. Dessa forma, o psicanalista conclui que, de alguma forma, *unheimlich* se aproxima de *heimlich* (familiar).

O *unheimlich* se aproxima de seu antônimo (*heimlich*) por se tratar de algo inquietante advindo de uma situação familiar. É uma familiaridade inquietante. O *unheimlich* age nos limites do familiar, mas lhe confere um caráter desconhecido e estranho, os quais são responsáveis por provocar medo e horror nos indivíduos. (ISSE, 2021, p. 182)

A base da discussão sobre o conceito do inquietante foi primeiramente apontada pelo psiquiatra alemão Ernst Jentsch. Ele acrescenta o sentimento inquietante deixado por ataques epiléticos ou manifestações de loucura à dúvida que reside na observação de figuras de cera. Em ambos os casos, tanto na doença psíquica quanto na verificação de tais objetos, há uma dúvida oculta: a vivacidade de certas ações ou certos objetos que notoriamente não é presente.

Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história, escreve Jentsch, consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em seus contos fantásticos, E.T.A Hoffmann valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso. (JENTSCH *apud* FREUD, 2010, p. 341).

Seguindo a ótica do inquietante, podemos analisar a história de Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História recém-divorciado, escravo da rotina e das burocracias do cotidiano, melancólico e depressivo. Ao contrário da força de seu nome, sobre o qual vários estudos foram realizados, a melancolia que se apresenta nos primeiros capítulos da leitura demonstra que de fato lhe falta um motivo para viver a vida.

Preocupado com Tertuliano, um colega professor de matemática lhe recomenda assistir a alguns filmes para tentar entreter-se por algumas horas, de modo a diminuir a sisudez de sua personalidade e, quem sabe, divertir-lhe um pouco. “Quem porfia mata a caça” é o título recomendado e responsável por virar ao avesso a vida desse melancólico professor de História.

De Tertuliano só são conhecidas informações a respeito de seu trabalho. Aquele professor, cujo trabalho é uma “fadiga sem sentido e um começo sem fim” (SARAMAGO, 2002, p. 10) encontra um novo sentido na vida assim que assiste ao filme recomendado. Visivelmente desconfortável por ter preterido a correção das tarefas de seus alunos para assistir a um filme que lhe fizera cair no sono, Tertuliano desperta com uma sensação estranha, da qual não se sabia a causa tampouco a origem. Ele apenas sentia que havia alguém na sua casa.

Em uma busca obstinada pelo seu apartamento, ele checa os cômodos um a um; começa pelo banheiro e pela cozinha e não acha nada. Ao se dirigir para a sala de estar, contudo, o narrador saramaguiano indica que a sensação desconhecida se tornara forte novamente, “mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência” (SARAMAGO, 2002, p. 22).

Tertuliano, que não é nenhum exemplo de coragem ou de herói destemido, também não representa a covardia. Durante a busca pela sensação estranha, as descrições do narrador são contundentes:

É verdade **que sentiu eriçaram-se-lhe os pêlos do corpo**, mas isso até aos lobos sucede quando se enfrentam a um perigo, e a ninguém que esteja em seu juízo perfeito lhe passara pela cabeça sentenciar que os lupinos são uns miseráveis cobardes. Tertuliano Máximo Afonso vai demonstrar que também não o é. (SARAMAGO, 2002, p. 21, grifo nosso).

Chamamos atenção à manifestação física que Tertuliano sentira durante essa empreitada. É evidente que o professor de História sente medo. Essa sensação, por sua vez, é tão intensa que, enquanto buscava o estranho em sua casa, Tertuliano empunha um chinelo, como se fosse um equipamento de proteção, para adentrar os cômodos. Claramente amedrontado, a origem de seu medo lhe inquieta profundamente.

Em outra passagem que indica claramente o medo que Tertuliano sente, o narrador indica que

Olhou a um lado, depois a outro. A percepção de presença que o fizera despertar tornou-se um pouco mais forte. Acendendo as luzes à medida que avançava, **ouvindo ressoar-lhe o coração na caixa do peito** como um cavalo a galope, Tertuliano Máximo Afonso entrou na casa de banho e depois na cozinha. Ninguém. E a presença, ali, era curioso, pareceu-lhe que baixava de intensidade. Regressou ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência, como se o **nervoso Tertuliano Máximo Afonso** caminhasse [...] Não havia ninguém na sala. [...] Tertuliano Máximo Afonso murmurou em voz muito baixa, **com temor**, Era isto, e então, pronunciada a última palavra, a presença, silenciosamente, como uma bola de sabão rebentando, desapareceu. Sim, era aquilo, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama Quem Porfia Mata Caça, uma imagem lá dentro que havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama. (SARAMAGO, 2002, p. 21-22, grifo nosso).

Nesse sentido, o medo é uma sensação que se mostra intimamente ligada aos mecanismos de proteção do ser humano frente ao perigo. A relação que mantém com os instintos de sobrevivência, muito frequentemente possui como origem a consciência de que os homens são mortais, e, portanto, um momento de descuido pode ser fatal (FRANÇA, 2011). Lançar-se em busca do desconhecido, principalmente sem que haja uma imagem concreta sua, é uma situação que coloca o sujeito tangenciando o perigo e seus riscos.

Aceleração cardíaca, temores, nervosismo, pelos corporais arrepiados: todas essas manifestações apresentadas por Tertuliano Máximo Afonso indicam o comportamento claro de um sujeito amedrontado. Defende Delumeau (2007) que o medo

É uma emoção-choque frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente. Alerta, o organismo reage por comportamentos somáticos e alterações endócrinas que podem ser muito contrastantes dependendo das pessoas e das circunstâncias: aceleração ou diminuição do ritmo cardíaco, respiração muito rápida ou muito lenta, contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, aumento ou diminuição da secreção das glândulas, paralisação ou exteriorização

violenta e, no limite, inibição ou, ao contrário, movimentos desconexos ou atabalhoados. (DELUMEAU, 2007, p. 39).

Foi na sala de estar que o professor descobriu a origem da sensação: o aparelho de vídeo donde assistira “Quem porfia mata a caça”. Ciente de que a reconheceria novamente tão logo ela se manifestasse, Tertuliano decide assistir à película novamente. Nesse momento ele se dá conta de que há um personagem secundário, com poucos minutos de tela, cujas feições e traços se assemelham bastante aos seus. Trata-se de Daniel Santa-Clara, pseudônimo do ator António Claro. A revelação se concretiza: Tertuliano Máximo Afonso, de joelhos, “[...] diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez **sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo**” (SARAMAGO, 2002, p. 23, grifo nosso).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em primeiro momento, as palavras adotadas em língua portuguesa não manifestam claramente a ideia de oposição proposta no texto psicanalítico. A investigação, por sua vez, baseia-se na tradução atual da obra freudiana, que propõe a tradução de *unheimlich* não como “estranho”, como veio apresentado nas traduções anteriores, mas como “inquietante”, de modo a indicar que a situação-origem não necessariamente se refere a um caso estranho ao sujeito, isto é, algo de que ele não tem conhecimento, mas, pelo contrário, refere-se a algo com que ele possa ter uma estranha familiaridade. Nesse sentido, como apresentado nas páginas do texto, o que tanto inquietou Tertuliano Máximo Afonso foi o fato de haver no mundo uma pessoa idêntica a ele em feições e traços físicos. O foco da inquietude que sente, portanto, vem de uma figura familiar, visto que se trata de uma pessoa cuja imagem é igual a sua.

Após uma leitura atenta da obra de José Saramago, nota-se que a grande fonte de medo para Tertuliano Máximo Afonso é a sensação inquietante que lhe causara a existência de um personagem com quem o professor de História compartilha traços físicos em sua completude. O caráter familiar do inquietante, portanto, manifesta -se durante a exibição do filme, uma vez que a imagem vista na tela de sua televisão é a mesma vista em uma fotografia tirada alguns anos antes do relato. Por outro lado, o viés estranho se encaixa na situação insólita de existirem dois sujeitos que não são irmãos gêmeos, porém são idênticos entre si.

A constatação enfim, acontece:

Assim que retorna ao vídeo, Tertuliano pausa o filme no momento em que a câmera se dirige a um ator que interpreta um funcionário de um hotel. Após examinar bem as feições do homem, há a constatação da enorme semelhança física. Aquele sujeito que em tudo tem de familiar lhe é inquietante. *Unheimlich*. (ISSE, 2021, p. 183-184)

A partir desse ponto da narrativa, quando Tertuliano Máximo Afonso percebe qual é a origem e o motivo da sensação inquietante, ele não demonstra fisicamente as manifestações do medo. É apenas na parte final do romance, quando ambos os personagens se encontram, que a sensação voltará a afligir o professor, mas, ao final da narrativa, a situação será diferente: o medo que Tertuliano sente é em vistas de não saber como lidar com a existência de duas pessoas iguais no mesmo local. Não se trata, portanto, do medo causado pelo inquietante, cujas manifestações já foram indicadas de forma clara através das reações físicas e psicológicas de Tertuliano Máximo Afonso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência do inquietante na literatura apresenta-se como uma preocupação de Saramago, e, ao mesmo tempo, uma questão técnica do elemento fantástico ou insólito. Nesse sentido, Todorov (2010, p. 15) aponta que o fantástico se trata de

[...] um acontecimento impossível de se explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então essa realidade está regida por leis que desconhecemos.

Essa leitura do universo fantástico vai ao encontro da aplicabilidade do inquietante no universo literário de Saramago. Tertuliano Máximo Afonso, em primeiro momento, imagina tratar-se de uma confusão dos seus sentidos e lança-se em uma busca obstinada – assistindo aos filmes da mesma produtora – para constatar se aquela imagem é real ou uma ilusão de seus olhos cansados do trabalho extenuante de um professor de História. Após constatar a existência do seu duplicado, Tertuliano

decide procurá-lo pessoalmente, para que, juntos, tomem uma decisão acerca de suas existências.

A investigação, portanto, verifica que a presença do inquietante, conforme proposto por Freud (2010), pode apontar para leituras que aproximem *O homem duplicado* a uma perspectiva voltada para o terror, ao considerar o enredo do romance como uma proposta de encontros e desencontros com situações que deixam os personagens principais da narrativa com medo e receio de alguns acontecimentos. Tanto Tertuliano Máximo Afonso quanto António Claro, a depender da concentração do olhar do narrador, demonstram medo e incômodo com a situação em que se encontram.

Cientes de que o tema está longe de ser exaurido, esperamos que os caminhos aqui apresentados possam inspirar leituras nesse sentido, que dialoguem com elementos mais presentes da literatura gótica e de terror.

REFERÊNCIAS

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: SENAC SP/ SESC SP. p. 39-52, 2007.

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In FRANÇA, Júlio (org.). **Insólito, mitos, lendas, crenças**. Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. *In: Obras completas volume 14*. História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ISSE, Renan. O homem duplicado e o inquietante. **Revista Metalinguagens**. v.8, n.2, Julho de 2021, p. 176-189.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello São Paulo: Perspectiva, 1975.

AS PERSONAGENS FEMININAS, A MUSICALIDADE E A IMAGEM – MECANISMOS DE PRAZER QUE EVOCAM LEMBRANÇAS

Ana Denise Teixeira Andrade¹

RESUMO

O presente artigo define-se como uma reflexão sobre a identidade portuguesa na viragem do milênio. Especificamente, foca-se na presença do preconceito existente contra os imigrantes que procedem das antigas colônias portuguesas em África, no romance *Combateremos a Sombra*, de Lídia Jorge. O tráfico e a exploração de pessoas são vestígios dessa memória coletiva, que ainda reverbera nas vozes dos personagens, em plena virada do milênio. Sem condições de reivindicarem seus direitos, os imigrantes seguem marginalizados durante toda a narrativa. Apenas o protagonista Osvaldo Campos, psicanalista, tenta interromper esse ciclo ao denunciar a organização criminosa que aliciava imigrantes, às autoridades. Em dados momentos, a musicalidade desempenha importante papel na evocação e na consolidação das memórias, bem como desperta emoções, que podem ser observáveis fisicamente. Nesta narrativa, a personagem Rossiana de Jesus tem suas lembranças afloradas ao ouvir determinadas canções que eram entoadas pela mãe, durante a sua infância. As lembranças de um passado doloroso também são evocadas por Gisela Baptista, no romance *A noite das mulheres cantoras*, de Jorge. Mesmo após a passagem do tempo, é possível trazer à tona as memórias pessoais. É dentro desse contexto que são identificados os tipos de memórias dos personagens e as formas de consolidação das lembranças, bem como as possíveis causas do esquecimento. Por esse viés, percorre-se os labirintos da memória a partir de uma perspectiva multidisciplinar, que envolve estudiosos de diversas áreas, como Iván Izquierdo (2011), da neurociência e, dentro da psicologia cognitiva, Allan Badelley (2011) e seus colaboradores pesquisam sobre a formação da memória. Dessa forma, as lembranças

¹ Doutora em Letras de InediTec, anadeletras@hotmail.com

individuais vêm à tona, entrelaçam-se e tentam compreender, à medida do possível, a origem e as razões do preconceito racial entre os lusitanos.

Palavras-chave: Memórias, Personagens femininas, Musicalidade, Evocação.

A MUSICALIDADE E A EVOCAÇÃO DAS MEMÓRIAS

As obras da escritora Lídia Jorge consolidaram-se no meio literário e acadêmico por apresentarem uma temática universal: a memória. Em especial, no romance *Combateremos a Sombra* (2014), que tem como marco a virada do milênio, e em *A noite das mulheres cantoras*, de 2012. A passagem para o século XXI, não necessariamente, transformou o pensamento lusitano ou apagou o passado escravagista da lembrança, reforçado durante o Estado Novo. De acordo com essa visão, ainda é possível perceber resquícios a respeito do preconceito contra os imigrantes, em especial os originários de África, nos referidos textos literários, ambientados em Lisboa.

No romance *Combateremos a Sombra*, alguns personagens entraram no País para fugir das guerras; outros, de forma clandestina, estabeleceram-se para servir a organização criminosa do tráfico de drogas, armas e órgãos humanos. Ao que parece, assumem, mais uma vez, a função de subserviência, sem que isso signifique, necessariamente, uma escolha. É nesse clima que a saga do protagonista Osvaldo Campos tem início, no último dia do século XX, véspera da passagem para o novo milênio. Campos não era propriamente um psicanalista convencional, pois seus atendimentos ultrapassavam os chamados territórios proibidos, indo além de meras consultas em seu consultório. Principalmente, após envolver-se emocionalmente com Rossiana de Jesus, vítima da organização criminosa.

Além disso, utilizava a música em alguns atendimentos, pois reconhecia que a sonoridade despertava sensações e aflorava as lembranças. Por certo, a musicalidade desempenha importante papel na consolidação das memórias, bem como desperta emoções, que podem ser observáveis fisicamente. Em *A noite das mulheres cantoras*, a sonoridade musical também despertara velhas memórias nas personagens femininas. De acordo com Newton Sabino Canteras e Jackson Cioni Bittencourt (2008), “a experiência emocional refere-se a estados subjetivos, frutos da introspecção consciente. Por outro lado, a expressão das emoções pode ser medida objetivamente, e envolve respostas comportamentais” (CANTERAS; BITTENCOURT, 2008, p. 228), como as observadas em determinadas personagens romanescas.

O reflexo de tais perturbações é visível, pois Rossiana ficava entusiasmada, à medida que ouvia determinadas músicas. E, foi ao se deparar com o disco favorito de sua mãe, “*Best of Diana Ross*” (JORGE, 2014, p.

265), que suas memórias foram reavivadas, e “Oswaldo contou, depois, que ela só tinha começado a falar por causa da lembrança da música” (JORGE, 2014, p. 266). Todavia,

o que Rossiana disse sobre o mesmo passo foi diferente. Ela contou, já no outono seguinte, que ao saírem para a praia o vento era rasteiro, e ele caminhava à sua frente com as mãos nos bolsos, e quando ele se virara para controlar a distância da marcha, ela via-lhe as sapatilhas gastas e os atacadores desirmanados, e sentia-se sua próxima, ainda que não dissesse nada. E como ela tivesse parado, ele havia voltado atrás, e ela achava que tinha sido por causa da forma como ele punha as mãos nos bolsos e levantava a gola do casaco, que ela tinha começado a dizer que não havia nada para contra sobre si, que não passava dum caso entre casos, e logo tinha dito que a sua família era natural do Cuíto-Cuanavale, ao mesmo tempo que desenhava a África Austral na areia, e indicava com o pé –*Aqui*. E só então referira o caso de sua mãe. (JORGE, 2014, p. 267)

O distanciamento temporal entre as narrações contribuiu para que relatassem, de forma diversa, a mesma experiência. Porém, a situação familiar de Rossiana era exclusivamente dela e, por isso, o registro em sua memória permanecia intacto. Para Maurice Halbwachs (2003), é possível lembrar, com mais precisão, “o que sentíamos então, sem que os outros soubessem, como se este gênero de lembrança houvesse marcado sua impressão mais profundamente em nossa memória porque dizia respeito exclusivamente a nós” (HALBWACHS, 2003, p. 39). Assim, o caráter pessoal da história conferia-lhe certa exatidão no relato:

Tinha dito que a mãe lá no Cuíto fazia *playback* das canções de Diana Ross, nas festas de aniversário, imitando-a e vestindo-se como ela. E de tal modo a mãe admirava essa cantora então no auge da fama, que tinha conseguido que a filha nascesse dos dias antes do que estava previsto, de modo a dar à luz a 26 de março, o dia do aniversário da Diana Ross. Era por isso que ela se chamava Rossiana. Havia muito tempo que nem pensava no assunto, e agora, por acaso, logo vinha encontrar sobre os discos abandonados, *This Old Heart of Mine*. Que se tinha posto a traurear. “Você sabia que tinha aquela coisa ali? Diga a verdade...” (JORGE, 2014, p. 267-268)

A qualidade das dicas é fundamental para que seja facilitada a evocação. Por isso, mesmo sem procurar por velhas lembranças, Rossiana

consequira reavivar suas memórias através da música. Segundo Michael C. Anderson (2011), “a evocação muitas vezes melhora quando são adicionadas dicas mais relevantes” (ANDERSON, 2011, p. 185). Envolvida pela sonoridade, que aflorava suas recordações,

ela contou que a sua história era banal, que havia nascido de pai italiano, um agrônomo que andava a estudar a acidez das terras do Cuíto, em 77, e pelos vistos havia estudado em demasia a miúda que viria a ser sua mãe, durante uma noite de aniversário. Uns dias depois o engenheiro agrônomo tinha ido à sua vida, para outras zonas de África, ela havia ficado. Sobre o que acontecera a seguir, imaginava-se, não valia a pena contar. A mãe tinha engravidado e uma guerra devastadora vinha outra vez a caminho. (JORGE, 2014, p. 268)

As lembranças prosseguiram, até encontrarem abrigo na casa de sua família. Embora jamais tenha lá estado, Rossiana compartilhava a memória coletiva de seus parentes: “Ela mesma não tinha chegado a conhecer a Casa do Cuíto, uma casa de telha francesa, esverdeada, como se via nas fotografias que tinham sobrevivido, nem tampouco havia conhecido o avô Inácio” (JORGE, 2014, p. 268). Mas reconhecia a importância da habitação para a preservação das memórias, pois aquele espaço era carregado de impressões pessoais. Representava um guardião da identidade familiar. Por esse viés, pode-se afirmar que “nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS, 2003, p. 157). Contudo, nesse círculo parental, a casa parecia demarcar um território mais identificado com o avô. Por isso, a dificuldade em abandoná-la.

Ainda assim, para todos, a casa consistia em um espaço abastado de emoções e desejos. Lugar de origem. Para Gaston Bachelard (s/d), “a casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. [...] E o abrigo muitas vezes particularizou o sonho” (BACHELARD, s/d, p. 29). Entretanto, os sonhos individualizados deram lugar à necessidade de sobrevivência:

A mãe estava já bem grávida quando tinham saído para a África do Sul, em 78, com as irmãs, os irmãos, os cunhados, os sobrinhos, todos feitos um cacho, em dois Land Rovers, fugindo da fazenda de telhado verde. Todos menos o avô. O avô Inácio tinha colocado sobre os portais o seu saco de libras e dado um tiro no peito, na manhã da partida. Os tios tinham-no enterrado no meio das colmeias, pondo-se

em fuga nessa mesma tarde. Fora por isso que ela tinha ido nascer em Joanesburgo. (JORGE, 2014, p. 268)

A tristeza de abandonar a casa da família e as próprias raízes podem ter colaborado para motivar o suicídio do avô. De acordo com Bachelard (s/d), “a casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso” (BACHELARD, s/d, p. 23), ainda mais em se tratando de um idoso. Acrescenta-se à circunstância, a falta de perspectivas no futuro e as dificuldades de um recomeço. Tudo isso pode ter contribuído para o ato intencional de matar a si mesmo, sem qualquer possibilidade de impedi-lo. Na esteira desse pensamento, Leandro Ciulla (2013) e demais pesquisadores constataram que “os idosos tentam menos suicídio que os mais jovens, embora quando tentam o método é altamente letal: como enforcamento, veneno agrícola e arma de fogo” (CIULLA *et al.*, 2013, p. 236).

No meio de tantos infortúnios, havia uma lembrança agradável:

As tias contaram que esse havia sido o único acontecimento divertido, durante os três anos que lá tinham passado. A mãe tinha feito umas trezentas voltas a pé, em torno do quarteirão onde ficava o hotelzinho mestiço que os aceitara, para que ela nascesse a 26 de março de 78. Grande vitória da mãe – “A mãe era assim, ela gostava de criar o seu próprio destino, não ficava parada a olhar...” (JORGE, 2014, p. 268-269)

As lembranças das tias estavam amparadas numa memória comum, embora a passagem do tempo e a imaginação possam interferir e alterar partes da recordação. Mesmo nesse caso, elas concordavam que a mãe de Rossiana

tinha enfrentado o avô Inácio, três meses depois da passagem do italiano pelo Cuíto, gritando – “Dad, não me ameace. Naquela noite ele amava-me, não estou arrependida, vou ter um filho lindo...” – A mãe era assim. Mas o que lhe disseram é que não fora por esse motivo que o avô dera o tiro no peito. Fora só pela partida forçada. Era bom saber isso. (JORGE, 2014, p. 269)

Até esse momento, as lembranças de Rossiana consistiam, basicamente, naquilo que havia sido narrado por seus parentes. Porém, não foi muito diferente, passados três anos,

quando tinham ido viver em Lisboa, o cacho familiar havia-se dispersado. Desse tempo, não se lembrava de nada. Quanto a memória o permitia, lembrava-se só de viverem no Solar das Turcas, ela, a mãe e as três tias. De resto, tinham gasto as últimas libras para pagarem aqueles abrigos clandestinos. (JORGE, 2014, p. 269)

A música servira como uma espécie de propulsor para a memória de Rossiana. Por intermédio desse *link*, uma torrente de lembranças aflorara rapidamente. Nem mesmo ela sabia explicar, mas continuava a detalhar suas memórias e, inclusive, recordava-se da foto do avô: “Na casa do Solar das Turcas havia uma fotografia do avô Inácio sobre o trator, uma outra com a família vestida de claro diante da casa das telhas francesas, e uma terceira, com dois cachos humanos sobre os dois Land Rovers” (JORGE, 2014, p. 269). A necessidade de situar os acontecimentos em algum lugar, ou seja, de associá-los a um espaço específico, encontra explicações dentro do terreno psicanalítico. Conforme afirma Bachelard (s/d), “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, s/d, p. 25).

Aparentemente, a moça reproduzia as passagens de sua vida sem demonstrar emoções, apenas permitindo-se levar pela lembrança que os acordes musicais provocavam: “– ‘De resto, uma história banal, igual a muitas outras...Você está a perder o seu tempo comigo, Osvaldo...’” (JORGE, 2014, p. 269). Porém, o psicanalista observava de modo distinto a situação:

Mas cruzando os dados, a realidade deve ter sido diferente – Rossiana fumava com os olhos fechados, atirando fumo na direção das ondas, e queria entregar-lhe a parte mais preciosa do seu corpo, a memória primitiva da sua vida. A sua muralha tinha-se quebrado. De outra forma ela não teria dito – “Vendo bem, eu não passo dum espirro da Guerra de Angola que veio parar ao Solar das Turcas. O que mais posso contar que tenha interesse para alguém?” (JORGE, 2014, p. 269-270)

De forma consciente, Rossiana não pretendia falar abertamente sobre seu passado. Mas por alguma razão, sentia que podia confiar em Osvaldo. Esse, por sua vez, era um profissional que sabia como conduzir, habilmente, as situações. Conforme afirma Kathryn Woodward (2014),

o inconsciente, de acordo com a psicanálise, é formado de fortes desejos, frequentemente insatisfeitos, que surgem da intervenção do pai na relação com o filho ou a filha e sua mãe. Ele está enraizado em desejos insatisfeitos, em desejos que foram reprimidos, de forma que o conteúdo do inconsciente torna-se censurado pela mente consciente, passando a ser inacessível (WOODWARD, 2014, p. 62).

A paisagem descrita por Rossiana refere-se a um dos bairros da periferia, situado em Lisboa, onde vivia com sua mãe e as tias. Lugar insalubre e precário, é destino dos imigrantes, em especial, dos africanos. De acordo com as observações de Neusa Maria Mendes de Gusmão (2005),

o que é constante nos bairros degradados são as condições insuficientes de infra-estrutura e mesmo de equipamentos de saneamento básico, resultando condições degradadas de vivência e existência cotidiana. Pode-se dizer que há no interior dos bairros diferentes graus de homogeneidade social e, concomitantemente, uma acentuada heterogeneidade cultural e social. As duas faces dessa moeda propiciam ora processos integrativos, verdadeiramente inter-culturais, ora situações claras de conflito e oposição. (GUSMÃO, 2005, p. 125)

Pessoas oriundas de diversos lugares interagem, nem sempre de forma pacífica. A própria mãe de Rossiana não gostava que fosse confundida como um habitante local. Fazia questão de deixar claro que não pertencia àquele espaço. Para tanto, exaltava sua origem e defendia sua identidade. Segundo Zygmunt Bauman (2005),

as “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimentos, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. (BAUMAN, 2005, p. 19)

A mãe de Rossiana pouco se importava em promover boas relações de convivência, com seus vizinhos de infortúnio. Para ela, o importante era marcar sua posição, determinar sua nacionalidade. De acordo com Bauman (2005), “o anseio por identidade vem do desejo de segurança” (p. 35) que, nesse caso, significava não pertencer ao grupo que desprezava. A fim de assegurar as diferenças, “a mãe exibia à vizinhança as fotografias

da casa do Cuíto dizendo que não éramos dali, e saía de casa cantando em voz alta as canções das raparigas do Michigan, dizendo que nunca seria dali, não viveria ali, nem morreria ali” (JORGE, 2014, p. 270). Preferia acreditar que a situação era passageira, porque temia aquele lugar. Negar a atual conjuntura, iludir-se, seria uma forma de fidelidade às suas origens, além de assegurar-lhe certa proteção.

Ao reproduzir a melodia, confirmava o desprezo que sentia pelo bairro e seus moradores. Apreciava tal distinção, pois “quando ela passava falando de onde vinha, havia quem nos odiasse. A mãe gostava desse ódio, achava que era um reconhecimento de que ela não era daquele lugar. Uma guerra” (JORGE, 2014, p. 270). Consoante com essa ideia de pertencimento e fidelidade à própria identidade patriótica e cultural, Woodward (2014) afirma que

as mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e econômicas no mundo contemporâneo colocam em relevo as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas. (WOODWARD, 2014, p. 25)

Mas ainda que a mãe de Rossiana demonstrasse um sentimento nacionalista e um apego às raízes, tinha plena consciência de que precisava sobreviver e sustentar sua família. Também sabia que sua origem a impedia de conseguir um emprego digno, pois, assim como os demais, era vítima de preconceito racial. Na torrente desse pensamento, Gusmão (2005) observa que a sociedade portuguesa é excludente em relação aos imigrantes e não proporciona facilidades aos habitantes dos bairros periféricos de Lisboa:

Os problemas da vida no bairro resultam da forte estigmatização de que são alvo os bairros degradados de Lisboa. A discriminação de fora para dentro permite que cada morador, criança, jovem, adulto ou velho, identifique-se aos diversos grupos que aí existem, identificando-se também ao *lugar*, por meio de redes de vizinhança e ou grupos organizados, associações de moradores e outras. No entanto, também entre os pares, as relações nem sempre são tranquilas. (GUSMÃO, 2005, p. 124)

Mesmo prevenida da necessidade de apoio mútuo entre os moradores, a mãe de Rossiana não fazia questão de qualquer aproximação. Preferia o isolamento. Dessa forma, sem ajuda e oportunidades profissionais, foi levada à prostituição:

Ela tinha-se transformado numa perita em massagem indiana, e muitas noites não voltava a casa. Um dia a mãe mudou-se para a Rua Saavedra em Algélis e disse-me que em breve eu também iria mudar. Disse que tinha ido à frente para abrir caminho até não precisarmos mais de voltar ao Solar das Turcas. Mas eu ia à Rua Saavedra e continuava a voltar à casa das frinchas. A mãe tinha essa outra vida, eu ficava sozinha. (JORGE, 2014, p. 270)

Os diversos papéis desempenhados revelavam a diversidade de posições que ela assumia: mãe de família e prostituta. Embora encontrasse dificuldade em delimitar essas fronteiras, assumia os riscos. Para ela, não havia opção. Segundo Woodward (2014), o problema consiste nas

formas como representamos a nós mesmos – como mulheres, como homens, como pais, como pessoas trabalhadoras – têm mudado radicalmente nos últimos anos. Como indivíduos, podemos passar por experiências de fragmentação nas nossas relações pessoais e no nosso trabalho. (WOODWARD, 2014, p. 31)

A capacidade de assumir múltiplas identidades não significaria, necessariamente, que conseguiria executá-las de forma satisfatória. Soma-se a isso, o fato de estar descontente com a situação. De acordo com Woodward (2014), “a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito” (WOODWARD, 2014, p. 32), porque destoam entre si.

Todas essas recordações da infância e da adolescência foram possíveis porque, tanto as fotos como a música, funcionaram como uma espécie de “gatilho” para que a memória fosse evocada. De acordo com Michael C. Anderson (2011), “as memórias podem ser evocadas a partir de uma diversidade de pistas” (p. 180). Acredita-se que “os traços de memória se relacionem uns aos outros por ligações geralmente denominadas de *associações* ou *links*” (ANDERSON, 2011, p. 180, grifos do autor). Pistas simples, como fotos e som, serviram como desencadeadoras da memória de Rossiana, como “as doze faixas de *Every Day is a New Day* enchem o habitáculo do Citroën com a voz límpida de Diana Ross” (JORGE, 2014, p. 297). Para o psicanalista, a moça não estava simplesmente relatando sua história de vida.

Em outra passagem de *Combateremos a Sombra* (2014), Lídia Jorge faz menção a Gisela Baptista, uma das pacientes não pagantes do psicanalista, que tem sua imagem registrada em um cartaz, exposto na cidade: “Gisela Baptista era a atriz cujo rosto aparecia nos cartazes do Ciclo Ibsen,

representando com sobriedade o papel de Nora Helmer” (JORGE, 2014, p. 92). Essa personagem retornará à cena novamente em outro romance seu: *A noite das mulheres cantoras* (2012), enredada num contexto diferente², final dos anos oitenta do século XX, mas envolvida igualmente com a arte. Nessa época, Gisela era a líder de um grupo musical que ambicionava o sucesso. Esse momento foi lembrado por ela, durante um concurso:

[...] no final dos anos oitenta, Gisela Batista, Maria Luísa e Nani Alcides, Madalena Micaia e eu mesma, nós cinco havíamos formado um grupo que cantava e dançava, tendo chegado a gravar um disco, e era essa lembrança que a *maestrina* trazia a público, competindo com as demais concorrentes, de modo a transformar a noite minuto numa sucessão de momentos carregados de nostalgia. (JORGE, 2012, p. 15)

Ao lembrar a formação do grupo, Gisela aflora as memórias musicais dos ouvintes, posto que “um ser humano recorda melodias e letras de canções” (CAMMAROTA *et al*, 2008, p. 242), justamente porque “os seres humanos utilizam a linguagem para adquirir, codificar, guardar e evocar memórias” (CAMMAROTA *et al*, 2008, p. 242). Mas para as cantoras, a musicalidade não era somente o prazer de recordar. Para o grupo memorizar e ter êxito em suas canções, não bastava simplesmente ouvir uma única vez a melodia. Era essencial que o som fosse reproduzido diversas vezes, por isso a necessidade de algum artefato específico para o registro da música. A personagem Solange de Matos lembra dos dois meses de ensaios e “do gravador e das duas bobinas a rodarem diante de nós, dois novelos que se enrolavam e desenrolavam à vista, oferecendo-nos a música de ensaio, enquanto as primeiras chuvas de Outono caíam sobre Lisboa” (JORGE, 2012, p. 79).

O uso do gravador para reproduzir a melodia era indispensável, assim como os constantes ensaios. Tudo justificava o fato de que precisavam memorizar cada letra e sua melodia, os passos de dança. Porém, sem os devidos recursos físicos, nada disso seria possível. De acordo com António R. Damásio (2011), a capacidade de memorização e de evocação são limitadas. Apenas existem fragmentos de lembranças:

2 2 A aparente desorganização cronológica, deve-se ao fato de que o livro *Combateremos a Sombra* foi lançado em Portugal, no ano 2007, mas só chegou ao Brasil em 2014.

As imagens *não* são armazenadas sob a forma de fotografias fac-similares de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. O cérebro não arquiva fotografias Polaroid de pessoas, objetos, paisagens; nem armazena fitas magnéticas com música e fala; não armazena filmes de cenas da nossa vida; nem retém cartões com “deixas” ou mensagens de teleprompter do tipo daquelas que ajudam os políticos a ganhar a vida. Em resumo, não parecem existir imagens de qualquer coisa que seja permanentemente retida, mesmo em miniatura, em microfichas, microfilmes ou outro tipo de cópias. Dada a enorme quantidade de conhecimento que adquirimos durante a vida, qualquer tipo de armazenamento fac-similar colocaria provavelmente problemas insuperáveis de capacidade. (DAMÁSIO, 2011, p. 127)

O maestro precisava de um certo tempo de concentração para, enfim, poder atender aos apelos de Gisela, ainda que lembrasse de vários acordes. Segundo Halbwachs (2003), alguns músicos podem executar várias melodias sem qualquer auxílio. Entretanto:

outros, mesmo acompanhando as notas na pauta com os olhos, sabem de cor fragmentos inteiros da parte que tocam. Conforme suas aptidões pessoais, conforme tenha praticado e ensaiado com maior ou menor frequência, o músico poderá dispensar mais ou menos o apoio exterior que os sinais escritos ou impressos oferecem à sua memória. Seja qual for seu virtuosismo, ele não conseguirá reter todas as obras que já tocou, para estar à altura de reproduzir à vontade e a qualquer momento qualquer uma delas. Em todo caso, isole o músico, prive-o de todos esses meios de tradução e memorização dos sons que a escrita musical representa: para ele será muito difícil, quase impossível, fixar na memória número tão grande de lembranças. (HALBWACHS, 2003, p. 198)

Motivada pela torrente de recordações que afloravam, a mentora Gisela aproveitou o ensejo para contar à plateia que a assistia, sobre a origem de cada uma das componentes: “cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som de um piano” (JORGE, 2012, p. 17). Embalados pela narrativa,

aquele público, tocado por uma história de transcendência, tão intrusa e tão bem contada, não dispensou a nossa identidade, e de um momento para o outro nós três

emergimos das coxias para ocuparmos, a toda a largura, o quadrângulo do ecrã, sem que tal tivesse sido minimamente previsto. (JORGE, 2012, p. 17)

Sabe-se que o grupo musical era composto por cinco integrantes. Entretanto, apenas três delas ocupavam os assentos na plateia, porque Gisela encontrava-se no palco. Por sua vez, estaria faltando uma integrante: Madalena Micaia, também conhecida por *The African Lady*, a única negra do conjunto. A explicação para sua ausência foi dada pela própria Gisela, que contou aos expectadores que Madalena havia retornado para a África. Porém, passados vinte e um anos da separação do grupo, nenhuma delas havia esquecido o que realmente acontecera naquela época. Todas as quatro sabiam da verdadeira história.

Madalena era uma parturiente e fazia poucos dias que tinha dado à luz a um menino. Por isso mesmo, a sua blusa ficava encharcada de leite. Para resolver a situação, ausentou-se do recinto para fazer a retirada do leite. Notada sua ausência, veio o comentário desrespeitoso de um dos músicos: “Onde estão elas?” O Julião que já tinha chegado disse muito alto – “Uma delas está no quarto de banho a ordenhar-se, e as outras estão a ver!” (JORGE, 2012, p. 218). Nem mesmo suas próprias colegas deixaram de fazer críticas pejorativas a respeito de Madalena Micaia:

Quando Madalena Micaia se dirigiu de novo ao quarto de banho, Maria Luísa falou da sua repugnância – “Gisela, olha aqui. A maternidade deveria ser como nós cantamos, quando dizemos o *Magnificat*, como a Solange disse naquele dia. Palavras, palavras, palavras cantadas. Mas está visto que não é assim, a maternidade não são cânticos, a Madalena cheira a leite e a sangue que tresanda. A rapariga fede. Não se pode estar ao pé dela...” (JORGE, 2012, p. 219)

As opiniões maledicentes a respeito do estado da moça representam ‘a violência que atinge imigrantes e seus filhos, vistos como “resíduos sociais”, “estranhos” e diferentes’ (GUSMÃO, 2005, p. 13), numa clara discriminação racial. Por ser considerada inferior, sentiu-se forçada a trabalhar, quando deveria estar em repouso. Devido aos excessos a que foi submetida, Madalena é encontrada morta pelas colegas, ao final dos ensaios: “- Sobre o banco do vestiário, o velho canapé de palha, Madalena Micaia estava deitada, com um dos braços debaixo da cabeça, o outro tombado ao lado, e do seu corpo pingavam aqueles líquidos” (JORGE,

2012, p. 222). Nenhuma delas jamais esqueceria aquele momento de intensa emoção, que lhes causou pânico

Muito embora essas personagens vivessem diferentes situações de conflito, ainda encontravam, na música, uma forma de pacificar suas emoções. Todavia, o mesmo não acontecia com Gisela Batista e as demais sobreviventes do grupo musical. Para elas, seria mais aconselhável esquecer, reprimir o passado, uma vez que estavam sufocadas pela culpa que carregavam. O esquecimento voluntário, Segundo Izquierdo (2011), é possível se for bastante forte essa determinação. Entretanto, quase sempre o cérebro reprime naturalmente as lembranças indesejadas ou que considera nocivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões que versam sobre o tema da memória permeiam os textos da escritora portuguesa Lídia Jorge. São as memórias coletivas e individuais que se entrelaçam, numa espécie de ciranda da História de Portugal. Em *Combateremos a Sombra* (2014) e *A noite das mulheres cantoras* (2012), as personagens femininas ganham destaque ao revelar suas memórias durante audições musicais. Nesses momentos, uma torrente de lembranças aflora e revela, em alguns casos, um passado e um presente nem sempre digno de ser recordado, como o caso da africana Rossiana de Jesus. Negra, convive com o preconceito racial desde pequena, ao lado de sua mãe e tias. Moradora de um subúrbio na cidade de Lisboa, luta para sobreviver. Porém, ainda consegue sentir prazer ao ouvir a música preferida de sua genitora.

Situação semelhante ocorre também com a africana Madalena Micaia, que é vista como uma mulher primitiva e sem moral, apenas por ser negra; portanto, considerada uma desqualificada. Nem mesmo a morte poderia lhe restituir a moral e a dignidade, uma vez que jamais a possuía, segundo Gisela Baptista e alguns amigos. A recordação da música, para

Gisela, não trouxera sentimentos de prazer e, tão pouco, de arrependimentos por ter contribuído para a morte da colega. Talvez sentisse que falhara em sua carreira, por isso, a recordação dolorosa, que deveria permanecer no limbo. Em ambos os romances, a discriminação racial manifesta-se e toma vulto.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Michael C. *In*: BADDELEY, ALAN; ANDERSON, Michael; EYSENCK,

MICHAEL W. **MEMÓRIA**. Trad. Cornélia Stolting. Porto Alegre: Artmed, 2011. Cap. 8, p. 178-206. Cap. 9, p. 207-233. Cap. 10, p. 234-262.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio da Costa e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s/d.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAMMAROTA, Martín; BEVILAQUA, Lia R. M.; IZQUIERDO, Iván. *In*: LENT, Robert. (Coord.). **Neurociência da Mente e do Comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008. Cap. 11, p. 241-252.

CANTERAS, Newton Sabino; BITTENCOURT, Jackson Cioni. *In*: LENT, Robert. (Coord.). **Neurociência da Mente e do Comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008. Cap. 10, p. 227-240.

CIULLA, Leandro; SERRANO, Alan Índio; TRES, Guilherme Leví; NETO, Alfredo Cataldo. *In*: NETO, Alfredo Cataldo; GAUER, Gabriel José Chittó; FURTADO, Nina Rosa (Orgs.). **Psiquiatria para estudantes de medicina**. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Cap. 34. p. 236-246.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. **Os filhos da África em Portugal** – antropologia, multiculturalidade, educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. 2 ed., rev. e ampl. Porto Alegre: Artmed, 2011.

JORGE, Lídia. **Combateremos a Sombra**. São Paulo: Leya, 2014.

_____. **A Noite das Mulheres Cantoras**. São Paulo: Leya, 2012.

WOODWARD, kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. *In*: SILVA, Tadeu da. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 5 reimp. Cap. 1, p. 7-72.

AS SENHORAS BENOITON NO PERÍODO OITOCENTISTA

Pamela Manoela Velozo da Silva¹

RESUMO

Onfália Benoiton texto publicado por Eça de Queirós em 15 de dezembro de 1867, na *Gazeta de Portugal*, tornou-se uma figura simbólica, sendo resgatada, posteriormente, em outros textos como no poema *A Carlos Baudelaire*, do heterônimo coletivo Carlos Fradique Mendes, criado por Eça, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, no romance *O mistério da estrada de Sintra*, escrito por Eça juntamente com Ramalho Ortigão, e no poema *Flores Venenosas – I Cabelos*, de Cesário Verde. A expressão *Benoiton* não se refere necessariamente à Onfália, personagem criada por Eça, e sim à personagem Madame Benoiton, da peça *La Famille Benoiton*, de Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francês. A expressão Benoiton pode ser compreendida tanto como um adjetivo (referindo-se à frieza, à materialidade, ao dom-juanismo), quanto como um adjunto adverbial de modo (relativo à moda, ao chic, e ao toilet). Diante dessas referências, este trabalho tem como objetivo fazer um levantamento de como a expressão Benoiton influenciou as mulheres em relação à moda na época oitocentista, não só em Portugal, mas também aqui no Brasil. Para tanto serão utilizados o periódico *O Correio Paulistano* (1854-1859) encontrado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e *O Correio das Damas* (Lisboa, 1867-1879), na Biblioteca Nacional de Portugal. Aqui, será possível definir as temáticas de moda, primordialmente, os artigos de moda, bem como as suas gravuras de moda, responsáveis por dar a conhecer à senhora oitocentista que se vestia à moda Benoiton.

Palavras-chave: Mulher; Moda, Benoiton.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), pamella.velozo@uel.br;

INTRODUÇÃO

Talvez sempre tenha existido a hipótese de que a moda poderia ser uma essencial aliada da visão tradicional da “mulher-objeto”, “ser não pensante” e passivo na sociedade, importante ornamento dos salões de bailes, dos camarotes nos teatros, ou ainda no Passeio Público. Não é em vão que o sucesso de um baile sempre foi avaliado pelo número de convidadas do sexo feminino. A moda terá ainda um papel importante, de demonstração do poder ilustre, sarcasticamente, masculino.

De acordo com Morais (2012 apud BRAGA, 2021, p. 48) a moda, que se altera, a partir do século XIX, de forma cada vez mais rápida, obrigará a uma maior atenção por parte das *dames fashionables* que precisam dedicar mais tempo na leitura assídua e cuidada dos jornais com modas, e posteriormente compra de tecidos, encomenda de vestidos, chapéus, luvas, calçados e demais acessórios, até às longas horas em frente de um espelho. Tais atividades retiram-lhes tempo para se preocuparem com questões políticas, instrução ou economia. São exatamente estes princípios que a moda perpetua, que os jornais, uns mais, outros menos feministas, irão tentar contrariar. Por outro lado, seria injusto tirar da mulher a moda, pois seria afastar-lhe a última fonte de visibilidade social.

Em meados do século XIX, a burguesia começa a tornar-se a classe social dominante e os seus modelos familiares são impostos a toda a sociedade. A mulher socialmente aceita, era aquela que cumpria a missão feminina, de mãe e esposa, e por outro, aquela que se vestia de acordo com os cânones da moda. Assim, era a mulher aristocrata ou da alta burguesia, privilegiada por não ser obrigada a trabalhar, e ainda a única com recursos financeiros disponíveis para permitir os avultados gastos que a moda exigia, tornando-se assim, aquela que mais facilmente se aproximava do ideal feminino.

Por outro lado, na literatura, poemas como os de Cesário Verde, Carlos Fradique Mendes, Guerra Junqueiro e as narrativas de Eça de Queiros denotam uma forte influência da moda sob as mulheres oitocentistas de Portugal, demarcando como essa influência não está implicada apenas na maneira como se vestiam e sim no comportamento diante da sociedade burguesa da época. Nesse sentido, o artigo busca mostrar que os tecidos de luxo e adornos especiais não faziam parte, apenas, de uma moda da época, mas que deixavam claro para aquela sociedade que ela se pertencia a certo grupo, o *high life*. Um grupo para o qual os sentimentos pouco importavam, um grupo que vivia a vida de modo superficial, a

partir de eventos da moda, do luxo, das ligações perigosas e excitantes da época.

Para tanto, fez-se necessária uma releitura analítica dos textos mencionados: *Onfália Benoiton* (1867), *O mistério da estrada de Sintra* (2008), de Eça de Queirós, *A Carlos Baudelaire* (1867), do heterônimo coletivo Carlos Fradique Mendes, criado por Eça, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis e *Flores Venenosas – I Cabelos* (1874), de Cesário Verde, para que fosse possível selecionar os trechos que melhor sintetizam e exemplificam essas constâncias da moda, isto é, que permitem entrever a representação do luxo como um estilo de vida. Na sequência, a busca pelos periódicos torna-se imprescindível para a obtenção de bons resultados no que tange a observação dos artigos de moda e o nome Benoiton expandidos no Brasil, além de Portugal.

Nesse sentido, para poder fomentar todas essas discussões, foram utilizadas as algumas bibliografias de cunho teórico, sendo: *A gênese da personagem Queirosiana em prosas bárbaras* (2002), de Ana Peixinho, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), de Mario Praz, *A mulher no romance de Eça de Queiroz* (1999), de Francisco Dantas, *A sobriedade poética do tipo “benoiton” no despontar da modernidade lírica portuguesa* (2018), trabalho de conclusão de curso de Rafael Guedes, *A Moda no Periodismo Português Oitocentista* (2020), de Ricardo Braga.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

“Onfália Benoiton”, por exemplo, é um texto publicado por Eça de Queirós em 15 de dezembro de 1867, na *Gazeta de Portugal*. Trata-se de uma narrativa epistolar composta de três cartas, onde se relata a relação amorosa estabelecida entre Onfália Benoiton e Estêvão Basco, uma relação baseada no adultério e na exploração material. Essas três cartas correspondem a três etapas da construção da trama: a primeira é exclusivamente reservada ao tratamento e caracterização da protagonista, a segunda refere-se à descrição da personagem masculina, e a terceira contém o desenvolvimento da ação propriamente dita.

Contudo, o que vai nos interessar aqui é a primeira carta a qual nos revela o tratamento e a caracterização de Onfália. Nesta carta, então, Onfália Benoiton é descrita por meio da artificialidade e da máscara: corpo alto, coberto de estofos, pele admiravelmente colorida, sobranças desenhadas com a delicadeza de um artista, os espartilhos de *Birmingham*, a vivência na comédia do luxo; e também sob a perspectiva

animalesca e violenta: mão delgada, flexível, magra, adunca, sempre nervosa; mão nervosa, boca nervosa, magra nervosa; atitude de ostentação com os vestidos de provocação especuladora, penteados disformes, o seio erguido, aparência de animalidade audaz, vaga intenção como ave de rapina.

Onfália ainda é vista como uma mulher trivial, materialista, intelectualmente vazia, fútil, viciada, vaidosa, inútil e ostensiva. A personagem caracteriza, simbolicamente, a mulher burguesa e decadente dos ambientes cosmopolitas do século XIX. Os gostos e costumes da personagem feminina também são evidenciados, relacionando-a intimamente aos espaços socioculturais daquele tempo. A personagem se satisfaz em ler uma literatura ultrarromântica, quase de teor negro, e frequenta lugares como: casinos, teatros e óperas.

De acordo com Ana Teresa Peixinho (2002), a personagem Onfália pode ser considerada uma antecipação das mulheres perversas que mais tarde aparecerão em outras obras de Eça. Ela representa todos os vícios e atitudes comportamentais da mulher burguesa considerada depravada. Uma característica comum a todas essas mulheres é a beleza hipnótica, magnética para os homens.

Nesse sentido, Onfália Benoiton tornou-se uma figura simbólica, sendo resgatada, posteriormente, em outras obras literárias como o poema “A Carlos Baudelaire”, do heterônimo coletivo Carlos Fradique Mendes, criado por Eça, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis; no romance *O mistério da estrada de Sintra*, escrito por Eça juntamente com Ramalho Ortigão; e no poema “Flores Venenosas – I Cabelos”, de Cesário Verde. Não é possível afirmar, com certeza, até que ponto a expressão Benoiton se refere à Onfália, personagem criada por Eça, ou à Madame Benoiton, personagem da peça *La Famille Benoiton*, do dramaturgo francês Victorien Sardou (1831-1908). Em nossa pesquisa, tentaremos nos aproximar de uma resposta nesse sentido. Em todo caso, nas suas formas de sobrevivência extra-literária, a expressão Benoiton pode ser compreendida tanto como um adjetivo (referindo-se à frieza, à materialidade, ao dom-juanismo), quanto como um adjunto adverbial de modo (relativo à moda, ao *chic*, e ao *toilet*).

Já no ano de 1870, Eça de Queiros, juntamente com Ramalho Ortigão, publica o primeiro romance policial de Portugal: “*O Mistério da estrada de Sintra*”. No quinto capítulo da obra, Carlos Fradique Mendes aparece como personagem e, dentre outras coisas, narra uma desilusão amorosa com a atriz francesa Rigolboche (1842-1920). A atriz o abandona

por outra paixão, e mesmo sendo trocado, Fradique deixa escrito em um álbum alguns versos para quando sua ex-amante morresse, prometendo-lhe um velório *chic*, digno de alguém sepultado em Paris., para quando esta morresse. Alguns dos versos de Carlos Fradique Mendes dizem o seguinte: “*E eu quinda te amo, ó pálida canalha, Que sou gentil e bom, Far-te-ei enterrar numa mortalha Talhada à Benoiton!*” (QUEIRÓS, 2008. p. 197). Nesses versos, a palavra Benoiton aparece trazendo características relativas à moda, ao vestuário, ao *chic*.

A *Revista do Passeio* e a *Crônica Theatral* são duas crônicas típicas que surgem n’O *Jornal das Damas* em Lisboa (1836-1879) e ambas se direcionam para um modo recreativo e cultural. Enquanto que a primeira relata a vida cultural do Passeio Público, a segunda remete-se aos principais palcos da capital e aos seus cartazes. A *Revista do Passeio*, exhibe contos e crônicas correspondentes à época dourada do Passeio Público em Portugal, sempre referindo-se aos artigos sobre moda e aos *toilettes* vigentes na época. A *Revista do Passeio* torna-se, assim, um adendo do artigo de moda, na medida em que o seu maior interesse consiste em relatar e noticiar os *toilettes* mais notáveis e elegantes observados durante o Passeio Público. (Ver Figura 1)

Figura 1 - O Correio das Damas. N° 1 (01 de fevereiro de 1836).



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Portugal. Disponível em: <https://purl.pt/14346>

No Brasil, em 1867, Machado de Assis, pelo pseudônimo de Dr. Semana, publicou uma crônica semanalmente na Revista da Semana, que se declarava humorística, chamada *Semana Ilustrada*, de circulação quase exclusiva, desde 1860, no Rio de Janeiro, então denominada a corte. Benoiton foi citada por Dr. Semana cerca de 14 vezes, algumas delas seria para referir-se à peça *A família Benoiton*, que seria exibida no teatro São Pedro, e outras referindo-se às moças que se vestiam à Benoiton. É interessante observar que antes de anunciar a exibição da peça teatral, o Dr. Semana já teria feito referências à Benoiton como adjunto adverbial de modo, referindo-se ao *toilette*. (Ver Figuras, 2, 3 e 4)

Figura - 2. *Semana Ilustrada*. Ed. 315 (1866)

Cada qual procurava mostrar mais espirito e fazer maior numero de trocadilhos.
 Infelizmente o Visconde do Trocadilho não se achava presente.
 Passou um grupo de moças a Benoiton.
 — Sabes o motivo porque todos os cabellos das nossas rigoristas se achão doentes?
 — Não.
 — Nem eu, e, no entanto, andão de rede pelas ruas.
 A resposta foi uma apupada.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/>

Figura - 3. *Semana Ilustrada*. Ed. 330 (1867)

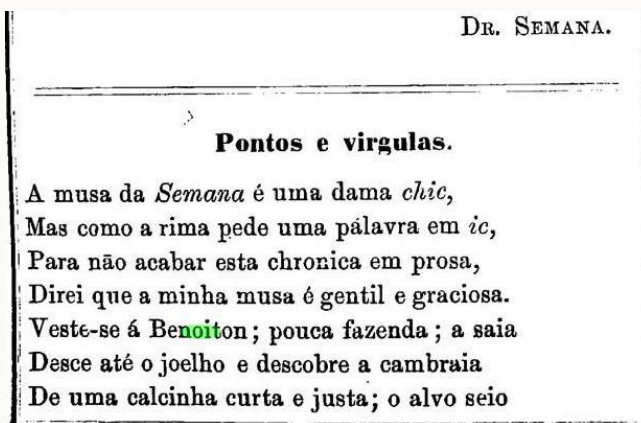
* * *

O theatro de S. Pedro annuncia *A familia Benoiton* e consta-me de fonte certa que o Gymnasio tambem vai leval-a á scena e montada com esmero e o luxo essenciaes á peça.
 A comedia de Sardou fez grande barulho em Pariz, onde alcançou 400 representações, e ainda agora conquista applausos em Lisbôa.
 E' magnifica pintura dos costumes actuaes e uma bella critica da vaidade moderna.
 Acho que o publico fluminense vai gozar bellissimas noutes.

* * *

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/>

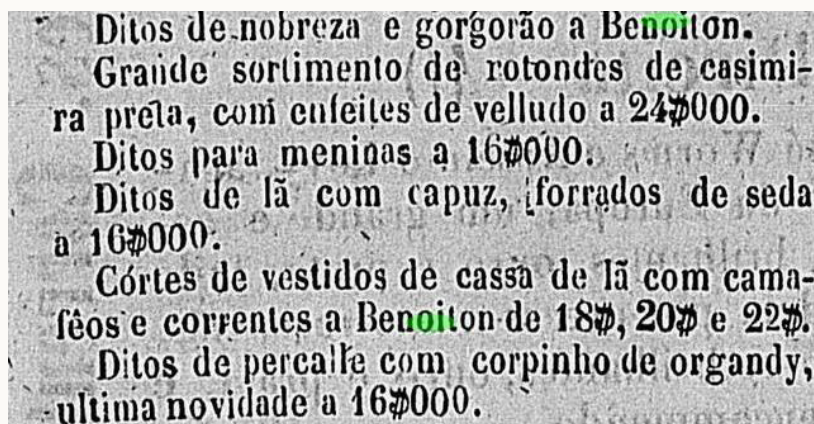
Figura - 4. Semana Ilustrada. Ed. 332 (1867)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/>

Outras ocorrências referentes à expressão Benoiton são encontradas n' *O Correio Paulistano*. Ao todo são 81 ocorrências entre os anos de 1862 a 1869. Todas elas, com exceção da primeira, referem-se aos adornos de moda. (ver figura 5).

Figura - 5. Correio Paulistano (SP). Ed. 03065 (1866)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_02&Pesq=benoito n&pagfis=2540

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dessas referências, podemos perceber a relação entre uma moda e um temperamento, um modo de agir socialmente que estava intrinsicamente ligado àquele mundo capitalista e materialista da

segunda metade do século XIX. O luxo não estaria voltado somente para os tecidos e enfeites caros, mas também para os lugares frequentados e a personalidade que a mulher viria assumir. Vestir-se à Benoiton era uma forma de delimitar um território ou de assumir socialmente uma máscara.

Para além disso, vestir-se à Benoiton poderia trazer para as mulheres oitocentistas a identificação de um estatuto e de um lugar na sociedade, uma vez que a mulher era privada de cargos públicos e impossibilitada de reconhecimento digno social. Pois, naquela sociedade os homens eram facilmente avaliados pelas divisas apresentadas em suas fardas, as condecorações na casaca ou o brasão no anel indicando o seu status, nesse sentido restava às mulheres conquistá-los e lhes reforçar a imagem pelo seu aspecto físico realçado por tecidos de luxo, feitos caprichosos, adornos escolhidos e glamourosos e atitudes estudadas.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Ricardo. **A moda no periodismo português oitocentista**. Dissertação (Mestrado em História da Arte Patrimônio e Cultura Visual) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. p. 276. 2020.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, ano 1866. n. 03065. p. 3. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_02&Pesq=benoiton&pagf is=2540> Acesso em: 22 nov. 2021

GUEDES, Rafael Fabris. **A sobrevida poética do tipo “benoiton” no despontar da modernidade lírica portuguesa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras Vernáculas e Clássicas) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina. Londrina. p. 45. 2018.

JUNQUEIRO, Guerra. **A velhice do Padre Eterno**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2005. p. 166.

O CORREIO DAS DAMAS. **Jornal de literatura e de modas**. Lisboa: Typ, v. 1, nº 1 fev. 1836. ed. J. S. Mengo. Disponível em: < <https://purl.pt/14346>> Acesso em: 22 nov. 2021.

PEIXINHO, Ana T. **A gênese da personagem Queirosiana em prosas bárbaras**. Coimbra, PT: Edições Minerva Coimbra, 2002. p. 182.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. Coleção repertório.

QUEIROZ, Eça. **Prosas Bárbaras**. Porto, PT: LELLO&IRMÃO – Editores 1845-1900. p. 257-268.

SEMANA, Dr. Semana Ilustrada. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, Ed. 00315- 00332, p. 02-08, 1867. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=702951&pagfis=2657&url=http://memoria.bn.br/docreader#>> Acesso em: 02 out. 2021

CINZENTO E DOURADO: DUAS CORES DO EXPRESSIONISTAS À PORTUGUESA EM «HÚMUS» DE RAUL BRANDÃO

Marcos Vinícius Rodrigues de Azevedo¹

RESUMO

Do final do século XIX ao início do XX, a Europa foi palco de diversas experimentações artísticas que visavam romper com o conceito tradicional de arte que se tinha até ali e fundaram, para isso, novas propostas de vanguarda. Uma delas foi o expressionismo, que, inspirado pelas pinturas de artistas como Edvard Munch e Vincent Van Gogh, prestigiou a subjetividade e mergulhou na crise da modernidade, expressando o desespero e a angústia do homem europeu moderno. O expressionismo cresceu na Alemanha após a devastação causada pela Primeira Guerra Mundial e se tornou um referencial estético e ético, influenciando muitos outros artistas, mas foi quase inexistente nas artes portuguesas, como explica Eduardo Lourenço, que dedicou um capítulo do seu livro *A nau de Ícaro* à análise das manifestações expressionistas na cultura portuguesa. Apesar disso, Lourenço encontra influências expressionistas principalmente na literatura de Raul Brandão, e parte de sua obra *Húmus* para identificar o que chamou de “expressionismo à portuguesa”. Maria João Reynaud também reafirma a visão expressionista de mundo presente nas obras brandonianas, especialmente em *Húmus*. Sabendo disso, o presente trabalho propõe uma leitura de *Húmus* que objetiva analisar em que medida a obra dialoga com a pintura expressionista e como Raul Brandão utiliza fundamentalmente duas cores para expressar, como se pintasse, a insignificância e a transformação de uma vila através da ressurreição dos mortos.

Palavras-chave: Expressionismo, Húmus, Cores, Vida, Morte

¹ Mestrando em literatura portuguesa pela Universidade Federal Fluminense, orientado por Luis Maffei; Pesquisador de Raul Brandão; Bolsista CAPES. marcosazevedo@id.uff.br.

Introdução

Quando Eduardo Lourenço escreve o capítulo “Cultura portuguesa e expressionismo” e *A Nau de Ícaro*, propõe-se a investigar manifestações do referido movimento artístico na literatura oriunda de seu país, reconhecendo não ter havido muitos autores que se aventuraram pelo caminho do “inexpresso da subjetividade como fonte de emoção artística” (2001, p. 26) comum ao expressionismo. Apesar disso, identifica na poética de alguns poucos escritores, em alguma medida, uma vertente “expressionista” possuidora de características diferentes daquelas apresentadas pelos expressionistas nórdicos. Sugere, então, a partir de suas constatações, a existência de um “expressionismo à portuguesa”. De acordo com Lourenço, na poética expressionista, “não é a arte que é a expressão de qualquer realidade interior [...], mas a expressão que é a arte na sua raiz” (2001, p. 27), ou seja, a forma de expressão antecede o que vem a ser expresso, e por isso “é à realidade humana não expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita «expressionista» as manifesta, que a expressão deve a sua existência.” (2001, p. 27). Dalva Calvão Verani também crê que uma “melhor compreensão [de H] seria dada, talvez, por sua aproximação, ainda, às propostas filosóficas e estéticas do expressionismo” (2001, p. 67),

Dentre os expressionistas portugueses, Lourenço exalta Raul Brandão como o prosador português que mais mostrou influências da pintura expressionista, valendo-se para isso da análise de *Húmus* (1917)¹, a obra brandoniana mais renomada e na qual o expressionismo se intensifica. A literatura brandoniana possui estreita relação com a pintura, chegando ao ponto de António Sérgio dizer que Brandão pintava por palavras. Uma das mais relevantes pesquisadoras da literatura Brandoniana, Maria João Reynaud, também identifica características expressionistas desde *A farsa* (1903), obra na qual o autor “ensaia o grande salto para o *Húmus*, a sua obra-prima, no apuro da sua visão expressionista do mundo que ele vai articular com a filosofia de Gabiru, o seu alter-ego nascido em *Os Pobres*” (1906) (REYNAUD, 1999, p. 116). Reynaud, acertadamente, compara a literatura de Brandão à pintura de Edvard Munch, situando o escritor português, na verdade, como um proto-expressionista², e diz que

2 A expressão proto-expressionista indica uma manifestação artística próxima ao expressionismo, mas não o sendo por completo, assemelhando-se a um protótipo do mesmo. Acontece que o proto-expressionismo de Brandão capta a crise de sua época e escreve sobre

um quadro como «O Grito», ao mesmo tempo que antecipa a intensidade e o dramatismo da estética expressionista, resume a angústia do homem moderno. É esse mesmo grito, mudo e desesperado, que se repercute em toda a obra de Raul Brandão, suspenso entre o terror apocalíptico e a esperança messiânica da regeneração. (REYNAUD, 1999, p. 119)

A referência a Munch é precisa e preciosa, pois este teve enorme importância na manifestação expressionista alemã. Karl Ruhrberg, ao investigar a pintura do século XX, entende que os expressionistas alemães aprenderam com Munch “a transformar as suas mais secretas emoções em pintura, a reduzir a figura humana e a paisagem ao essencial” (RUHRBERG, 2012, p. 36), deformando e diluindo formas para “revelarem a realidade que se escondia sob a superfície das coisas.” (RUHRBERG, 2012, p. 36). Mergulharam vertiginosamente na crise da modernidade – tão presente nas pinturas de Munch –, demonstrando empatia para com os miseráveis e oprimidos, e desejaram simbolicamente “esmagar o mundo antigo a fim de reconstruírem um novo mundo sobre as suas ruínas” (RUHRBERG, 2012, p. 54), numa atitude mais ética do que estética. Os expressionistas “procuraram um relacionamento novo e imediato com a realidade. A sua arte virava-se mais para a verdade interior do que para a beleza exterior.” (RUHRBERG, 2012, p. 54), e todos esses elementos podem ser encontrados na literatura de Raul Brandão: personagens reduzidas a figuras representadas por poucos traços de sua personalidade e misturadas aos poucos cenários irrealistas, comoção pela dor dos pobres, uma estética vinculada à ética, uma realidade ocultada pela linguagem e pelas convenções sociais e o desejo destruidor-criador de fazer surgir um novo mundo. Assim, assumindo o caráter expressionista de Raul Brandão, como fizeram Lourenço e Reynaud, cabe-nos averiguar de que maneira o escritor português manifesta em *Húmus* sua influência da pintura, e para isso, partiremos das duas cores nucleares da obra: o cinza e o dourado.

CINZA – A GROTESCA COR DA VIDA FALSA

Cinza é a cor da vila que “começa por ser concebida pelo Autor como um microcosmos dialogizado, que se abre a um horizonte de

ela como se a pintasse em cenários trágicos, mas sem pretender ser uma vanguarda ou angariar adeptos.

questionamento ontológico.” (REYNAUD, 2001, p. 332). A vida que se leva na vila é considerada grotesca, porque esconde a verdadeira vida, simulacro do mundo, e isso é o narrador anônimo de *Húmus* quem nos diz através de do aforismo “a vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro.” (p. 28). É também o narrador quem descreve a vila, no primeiro capítulo, nas seguintes palavras:

Uma vila encardida – ruas desertas – pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – restos intactos de muralha que não tem serventia. Uma escada encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures. Só uma figueira-brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida. A torre – a porta da Sé com os santos nos seus nichos – a praça com árvores raquílicas e um coreto de zinco. Sobre isto um tom denegrido e uniforme: a umidade entranhou-se na pedra, o sol entranhou-se na umidade. Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo. (BRANDÃO, 2017 p. 13-14)

Apesar de pequena, a descrição acima apresenta de maneira sucinta a vila/vida/mundo em seus aspectos físicos, espirituais e sociais, sendo iniciada de maneira mais naturalista, para dar conta da decadência aos moldes finisseculares, com sujeira, escombros, umidade e quase nenhuma natureza, e mudando para uma descrição de aspectos metafísicos como o tédio. Nas palavras do narrador, a vila encarna, por assim dizer, sentimentos e condição humanas, diante de uma crise que resultou no silêncio e na repetição de ações sem questionamento. A crise em questão é a mesma crise da modernidade expressa nas pinturas expressionistas, que resumimos aqui como a crise causada pela morte de Deus, tal qual Nietzsche anuncia em *A Gaia ciência* – “Para onde foi Deus?”, pergunta Nietzsche, para responder assertivamente em seguida: “Nós o matamos – você e eu!” (pp. 130-131). A morte de Deus aí não se trata da morte de uma entidade sobrenatural mas da “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 1998, p. 16), acima de todos, o cristão, por estar na fundamentação da moral ocidental. Questionar a existência de Deus é um “atrevimento” executado em *Húmus*, pelo narrador que, a certa altura, lança esta indagação filosófica: “a questão suprema é esta que só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. [...] Se Deus não existe, não há força que me desenhava. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido.” (p. 93).

A morte ou inexistência de Deus destitui a certeza do homem baseada na sua imagem e semelhança com o divino, cabendo a cada um buscar sua própria imagem e seu próprio significado da vida. O mundo sem a figura de Deus como certeza, mas que não consegue completar viver seu luto, é o mundo cinzento de *Húmus*, preso a toda uma tradição de conceitos e gestos, um mundo criado por palavras arbitrárias, conforme se lê na seguinte crítica do narrador: “o nome basta-nos para lidar com ele. Nenhum de nós repara no que está por trás de cada sílaba: afundamos as almas em restos, em palavras, em cinza. Construímos cenários e convenciamos que a vida se passe segundo certas regras.” (p. 23). Ora, e não está a crise do homem moderno sem Deus, em sentido filosófico, e a rejeição da tradição no cerne do expressionismo?

Eduardo Lourenço entende que “o expressionismo foi a forma mais exacerbada da crise da imagem do homem” (p. 30), e só por aí já se poderia considerar *Húmus* uma obra literária expressionista, mas Brandão não se limita a isso, vai além e insere cores como expressão em suas páginas, cobrindo de cinza o cenário e as emoções estagnadas da vila onde “todos suportam o drama de todos os dias, o cinzento de todos os dias” (p. 23), sem questionar, sem sonhar, sem criar. E em “todos” estão inclusos as figuras caricatas e espectrais da vila, “seres que fazem da vida um hábito e que conseguem olhar o céu com indiferença e a vida sem sobressalto” (p. 19), como “as velhas a quem só restam palavras” (p. 18), “a Teles que passa a vida limpar os móveis” (p. 18), “a D. Restituta, sempre a acenar que sim à vida” (p. 18), “a Úrsula, cuja missão no mundo é fazer rir os outros” (p. 18) e “as Fonecas [que] passam a vida, como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias” (p. 19). Note-se que os comentários e julgamentos são produto da subjetividade do narrador, também morador da vila e, como se pode supor, seguidor dos mesmos hábitos e crenças que condena, e só por isso não é sequer notado pelos outros. Trata-se de um sujeito dividido entre o que pensa e o que faz, e nasce dessa cisão seu alter-ego Gabiru, o filósofo sonhador descrito nestas palavras: “Um homem absurdo. Olhos magnéticos de sapo. É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. Às vezes deita-me tinta nos nervos. Fala quando menos o espero. Chamo-o, não comparece.” (p. 34). Maria João Reynaud interpreta essa divisão entre narrador e Gabiru como um caso da “hipertrofia do eu”, e esta como um dos principais traços expressionistas na obra de Raul Brandão, consistindo no crescimento excessivo do sujeito que se confessa (o narrador, no caso de *Húmus*) para além do que ele reconhece como “eu”, resultando num outro “eu” contraditório e

incontornável (o Gabiru do narrador). Reynaud explica que, “em face de uma realidade que intimamente rejeita, o sujeito criador [brandoniano] tende a ensimesmar-se ou a sublimar essa conflitualidade em projecções emotivas que podem ir da deformação grotesca e da caricatura à pura abstração.” (p. 117), e, no caso do Gabiru, mais do que uma projeção é uma “manifestação sensível de uma angústia historicamente enraizada” (LOURENÇO, 2001, p. 28) e soterrada pela cinza invisível da vila, e por isso um fenômeno expressionista com teor do recalque da psicanálise freudiana e se torna capaz de sobrepujar o “eu” cinzento. Será pelo retorno desse eu recalcado que a vila de *Húmus* será tingida de dourado e transformada.

DOURADO – A ESPANTOSA COR DA VIDA VERDADEIRA

Quando o narrador de *Húmus* afirma que a vila é uma simulacro, ele está, ao mesmo tempo, afirmando que existe outra vila autêntica da qual a vila cinzenta é imitação, e repete isso ao longo da obra, como quando diz que “atrás desta vila há outra vila maior.” (p. 28). Com efeito, há uma vila, ou vida, maior e autêntica, reprimida por um simbólico muro, de onde vem de o rumor de morte ouvido e sentido pelo narrador desde a primeira linha do texto – “Ouço sempre mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...” (p. 13) –, e também a cor dourada capaz de transformar a realidade:

Atrás da insignificância andam os céus, os mundos, os vagalhões dourados. Anda o desespero. Anda o instinto feroz. Atrás disto andam as enxurradas de sóis e de pedras, e os mortos mais vivos do que quando estavam vivos. Atrás do tabique e das palavras andam a Vida e a Morte e outras figuras tremendas. Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas. (BRANDÃO, 2017, pp. 30-31)

Os mortos estão no cerne de *Húmus*, excedendo as compreensões biológica e religiosa do ato de morrer porque não apenas continuam vivendo após morrerem, como tornam-se um tipo de existência inexplicável pelos saberes tradicionais da vila. Os mortos são vozes silenciadas, sujeitos não aceitos nas convenções tradicionais limitantes da vila/vida, os instintos reprimidos que jamais cessam por completo e chegam a adquirir mais forças do que os repressores. Por essa razão, os mortos

são considerados “mais vivos do que quando estavam vivos.” (p. 30). Pedro Eiras se refere a essa condição como “inversão ontológica”, e ela tem a ver com a realidade expressionista definida por Lourenço como “um excesso de vida, da pura vida, na sua opacidade e energias cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição além da da morte” (2001, p. 26), e daí a incapacidade dos habitantes da vila, julgo os vivos, de lidar com a existência dos mortos. Ignorá-los e viver a falsa vida comedida e convencional pareceu-lhes menos desesperador do que encarar o absurdo. E não poderia ser outro senão Gabiru, “um filósofo tresloucado, o alquimista do sonho, que pretende descobrir a fórmula mágica da eternidade” (REYNAUD, 2001, 331), que “se debate com o sonho e sai da luta esfarrapado e dourado” (BRANDÃO, 2017, p. 7), decidido a revirar o subterrâneo em busca daqueles que foram enterrados, conforme profetiza desde sua primeira manifestação autônoma e impulsiva no texto, aquela que interrompe a fala do narrador com um discurso direto : “– É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos.” (BRANDÃO, 2017, p. 34).

E a profecia de Gabiru se cumpre após os experimentos do filósofo-alquimista no laboratório em busca da pedra filosofal, a aplicação do fluido dor às macieiras – que as transforma em mortos-vivos arbóreos – e a tentativa de supressão da morte, Gabiru descobre como ressuscitar os mortos, formulando até uma teoria que remete ao expressionismo tanto no que diz respeito à deformação, quanto ao vocabulário relacionado à coloração:

Não, a sensibilidade não é individual, é universal. Basta ferir a sensibilidade, que vai dos nossos nervos até a Via Láctea, para transformar as noções do tempo, do espaço, da vida e da morte – basta deitar dentro de um tanque uma gota de vermelho para tingir toda água. Deito-lhe sonho dentro... (p. 38)

Deitar sonho dentro é procedimento gabiresco para despertar a inversão ontológica, e através desse potencial onírico transformador que o texto de *Húmus* é impregnado de dourado: “trago comigo um pó capaz de dourar a própria eternidade” (p. 49) é o que revela o Gabiru, quem também proclama “não, o fim lógico da vida não é morrer, é viver sempre, é ascender sempre. Até onde? Até Deus. Vou ressuscitá-los! Vou ressuscitá-los! E em eles se pondo a caminho vais ver dourado” (pp. 53-54), numa clara exaltação do potencial criador humano que alcança, hipoteticamente, o lugar do Deus morto ou inexistente. Eis como se dá a ressurreição dos mortos:

A terra remexe. Sinto um esforço e revive o suor da desgraça; um arranco na profundidade, e todas as primaveras dispersas não tardam, uma atrás da outra, a reflorir. Há sepulcros até ao fundo do globo.

De mais longe vem o ímpeto – são outros mortos ainda. [...] Não há dúvida para mim: quando sair disto tenho renascido: o mundo não é o mesmo mundo, o céu o mesmo céu, a vida a mesma vida. O que existe é outra coisa dourada imensa, esfarrapada e imensa. (BRANDÃO, 2017, p. 54)

Gabiru parte do plano onírico, mas “por acção do seu «sonho», «a vila» vai transformar-se numa «outra vila» - e numa outra vida - onde cada um se deixa guiar pelas paixões e pelos instintos desde sempre recalçados.” (REYNAUD, 2001, p. 332). Após Gabiru derramar sonho dourado na terra, os mortos ressuscitam e põem-se em marcha. O muro simbólico da vila, que separava as duas vilas, é demolido e a verdade subterrânea vem à tona, criando um apocalipse dourado na vila cinzenta descrito como pintura: “em lugar do uso de palavras fazia isto melhor com o emprego de dois tons – cinzento e ouro: a nódoa que se entranha noutra nódoa. O sonho turva a vila, como a primavera toca neste charco só lodo e azul: tinge-o e revolve-o.” (BRANDÃO, 2017, p. 57).

No entendimento de Gabiru, “o encontro da realidade humana só se dá pela destruição apocalíptica da vila e da linguagem: o regresso ao sentido exige uma remodelação da escrita que comece por denunciar nela o artifício perante o real” (EIRAS, 2005, p. 111). Mas *Húmus* não explica os mortos nem revela suas motivações após a ressurreição, tampouco cria um desfecho conclusivo, e em vez disso, mostra a incapacidade de convívio dos vivos com os mortos, que não encontram acolhimento. *Húmus* termina com o narrador sugerindo um angustiante retorno ao início, à vida cinzenta insignificante e tediosa, mas previsível e controlável, nas seguintes palavras: “Ouves o grito? Ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?... É preciso matar segunda vez mortos.” (p. 291). Assim termina *Húmus*, numa cena expressionista que é ao mesmo tempo silêncio e grito angustiado e angustiante, dialogando com O grito de Munch, mas pintado verbalmente por Raul Brandão – e Gabiru – em duas cores. É, pois, um grito sem gritar, um “grito mais próximo da doçura do louco, com uma quixotesca e dostoievskiana sede de imortalidade” (LOURENÇO, 2001, p. 35), um grito silencioso emitido de “dentro e acima da morte, saudosamente” (LOURENÇO, 2001, p. 36). Um grito à portuguesa.

CONCLUSÃO

Conforme proposto inicialmente, propusemos uma leitura de *Húmus* em busca de registros e significações das suas duas cores predominantes para fortalecer os resultados da pesquisa de Lourenço no tocante a Brandão ter incorporado diretrizes expressionistas (expressão, crise, cores) em sua obra e à existência de um “expressionismo à portuguesa” que pode render diversas outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

EIRAS, Pedro. “Raul Brandão: **Húmus**”. In: **Esquecer Fausto** – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005, pp. 55-202.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. São Paulo: Carambaia, 2017.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e expressionismo. In: **A Nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 23–36.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda., 1998.

NOGUEIRA, Carlos. “O expressionismo satírico de **Húmus**”. In: Raul **Brandão: 150 anos**. Colóquio Internacional em Homenagem a Raul Brandão nos 150 anos do seu Nascimento e no Centenário de **Húmus**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2017, pp. 156-159.

REYNAUD, Maria João. Raul Brandão e o expressionismo literário: notas para uma leitura de A Farsa. In **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, série II, vol. 16. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 111-124.

REYNAUD, Maria João. Do sonho ao grito: “**Húmus**” de Raul Brandão. In: **Estudos em homenagem a João Francisco Marques, vol. II**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 327-336.

RUHRBERG, Karl. "Pintura". In: RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. Arte do século XX. Primeira parte. Köln: Taschen, 2012, pp. 34-60.

VERANI, Dalva Calvão. "Sob o véu do silêncio: uma leitura de Húmus, de Raul Brandão". In: JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Ferreira (org.). **A palavra silenciada**. Niterói: Vício de Leitura, 2001, pp. 61-67.

CIRCULAÇÃO DE LIVROS LICENCIOSOS LUSO-BRASILEIROS NO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉCULO XIX

Aline Moreira¹

RESUMO

O século XIX marca a popularização da literatura. Com a sofisticação da tipografia e o aumento do público leitor, o mercado livreiro experimentou um processo de diversificação ainda sem precedentes. A literatura licenciosa é um dos indícios desse fenômeno. Circulando nas principais capitais europeias desde, pelo menos, o século XVII, os textos licenciosos ganharam novos contornos ao longo do século das Luzes. Mas foi apenas no século XIX que a pornografia ascendeu como um gênero literário com fim em si mesmo: excitar sexualmente o leitor (HUNT, 1999). No circuito literário luso-brasileiro, a partir da segunda metade do Oitocentos, a literatura licenciosa atraiu muitos escritores que passaram a produzir uma pornografia voltada especialmente para os leitores do gênero. Acostumados aos originais e às traduções de clássicos libertinos, como o anônimo *Thérèse Philosophe* (1748) (EL FAR, 2004; MENDES, 2016), os leitores luso-brasileiros podiam, então, encontrar textos escritos originalmente em português, contemporâneos em relação aos temas e à linguagem. A popularidade do gênero é revelada sobretudo pelos anúncios das livrarias e pelas críticas preocupadas quanto ao efeito pernicioso desses livros. Uma marca dessa literatura era o uso de títulos que prometiam um claro conteúdo sexual, além da clandestinidade das produções, que surgiam apócrifas, com locais de publicação fictícios ou assinadas sob pseudônimos. Ainda, os jornais cariocas divulgavam esses livros sem que a nacionalidade dos autores fosse relevante. Essa literatura era transnacional, escrita e publicada dos dois lados do Atlântico. Nesta comunicação, vamos

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na UERJ, e em Literaturas Portuguesa e Brasileira na University of California, Santa Barbara (UCSB), alinedealmeida@ucsb.edu

conhecer dois desses livros: o anônimo *Amar, gozar, morrer* (s.d.) e *Cocotes e conselheiros* (1887), do pseudônimo Rabelais. Percorrendo as fontes primárias e comentando estes e outros livros que mais fizeram sucesso na então capital brasileira, buscamos explorar e compreender a circulação de livros licenciosos luso-brasileiros no Rio de Janeiro no final do século XIX.

Palavras-chave: Século XIX, Literatura luso-brasileira, Literatura licenciosa.

INTRODUÇÃO

O século XIX marca a popularização da literatura. Resguardadas as devidas proporções históricas, é quando as taxas de alfabetização começam a aumentar significativamente (EL FAR, 2004). Causa ou efeito da ampliação do público leitor, é o período em que as técnicas de tipografia vão se tornando mais sofisticadas, aumentando as tiragens da imprensa e, também, quando nascem os folhetins, levando a literatura aos consumidores do jornal. Escritores se profissionalizam. Atuam na imprensa periódica, discorrem sobre assuntos diversos e sob gêneros de escrita também diversos.

Um nicho de mercado ganha destaque: a literatura popular. O custo de produção diminui, as edições em brochura se tornam mais comuns, o livro deixa de ser um produto de luxo destinado apenas a uma elite letrada (EL FAR, 2004). Os gêneros em prosa são os preferidos. Já vinha desde o início do século a preferência pelas tramas romanescas. De acordo com Alessandra El Far (2004, p. 74), os cenários e situações explorados pelos romances, tratados com “certa dose de erotismo e melodrama”, nas palavras da pesquisadora, “atraíram o público leitor ao dialogar com os padrões sociais daquele período, especialmente no espaço doméstico. E, para tomar emprestado termo usado por El Far, não faltavam opções para os leitores que quisessem não apenas “certa dose de erotismo”, mas páginas recheadas de cenas picantes, capazes de excitar sexualmente e divertir.

A HISTÓRIA DOS LIVROS QUE AS MULHERES (NÃO) DEVEM LER

Apartir da década de 1870, os jornais cariocas divulgavam diariamente os audaciosos anúncios de “livros para homens”, que permaneceriam chamando a atenção dos leitores para o universo da literatura licenciosa até, pelo menos, a primeira década do novo século. Dos leitores e das leitoras porque, apesar da aparente interdição desses livros ao público feminino, havia histórias de mulheres que liam, sim, livros licenciosos.

A verdade é que os livreiros sabiam bem que essa era uma estratégia publicitária muito eficiente, uma vez que evidenciava o potencial transgressor dessas leituras. Num anúncio de 1879, fica clara a ironia: “as mulheres não devem ler, mas, querendo, podem fazê-lo”. E como essas listas apareciam nas páginas de anúncios diversos, muitas vezes eram

colocadas ao lado de ofertas de produtos destinados ao público feminino. Uma moça que fosse procurar pelas últimas novidades das modistas ou por remédios para o útero, certamente veria um desses livros supostamente proibidos a ela.

É essa a história paralela da literatura luso-brasileira oitocentista contada pelas fontes primárias. Se pensarmos em uma linha do tempo que trace o percurso do livro licencioso ao longo do século XIX no Rio de Janeiro, é possível destacar ao menos quatro momentos.

O primeiro já se percebia desde o início do século, com a circulação de originais e traduções de romances libertinos, como o francês *Thérèse Philosophe* e o inglês *Fanny Hill: memoirs of a woman of pleasure*, ambos publicados em 1748, sendo o último divulgado no Brasil com o título português de *O voo da inocência ao auge da prostituição ou memórias de miss Fanny*. Casos ainda mais curiosos, como o das *Memórias de frei Saturnino*, eram mais adaptações do que traduções, que tomava a liberdade de mudar os cenários, trocando a Paris do original dom Bougre, porteiro dos cartuxos, pelo Rio de Janeiro dos frades bentos de Saturnino (EL FAR, 2004). A literatura libertina era conhecida o suficiente, ao ponto de servir como referência no jornal *Aurora Fluminense*, em 1833, que tentava criticar folhas concorrentes que julgava “picantes, satíricos e malignos”. Segundo o articulista, ler certos jornais era o mesmo que ler a *Teresa Filósofa* (A *Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, 11 out. 1833, p. 3523).

A circulação dos livros libertinos no início do século não atingia, ainda, um público expressivo. Segundo das Neves e Villalta (2008), a instituição da Imprensa Régia no Brasil, em 13 de maio de 1808, fez aumentar significativamente a oferta de livros, que antes precisavam ser importados. Para os autores, apesar da censura que operava nos livros que chegavam pela alfândega ou eram impressos aqui, havia uma diversidade de temas, tendo a prosa de ficção como o gênero preferido. Além, é claro, da grande habilidade de livreiros e leitores para transportar as obras ilegalmente. A tarefa exigia dinheiro e contatos, limitando o alcance desses livros.

Um segundo momento desse percurso tem como protagonista aquela que tem sido considerada pelos pesquisadores como a obra mais importante e conhecida na literatura licenciosa no século XIX, os *Serões do convento*. Publicados na década de 1860, os três volumes de bolso que compunham os *Serões* foram escritos originalmente em português por José Feliciano de Castilho (1810-1879), provavelmente no Brasil, mas publicados em Portugal. A autoria dos *Serões* teria permanecido em segredo ao longo do século XIX, escondida por trás do pseudônimo

M.L., mas a morte de um livreiro carioca no ano de 1926 aponta que José Feliciano de Castilho não só era o autor dos *Serões* como também da tradução de *Teresa Filósofa* para o português (MAIA; LUGARINHO, 2018). Embora ainda prefiram apenas atribuir a identidade de M.L. a José Feliciano, é pela pesquisa dos organizadores da mais recente edição dos *Serões do convento* (2018) é que sabemos da fama pornográfica deste escritor até, pelo menos, a década de 1950. Contando histórias picarescas envolvendo freiras que, por sua vez, também eram contadoras de histórias picantes, os *Serões do convento* se tornaram uma referência na literatura licenciosa, sendo revisitados e pirateados por outros escritores ao longo das últimas décadas do século XIX.

Inspirados talvez pelo sucesso dos *Serões*, na década de 1870, editores, livreiros e escritores passaram a apostar na literatura licenciosa como um nicho de mercado com potencial para muito lucro. Em Portugal e no Brasil, começava a surgir uma literatura licenciosa contemporânea, escrita em português. Abertamente influenciados pela tradição libertina, esses escritores adotavam recursos já conhecidos pelo público do gênero, como o prefácio que dizia ser aquele um relato verdadeiro, que exigia a ocultação do nome de personagens nobres com reticências.

AMAR, GOZAR, MORRER

A maioria dessas obras eram apócrifas e clandestinas; não apresentavam local de publicação, nomes de editores ou mesmo pseudônimos, mas chamavam atenção com títulos que deixavam claro o conteúdo licencioso, como *Memórias de uma insaciável*; *Proezas de um clitóris*; e o recém reeditado pela Index ebooks *Amar, gozar, morrer*. Com o subtítulo de “recordações da mocidade”, *Amar, gozar, morrer* tem dados tipográficos fictícios: teria sido publicado pela Tipografia Pudicícia, localizada na rua dos Donzéis Apaixonados. Mas, de acordo com El Far (2004) e os novos editores (MAIA; LUGARINHO; CUROPOS, 2020), trata-se de um livro português. Quanto à data de publicação, um anúncio da *Gazeta de Notícias* em 1878 (Figura 1) situa o livro na década de experimentação da pornografia portuguesa contemporânea.

Figura 1: Anúncio de *Amar, gozar, morrer* na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 abr. 1878.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional.

O romance narra em primeira pessoa as incansáveis aventuras sexuais da protagonista Amélia. E por “incansáveis”, entenda-se, realmente, incansáveis. Ao longo dos 45 capítulos, o leitor é convidado a presenciar uma impressionante quantidade de episódios sexuais. Apesar do desfecho conservador, a narrativa é, nada mais, nada menos, que uma sucessão abundante de cópulas. O nome da protagonista e dos outros personagens teriam sido trocados para preservar a identidade da suposta senhora da alta sociedade que seria a verdadeira autora das memórias. A oitocentista Amélia é uma das *narradoras materialistas* (JACOB, 1999) da tradição libertina. Criadas pelo imaginário masculino – escritas por homens para outros homens –, elas divulgavam “o mito da mulher voluptuosa que aceita a submissão a fim de dar rédea solta à sua lascívia”; contudo, também “representavam um desafio à subordinação das mulheres no Antigo Regime” e, principalmente, desafiavam a Igreja, “que fez mais do que qualquer outra instituição para manter as mulheres em seu lugar” (DARNTON, 1996, p. 26). As *narradoras materialistas* são “participantes e guias para o universo dos sentidos”, buscando também pelo próprio prazer; elas são “implacavelmente filosóficas”, ficando conhecidas, ao final do século XVIII, como “prostitutas ilustradas” (JACOB, 1999, p. 187).

Amélia, que desconhece suas origens, foi criada por uma condessa cujo nome é ocultado por asteriscos. A iniciação sexual da protagonista se dá ainda na infância, ou início da adolescência, e é um dos mais explorados na tradição pornográfica. De acordo com El Far, a primeira experiência sexual acontecia quase sempre no espaço doméstico. Enquanto as meninas aprendiam com outras meninas da sua idade ou mais velhas, “os

meninos envolviam-se com as empregadas, tias solteironas, visitantes ocasionais, irmãos ou mães adotivas” (2004, p. 236). No geral, essa iniciação se dá, como em muitas obras do gênero, primeiro a partir da observação, às escondidas, das relações sexuais de outras pessoas (Figura 2).

Figura 2: Encontro sexual observado por Amélia antes de sua iniciação sexual.



Fonte: *Amar, gozar, morrer*, 2020, p. 32.

Depois dos episódios de voyeurismo praticados pelas meninas, vem o primeiro contato sexual entre a jovem e a mulher experiente. É o caso, por exemplo, da heroína libertina Fanny que, após sua primeira experiência sexual com Phoebe, conclui que “a familiarização e comunicação com a parte má do nosso próprio sexo é frequentemente mais fatal à inocência que todas as seduções do outro sexo” (CLELAND, 1979, p. 18). Em *Amar, gozar, morrer*, é a mãe adotiva quem inicia a protagonista na vida sexual. Mas é possível dizer que Amélia se iniciara sozinha: é ela quem manipula a Condessa para conseguir sentir os prazeres que até então apenas sentira ao se masturbar às escondidas. Queria o contato do corpo da mãe porque já previa encontrar nela “uma companheira digna da [sua] lubricidade” (*Amar, gozar, morrer*, 2020, p. 43).

Herdando a fortuna da condessa, Amélia parte em viagem pelas principais cidades europeias acompanhada da criada Joana, que não só compartilha dos interlúdios sexuais da patroa, como também tem os

seus próprios. Não há preocupações mundanas com dinheiro ou trabalho, tampouco questiona-se que duas mulheres viagem sozinhas. Amélia e Joana transitam pelos teatros, hospedam-se em luxuosos hotéis, e têm relações, inclusive, em um vagão de trem em movimento, ao longo da noite, com um inglês cujo “ardor” dificilmente se extinguiu depois de “inflamado” (p. 89).

Para as peripécias sexuais mais elaboradas, a narrativa é acompanhada por ilustrações bem detalhadas – originais da versão consultada pelos novos editores – capazes de se fazer entender mesmo para quem não sabia ou não queria ler (Figura 3).

Então, Joana deitou-se sobre o tapete, o meu amante segurou-me as pernas entre os braços e, puxando-me brandamente para si, obrigou-me a deixar descair um pouco a extremidade inferior do tronco, que ficava deste modo fora do sofá.

A língua de Joana, tocando ao de leve os apêndices do querido cetro, causavam-lhe um prazer que se traduzia na rapidez dos movimentos e nos suspiros que soltava.

Por vezes sentia os meus lábios acariciados também pelos de Joana e alguns minutos foram suficientes para que ambos expirássemos de amor e felicidade. (*Amar, gozar, morrer*, 2020, p. 151).

Figura 3: Última aventura de Amélia e Joana com um amante aristocrata



Fonte: *Amar, gozar, morrer*, 2020, p. 151.

Amélia termina o livro casada e mãe, recomendando às leitoras que não se gastem em aventuras sexuais. O final, que pode ser interpretado como uma recomendação sobre o que não fazer, não deixa de ser transgressivo. Mesmo após uma vida desregrada, Amélia não termina morta, apesar do título, o que já diz muito, se compararmos a outras protagonistas do período.

COCOTES E CONSELHEIROS

Voltando à nossa linha do tempo, o Rio de Janeiro a partir da década de 1880 presenciou um mercado livreiro já consolidado. Era possível nomear as principais livrarias do Centro, sobretudo as especializadas em livros populares e licenciosos, como a famosa Livraria do Povo, de Pedro Quaresma. Com o sucesso das obras licenciosas, os livreiros passam a vender romances realistas e naturalistas como produtos pornográficos, a despeito da justificativa moralizante dada pelos escritores. Os anúncios dos jornais iam se tornando cada vez maiores, tomando mais espaço nas páginas, revelando os títulos das obras e onde elas poderiam ser encontradas. A pornografia fazia parte do cotidiano da principal cidade do país.

Mais escritores entram para o circuito luso-brasileiro de livros licenciosos, como o jovem lisboeta Joaquim Alfredo Gallis (Figura 4), que estreia em 1886 com o best-seller *Volúpias: 14 contos galantes*, assinando como Rabelais. Apesar de também ter atuado na política, Gallis foi um dos escritores profissionais de sua geração, com uma trajetória que começou nas redações dos jornais (MENDES; MOREIRA, 2021). Teve fama em Portugal, mas foi no Brasil que seus cerca de quarenta livros venderam números impressionantes, como os 300 exemplares de *Crimes do Amor* vendidos em um único dia na Livraria do Povo em 1895 (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1895, p. 1). Os livros de Gallis/Rabelais eram publicados em Portugal e no Brasil, sendo este apenas mais um indício do caráter transnacional da literatura licenciosa daquele período. Para os leitores cariocas, não fazia diferença, bastava apenas saber que aquele era um livro de Rabelais.

Figura 4: Cartão Postal com retrato e autógrafo de Alfredo Gallis, década de 1900.



Fonte: Arquivo Histórico Municipal de Almada.

Aproveitando o sucesso de *Volúpias*, Rabelais lança em 1887 um novo volume de contos. Intitulado *Cocotes e conselheiros*, o livro foi anunciado no Rio de Janeiro como uma continuação de *Volúpias*, embora não tenham sido encontradas evidências de que o autor assim o idealizara. Aproximando-se da objetividade naturalista, essa nova face do Rabelais português pretende usar sua pena como um chicote para, “nas páginas d’um livro alegre [...] atirar [os conselheiros] para o meio do riso” (RABELAIS, 1907, p. 10).

Os termos “alegre” e “riso” aqui são uma alternativa ao que havia sido realizado em *Volúpias* que, nas palavras do autor, foram escritos proporcionar ao leitor momentos de bem-estar físico e mental (MOREIRA, 2019). Já em *Cocotes e conselheiros* o divertimento se dá a partir da sátira dirigida à impotência e à inocência dos conselheiros que pareciam nunca saber quando estavam sendo enganados. A figura da cocote gallisiana, que no livro nem sempre é uma prostituta, é paradigmática e expõe o ridículo e a hipocrisia da sociedade

São doze contos sobre o envolvimento de homens ricos e impotentes com mulheres mais jovens. Em “A noite do noivado”, o narrador satiriza um espaço erótico por excelência – o quarto da lua de mel – para narrar a não consumação do casamento do conselheiro Saturnino Pimenta, de 72 anos, com Gilberta Roland, de 18. Para descrever o fiasco, Rabelais

parodia um verso d'O Gigante Adamastor, n' *Os Lusíadas*: o membro do conselheiro permaneceu "um monstro quedo e mudo, qual junto d'um rochedo outro rochedo" (GALLIS, 1907, p. 69).

O livro é também repleto de informações a respeito do sexo naquela época. São frequentes as passagens em que os conselheiros tomam "pequenas pastilhas cor de rosa", parentes antigas das nossas conhecidas pílulas azuis, além de recursos para mulheres se satisfazerem sem cometerem adultério. É o caso de Mathilde, em "Um fiasco d'amor", que, zombando da impotência do marido – "fraco nas práticas matrimoniais" –, masturbava-se com um consolo de borracha. Quando já viúva e aborrecida do uso do simulacro, Mathilde procura um amante, conselheiro, que se revela também impotente. Frustrada, ela dispara: "não gosto de homens tótós. Tive um, mas... esse era meu marido. Segunda edição recuso. Seja feliz e não pense mais em amor. V. ex.^a está doente, muito doente, creia-me" (p. 251).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Livros como *Amar, gozar, morrer* e *Cocotes e conselheiros* contam uma história mais interessante do que as que recheiam as suas páginas. É a história de uma literatura não contada pelos manuais, mas que revela todo um novo universo literário popular e extremamente arrojado. Essa literatura tinha como aliado o principal veículo de divulgação cultural de sua época, o jornal. Ao serem anunciados aberta e diariamente nos jornais de grande circulação, esses livros se inscreviam dentro dos produtos culturais daquele tempo, e, por isso, merecem ser revisitados e reestudados. São, ainda, livros que representam personagens femininas autônomas, que têm desejos sexuais e que os satisfazem como querem. Não é de se surpreender, então, que fossem consideradas leituras perigosas.

Gênero considerado sem importância ou, ainda, problemático demais para ser abordado, a literatura licenciosa oferece um caminho alternativo para repensar os padrões de leitura do século XIX, os gostos dos leitores, a atuação dos editores, a sagacidade dos livreiros e a profissionalização de escritores que usavam a literatura como forma de obter lucro. Como a odisseia sexual de Amélia e Joana, que as leva a um mundo de prazeres a ser descoberto, ou o passeio do narrador de *Cocotes* pelas alcovas lisboetas, voltar às fontes e descobrir a literatura licenciosa oitocentista é redescobrir a literatura oitocentista.

REFERÊNCIAS

AMAR, gozar, morrer: recordações da mocidade. Nova edição integral, revista e anotada. Lisboa: INDEX ebooks, 2020.

CLELAND, John. **Fanny Hill:** memórias de uma mulher do prazer. Trad. D. P. Ramos. São Paulo: Nova Época Editorial, 1979.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Libertinos libertários.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 21-42.

DAS NEVES, L. M. B. P.; VILLALTA, L. C. (Orgs.). A Impressão Régia e as novelas. In: _____. **Quatro novelas em tempos de D. João.** Rio de Janeiro: Casa da Palavras, 2008. pp. 9-66.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação:** literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (Org.). **A invenção da pornografia:** obscenidade e as origens da modernidade. São Paulo: Hedra, 1999. p. 169-215.

MAIA, Helder Thiago; LUGARINHO, Mário César. Litera(mão): Os *Serões* do convento de José Feliciano de Castilho (prefácio). In: M.L. **Os Serões do convento.** Lisboa: INDEX Ebooks, 2018.

MAIA, Helder Thiago; LUGARINHO, Mário; CUROPOS, Fernando. A lesbianidade gasta: prazer e regeneração em *Amar, gozar, morrer*. In: **AMAR, gozar, morrer:** recordações da mocidade. Nova edição integral, revista e anotada. Lisboa: INDEX ebooks, 2020.

MENDES, Leonardo; MOREIRA, Aline. Alfredo Gallis (1859-1910), pequeno naturalista. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v.32, n. 46, p 156-183, jul-dez 2021.

MOREIRA, Aline. As matrizes da pornografia de Alfredo Gallis (1859-1910). **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 100, pp.133-151, jul./dez. 2019.

RABELAIS (pseud. Alfredo Gallis). **Cocotes e conselheiros.** 2ª. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1907.

CIRCULARIDADE E COMPLEMENTARIDADE: LITERATURA E MÚSICA EM *NEM TODAS AS BALEIAS VOAM DE AFONSO CRUZ*

Flávio Silva Corrêa de Mello¹

RESUMO

O artigo analisa a combinação/fusão entre música e literatura observando dois aspectos particulares da obra *Nem todas as baleias voam*, de Afonso Cruz, escritor português contemporâneo. O primeiro consiste em constatar o caráter circular e enciclopédico da narrativa que reúne, sob o mesmo *corpus*, temas recorrentes do universo literário do autor; o segundo ressalta como se estabelece a vinculação música, literatura e história no enredo de uma narrativa labiríntica que, ao correlacionar “frases jazzísticas”, letras de músicas, fatos relacionados ao mundo do blues e ficção, valoriza o uso da sinestesia como elemento fundamental para uma composição textual marcada por recursos proso-poéticos. A fim de ancorar os pontos abordados no presente artigo, optamos por nos apoiar em ideias que associam as narrativas labirínticas e episódicas a uma perspectiva filosófica que dialoga com o conceito de rizoma sob a ótica dos estudos do filósofo francês Gilles Deleuze. Por outro lado, do ponto de vista das intersecções artísticas, nos valem das proposições de Ênio Squeff, acerca do som e da música como um valor de emanção criativa possivelmente presente na tessitura textual do romance. Por fim, salienta-se que, muito embora Afonso Cruz seja um artista vultoso, cuja produção criativa se inscreve no cinema, na literatura, nas artes gráficas e na música, a obra examinada no artigo ainda é objeto de poucos estudos acadêmicos (dissertações, teses e artigos), e, neste sentido, a relevância deste trabalho é a de contribuir com a produção da fortuna crítica sobre o autor e, em especial, a obra *Nem todas as baleias voam*.

Palavras-chave: Afonso Cruz, Literatura Portuguesa Contemporânea, literatura e música, jazz;

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – RJ; bolsista no Programa Doutorado Nota 10 da FAPERJ. flavio.mello@gmail.com; flavio.mello@letras.ufrj.br

INTRODUÇÃO

Na verdade, eu nem sei explicar direito
o efeito, só sei que eu viajava bastante
nas músicas e nos pensamentos...

Bob Marley

Uma das características presentes na obra de Afonso Cruz é a de que sua produção criativa é vasta. Não se restringe somente a literatura e se inscreve em outras artes, especialmente no cinema, nas artes gráficas e na música. Em se tratando de literatura, o escritor português brindou tanto o público infantil quanto o adulto com cerca de trinta títulos até a presente data. Mesmo apresentando uma obra profícua, alguns de seus títulos ainda são pouco estudados pela academia. Particularmente, até a presente data, o objeto de análise do presente trabalho, o livro *Nem todas as baleias voam* (2021)², é uma obra em que se denota a ausência de dissertações, teses e artigos científicos.

O objetivo deste artigo³ é o de observar dois pontos particulares no livro: o primeiro, em que se destaca a dimensão circular e intratextual do romance, reunindo sob o mesmo *corpus* textual personagens recorrentes no universo literário do autor; em seguida, verificar como se estabelece a vinculação entre música e literatura na obra e o recurso sinestésico como elemento de apoio proso-poético. Para sustentar os argumentos que apresentamos, optamos por nos apoiar em ideias que associam as narrativas labirínticas e episódicas ao conceito de rizoma, aprofundado por Gilles Deleuze e Felix Guatarri em *Mil platôs*, vol. 05 (1995), assim como refletir sobre algumas proposições de Enio Squeff acerca da relação entre música e literatura em seu ensaio *Literatura e Música entre o som da letra e a letra do som*.

Nem todas as baleias voam romanceia alguns fatos históricos sem, no entanto, se inserir naquilo que a crítica literária associa conceitualmente como romance histórico. A narrativa tem como ponto de partida o recrutamento de um músico de Jazz, Erik Gould (possivelmente uma inferência

2 O livro *Nem todas as baleias voam* foi originalmente publicado no ano de 2016, em Portugal, pela Companhia das Letras Portugal. Optamos por trabalhar com a edição brasileira, datada de 2021 e lançada pela editora Dublinense.

3 O artigo resultou do trabalho de conclusão da disciplina Texto e Contexto no Programa de Letras Vernáculas, na UFRJ, sob orientação e coordenação da Professora Doutora Luci Ruas, no primeiro semestre de 2020.

ao músico canadense Glenn Gould) por agentes da CIA para integrar a banda Os embaixadores do Jazz (Jazz Ambassadors) e fazer turnês ao redor do mundo, com o intuito de demonstrar a concepção do *american way of life*. Em se tratando do aspecto histórico, real e documentado, os Embaixadores do Jazz realmente existiram. Eles gravaram discos, executaram turnês mundiais e difundiram o “soul” e o blues dos negros do sul dos Estados Unidos, expandindo o jazz mundialmente durante a guerra-fria em pleno meados do século XX⁴.

Doravante, os nós da narrativa desatam-se em sucessivos episódios, labirínticos, neles o leitor observa Erik Gould, um pianista de jazz abandonado pela mulher (Natasha), e seu filho, Tristan, personagem dotada da capacidade de visualizar sentimentos. Durante as ausências do pai, Tristan passa parte do seu tempo com a família da Isaac Dresner, um editor-livreiro que tem apenas um sucesso editorial, o livro de um escritor anônimo. Ao deslindar a leitura, nota-se, entretantes, que o escritor anônimo nada mais é que o agente da C.I.A, responsável pelo recrutamento de Gould, uma personagem perversa cujo passatempo é o de sequestrar pessoas, exigindo-lhes que escrevam ficções, que ele se encarrega de enviar anonimamente para Isaac Dresner.

A composição do enredo em *Nem todas as baleias voam* não é linear e assemelha-se a uma rapsódia responsável por conduzir o leitor a outros temas explorados no decurso da narrativa: o amor, a solidão, a poesia. Além disso, um dos aspectos que desperta e denota a atenção é o arrazoar das páginas, o percurso, a viagem, a memória, o fluxo contínuo de frases bem articuladas, musicais.

CALEIDOSCÓPIO, SINESTESIA E MÚSICA

Ao apresentar extratos oriundos de outros romances e personagens que povoam e transitam o universo ficcional de Afonso Cruz, o livro em tela compõe uma constelação remissiva, espiralada e caleidoscópica, do processo criativo do autor. Em entrevista concedida ao blog *Livromano*, em 2019, o autor comenta que tal caráter enciclopédico e totalizante

4 Eric hobsbawn em a História Social do Jazz sinaliza que “O jazz fez o seu caminho às suas próprias custas. E só depois de tê-lo feito foi reconhecido pelo governo americano como um agente de propaganda da *American way of life*, durante a Guerra fria usando-o para penetrar na barreira do leste europeu inundando o ar com ondas de rádio de jazz e enviando músicos de projeção ao exterior como embaixadores culturais”. (HOBSBAWM, 1990, p. 83).

de sua obra é motivado por certa troca de experiências relacionadas a sentimentos compartilháveis entre as personagens de seus livros e que se constituem como um substrato de uma memória subjacente dessas experiências traumáticas.

Vejamos:

Há sempre alguma ligação com outros livros. Em “*Nem todas as baleias voam*”, a ideia de coxear por alguém, de se sentir ferido pela dor da perda é também evidente em “Princípio de Karina”. Pessoas que se ferem umas às outras, seja por amor ou maldade, acabam por não ser esquecidas. Exactamente porque dói, nós não esquecemos. Nesse sentido, o final de “Princípio de Karenina” é semelhante ao final de “*Nem todas as baleias voam*” (RUFINO, 2019,).

As conexões que ligam os livros do autor são muitas vezes retomadas em cenas e situações que se complementam em obras distintas. Em *Trabalho e viagem: arte e política uma leitura em arabesco de Jalan Jalan* (2020), dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Drisana Santos analisa a obra de Afonso Cruz sob o aspecto da circularidade. Ao alegar que o autor “nos convida a depreender um caminho particular, podendo ou não ser em linha reta, sobre as trilhas [...] os quais chamamos de passagens, sobre as mais variadas temáticas que se atravessam e se interpenetram” (SANTOS, 2020, p. 9), sinaliza a perspectiva constelar da obra de Afonso Cruz conferindo-lhe uma circularidade temática. Nota-se, particularmente, a presença da personagem Isaac Dresner, o editor de “autores esquecidos, desprezados, apagados, corrompidos, ultrapassados, vencidos” (CRUZ, 2021, p.24) em mais de uma obra do autor, funcionando como uma contextualização de um mosaico complexo que se vincula a uma memória traumática do holocausto:

Sobrevivi a quatro mil toneladas de bombas atiradas contra Dresden, sobrevivi ao Holocausto, sobrevivi ao capital e aos programas de televisão. Sobrevivi. Ou seja, tenho vindo à tona, como uma baleia. Mas a maldade, de alguma maneira aberrante e perversa, é uma espécie de estreme (CRUZ, 2021, p. 127).

Ao aludir aos eventos ocorridos em Dresden durante a segunda guerra mundial, o autor, na voz da personagem, revisita um dos temas presentes em sua obra *A Boneca de Kokoschka*. As remissões à livros anteriores no percurso literário de Afonso Cruz leva-nos a uma rede intrínseca

de fios, teares e tessituras, espécie de novelo que, ao se desfiar, pouco a pouco, perfazem caminhos caleidoscópicos cujos imbricamentos de enredos nos sugerem que o elemento central da composição narrativa – nos referimos mais especificamente a *Nem todas as baleias voam* - não tem por objetivo a resolução dos conflitos ou o desfecho da história, muito embora eles ocorram, mas sim a uma sucessão de episódios desconexos que relacionam as personagens como o eixo condutor narrativo. Ainda assim, o caminho trilhado pelas personagens do romance se entrelaça, conformando na obra uma unidade temática. Clementine, a prostituta que possui a habilidade de falar latim, é a responsável pela guarda dos contos escritos por Natasha ao mesmo tempo em que trava contato com Tristan; o agente da Cia envia os textos de Natasha para Isaac Dresner, amigo de Gould. Tais tessituras e interpenetrações entre as personagens, entre as obras, podem ser compreendidas como como um recurso de Afonso Cruz, que convida o leitor a fruir a obra a partir de temas que se complementam. De certo modo, em *Nem todas as baleias voam* a experiência de leitura concentra-se no percurso, não havendo um porto seguro que nos seduza a saber qual será o final do livro. Aqui, o que transpira no romance é o deslizar da leitura como um barco a navegar em leitos de rios ora calmos e tranquilos, ora revoltos e embalados pelo som do jazz como uma trilha sonora ao fundo.

Outra correspondência passível de se associar a fim de que se chegue a bom termo acerca do fenômeno narrativo no livro de Afonso Cruz é aquele em que podemos vislumbrar a imagem do rizoma, seus filamentos nucléicos que se interligam infinitamente, conformando um todo pulsante. Inicialmente, aproximando-se da botânica a partir da nomenclatura de rizoma, Gilles Deleuze e Felix Guatarri observaram, filosoficamente, que o conhecimento não provém de um sistema de axiomas ou postulados lógicos, não há, por assim dizer, possibilidades primevas e nodais de urdir o conhecimento, pois ele é simultâneo e funciona em cadeias rizomáticas, semióticas, de desejos e multiplicidades. Tal formulação é expressa no volume 05 de *Mil platôs* (1995): “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo (...) riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 37). Interessa ao artigo perceber que o construto narrativo de *Nem todas as baleias voam* se assemelha ao caminho do “entre”, do intermezzo, dos pontos de apoio que relacionam a música e a literatura; que a perspectiva das relações

entre as personagens, os desencontros e encontros decorrentes da sucessão de episódios podem ser lidos como uma conexão de rizomas.

Por outro lado, a circularidade do texto em *Nem todas as baleias voam* é reforçada pela elisão: elide-se música e literatura, elidem-se os sentidos, os sentimentos. A figura de linguagem que mais exemplifica as junções presentes no texto é a sinestesia⁵. A personagem Tristan evoca a ideia de sentir em sua própria pele ao ponto de ver de transmutar o imaginário para a realidade, mas um real singular cujo pertencimento lhe é restrito:

Nunca percebi bem. Compreendo o teu caso, uma sinestesia, uma confusão dos sentidos, vês sons além de os ouvir, mas o Tristan vê pessoas. — Ele vê sentimentos. Aparecem como pessoas porque às vezes não tem outra maneira de os representar mentalmente. — A cabeça é um estranho palco, as coisas que aparecem em cena. (CRUZ, 2021, p.69).

Em Tristan coabitam diversos elementos da tristeza, sendo possível notar a ausência da mãe, a solidão, o distanciamento do pai. Seu nome, tem origem no nome de Tristão, personagem mitologia céltica. Porém, evoca sonoramente a própria tristeza, a melancolia, o soul do jazz, o que possibilita a conexão com uma intenção de narrativa poética e sinestésica. É neste sentido, que podemos entender o episódio dialógico entre Gould e Tristan, pai e filho: “- Como sabes, tens o mesmo problema que eu, Tristan, sinestesia, eu vejo notas musicais, tu vês sentimentos” (CRUZ, 2021, p.69). Ambos vivenciam suas sinestesias compartilhando-as como pai e filho, herdeiros da mesma compreensão poética de como lidar com os sentidos, os resignificando.

De certo modo, esse caminhar poético é evidenciado no decurso do romance. Em uma das passagens em que a narrativa descreve o primeiro encontro entre Gould e Natasha, corpo e música assumem uma tonalidade de fusão que se inscreve no corpo como grafia indelével, uma tatuagem que corporifica a poesia:

5 Consideramos sinestesia em sua dimensão gramatical, ou seja, como figura de linguagem, e também em sua significação etimológica: sinestesia é um vocábulo de origem grega. Consiste na junção dos termos: syn que em grego quer dizer união + esthesia – que significa sensação. Ela vem da palavra grega synaesthesia, cujo significado é “sentir junto” ou “sentir ao mesmo tempo”. Ver: [Http://figuras.de.linguagem.com](http://figuras.de.linguagem.com)

Sem usar caneta, quero que escrevas o teu nome na minha pele, mas a tinta terá de ser uma improvisação ao piano dedicada ao meu antebraço.»

— Antebraço?

— Era aí que ela queria o autógrafo, Sir.

— Notas de piano impressas na pele? Isso não é impossível?

— Absolutamente impossível, Sir, acho que a intenção era meramente poética.

— Isso é poético? (CRUZ, 2021, p. 65).

Música e literatura elidem na obra de Afonso Cruz e asseveram qualidades de materialidade, de condução da vida das personagens. Podemos reconhecer esses traços singularmente em *Clementine*:

Quando saí, tive vontade de tocar Bach e deitava-me com homens para ter dinheiro para um fagote. Foi Bach quem me levou para este mundo, foi o meu primeiro chulo, ainda eu não tinha falta de sopa e pão e azeitonas e tomate e queijo de cabra. Foi ele o meu primeiro proxeneta. (CRUZ, 2021, p. 59).

ou, por exemplo, na passagem em que o narrador descreve o estado de espírito de Gould ao pensar em Natasha:

Imagine-se duas melodias independentes que são a vida de duas pessoas. Imagine-se que as pessoas caminham pela rua, ambas a trautear a sua própria melodia, e, quando se aproximam, à medida que se aproximam, percebem que as notas que a outra trauteia encaixam no meio das notas da sua própria música, criando uma outra melodia, mais complexa. Nem todas as notas caem no meio umas das outras; nos intervalos, algumas coincidem, mas tocam em harmonia. Digamos que uma trauteia a tónica e outra a quinta, a terceira, ou mesmo uma segunda. Imagine-se o espanto dessas duas pessoas ao perceberem a melodia que nasce do casamento das suas duas músicas, a riqueza que se gera ao cruzarem-se na rue de l'Abreuvoir (CRUZ, 2021, p.72)

Essas e demais ocorrências sobre as relações entre música e literatura são percebidas no decorrer da leitura do romance de Afonso Cruz. Decerto, a simbiose entre as artes denota uma escolha narrativa em que é possível valorizar o aspecto romântico atuante no construto da obra. A opção por narrares labirínticos é ancorada em episódios que se confundem em espirais e rizomas.

Ênio Squeff em seu artigo *Música e literatura entre o som da letra e a letra do som*, enfatiza a importância do som para a geração romântica. De fato, para boa parte dos românticos, a musicalidade do texto era preceito de realização de um texto exímio. A música era considerada a arte das musas, universal, e assumia posição primeva no panteão das artes, próxima do divino - a expressão maior da sabedoria e do conhecimento. Logo no início de seu texto, Squeff alerta para a relação entre essas duas expressões artísticas, reforçando que mais do que a imagem ou a ideia, o som era a própria emanção da arte e de sua voz:

Estranha que a literatura e a música nem sempre tenham sido objeto de preocupação recíproca de quem de direito, isto é, dos literatos e dos músicos. Um certo antirromantismo contemporâneo talvez explique o fenômeno. Desde que os românticos defenderam a música como uma linguagem universal, quer dizer impregnada de outras artes – como uma espécie de sumo delas ou de “última instância da subjetividade” como queria Hegel – deve ter parecido uma evidente hipérbole, principalmente aos literatos, assinarem embaixo a recomendação de Verlaine: “La musique avant toute chose” (SQUEFF, 2017, p. 139).

Neste sentido, a palavra grafada no corpo de Natasha impregna a grafia musical do romance. Outrossim, Bonifaz Vogel – personagem que ressurgiu em *Nem todas as baleias voam* como o melhor amigo de Isaac Dresner – com sua boca em “O” (a pronúncia do nome Vogel se constitui como a representação física de uma boca em posição do fonema [o]): é descrito, em dado momento pelo narrador, com a seguinte expressão: “Bonifaz Vogel vogava em casa dos Dresner, com a boca aberta em «o», como um fantasma” (Cruz, 2017, p. 29. grifo nosso), o que denota, no jogo rítmico proposto entre os fonemas /o/ e /a/ a utilização do recurso de aliteração como um elemento reforçador da musicalidade no romance. De modo que as referências sonoras enfeixam o sentido melopeico⁶ da

6 Segundo o dicionário, a palavra melopeia corresponde aos cantos que acompanham os poemas declamatórios. Para Ezra Pound, em seu ABC da Literatura, a poesia é composta essencialmente de três elementos centrais: a melopeia, que corresponde aos sons da poesia; a fanopeia, que remete às imagens produzidas na literatura, ou seja, a capacidade de ver, de gerar imagens mentais no leitor e, por fim, a logopeia, que corresponde às ideias, valores e conceitos, dispostos tanto nos poemas quanto na narrativa em prosa.

obra, e além de tatuadas, corporificadas, de empregadas enquanto aliterações, também se destacam em passagens que consagram os lamentos do blues:

Quando se sentiu satisfeito, olhou para Erik e sorriu. — Já vais ver, Erik Gould. Pousou o gargalo com cuidado no soalho do alpendre. Levantou-se, ajeitou as calças, entrou dentro de casa. Voltou com uma guitarra feita com uma caixa de charutos. Tinha apenas três cordas e não havia trastes no braço. Os carrilhões eram bocados de madeira tosca, esculpidos a canivete. O próprio braço era muito tosco. A caixa de ressonância, uma caixa de charutos, ainda tinha a marca dos havanos. Dizia Cohiba. Estávamos longe do tempo da Baía dos Porcos. Williamson afinou a primeira corda, que estava quase meio-tom abaixo. Enfiou o gargalo no dedo médio esquerdo. Começou a tocar deslizando o gargalo pelas cordas.

Let me be your little dog 'till your big dog comes

When the big dog gets here,

Show him what this little puppy done.

(CRUZ, 2017 p. 128 – 129.)

A letra da música acima nos remete a um dos clássicos do blues: “*I ask for water She gave me gasoline*” um lamento entoado na voz do cantor Hollin Woolf e que traz em seu seio a dureza da vida espelhada no Mississipi, sul dos Estados Unidos. A passagem também nos transporta a um outro entendimento: a do enraizamento da música que se realiza não somente enquanto som, musicalidade, mas também enquanto uma arte-sania de preparo do instrumento. Williamson, a personagem que dialoga com Gould não é apenas o músico, é também o luthier que dá corpo ao instrumento, reafirmando, assim, a sentença de que o blues é a música da alma que se realiza no corpo, o que, deveras, nos faz mais retomar o caminho circular da música que viceja na passagem em que Gould vislumbra escrever notas musicais no antebraço da mulher desejada.

Por fim, cabe-nos salientar que a estrutura capitular da obra opta pela repetição. Inicialmente, temos um capítulo nomeado por abertura e em seguida uma série de sete capítulos cujos títulos se restringem a relatório Gould. Esses relatórios são compostos de diálogos entre os agentes da C.I.A e entremeiam a narrativa, dividindo-a com o narrador nos demais capítulos. Parece-nos que tal escolha estrutural não é fortuita, pois manter a repetição nos faz crer em uma leitura de que o tema permanece sempre o mesmo, em algo comum nas improvisações do jazz

em seus mais diversos gêneros, sobretudo os praticados na década de cinquenta, o *beat*, que faz a referência às batidas do coração, um jazz rápido; o *bebop*, reproduzindo as marteladas que fixavam os trilhos das ferrovias que percorriam o sul dos Estados Unidos; o *fusion*, gênero cujo expoente foi o músico Miles Davis e que consistia, justamente, em *fusio-*nar diversos gêneros musicais e improvisações melódicas acerca de um tema específico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão deste breve estudo, procuramos registrar dois elementos que julgamos congruentes e coerentes no romance *Nem todas as baleias voam*, de Afonso Cruz.

Em um primeiro ponto abordado, aferimos o quanto este romance integra um projeto maior de produção textual. Trata-se de uma tessitura constelar na qual o autor enlaça e desenlaça temas e cenas em um plano maior irrestrito e nada circunspecto à obra aqui analisada. Para tanto, recorreremos às explicações e estudos sobre os efeitos em sua obra do caráter circular, da narrativa labiríntica e da interpretação rizomática. Também nos concentramos em trazer exemplos de personagens e fragmentos cujas referências textuais não se restringem somente ao título em tela, e, por outro lado, orbitam em demais obras do autor.

Em seguida, relacionamos música e literatura, o escopo central do romance de Afonso Cruz. Neste sentido, com relação à forma e à gramaticalidade, observamos alguns aspectos sinestésicos da obra; as aliterações e o prisma poético. O som é o *leit motif* textual de Afonso Cruz e impregna o romance. É totalizante nas personagens e no campo do simbólico que aproxima o livro de uma perspectiva romântica, condição que procuramos sinalizar ao trazer para o eixo analítico do estudo o texto de Squeff. É de igual modo totalizante em sua materialidade e corporificação, quando se inscreve no antebraço de uma personagem ou quando se constitui enquanto o braço de uma guitarra que se inicia com uma caixa de charutos e se completa, plena, presente, em um lamento de blues, de água transformada em gasolina. Circularidade e complementaridade e *la musique avant toute chose*.

Por fim, compreendemos que o estudo apresentado soma-se ao *corpus* da fortuna crítica que atualmente se debruça em esmiuçar e comentar as obras autorais de Afonso Cruz. Possivelmente, na medida em que seus livros sejam difundidos no mercado brasileiro, outros artigos, resenhas,

ensaios, dissertações e teses contribuirão na constituição de um arcabouço analítico acerca desse autor eclético e frutífero.

BIBLIOGRAFIA

CRUZ, Afonso. **A Boneca de Kokoschka**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

_____. **Nem todas as baleias voam**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

DELEUZE, G. GUATARRI, F. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1995 - VOL 5.

HOBBSAWM, Eric J. Era Social do Jazz. Trad. de Ângela Noronha. São Paulo: Paz & Terra, 1989.

LUCAS, Luciana. Labirinto e subjetividade: o conceito de rizoma no Ulysses de Joyce. **Revista Logos** - PPGCOM/UERJ: Rio de Janeiro, Nº 7, p. 23 – 29, 1º semestre de 2000.

POUND, Ezra. Abc da literatura. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes – 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RUFINO, Mário. “Entrevista a Afonso Cruz: “É muito importante ultrapassarmos o nosso limiar de consciência” **Blog Livromano**. 2019. Disponível em: <https://www.Livromano.pt/2019/03/entrevista-afonso-cruz-e-muito.html>

SANTOS, Drisina de M.O. **Trabalho e viagem: uma leitura em arabesco de Jalam Jalam**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 90 pg. 2020.

SQUEFF, Enio. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 139-142, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p139- Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/15576>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CONTRASTES DA LISBOA DE GOLGONA ANGHEL

Tamara Roza Campos Amaral¹

RESUMO

A pesquisa² tem por objetivo analisar os contrastes da cidade de Lisboa presentes nos poemas da obra de Golgona Anghel, *Vim porque me pagavam* (2011). A partir disso, busca-se trabalhar com a teoria da paisagem de Michel Collot para verificar como as referências aos lugares citados da cidade compõem um panorama visual, desdobrando-se como crítica ao tempo contemporâneo. Além disso, o diálogo intertextual que Golgona Anghel gera com autores e personagens do campo literário, tece o que se denomina de paisagem implícita de Lisboa. Assim, o olhar do sujeito poético para o entrecruzamento das nuances da cidade, capta dela as suas contradições. Ademais, como característica da literatura, sobretudo da poesia, a fragmentação do sujeito já fora colocada como recurso expressivo desde o modernismo. No entanto, percebe-se nesta poesia a múltipla demarcação não somente de sujeitos, mas sim a vasta acumulação e até sobreposição de temas abordados. Este traço incorpora ao poema muitas camadas, tanto de conteúdo quanto de crítica, que corroboram a noção de genealogia de Michel Foucault. Deste modo, a autora chega à crítica ao contemporâneo via muitas paisagens que, aparentemente são desarticuladas, mas traçam um ponto de convergência na disposição da cidade: a sua realidade que não pode ser ignorada. Realidade essa da maioria das metrópoles e, por isso, a crítica social de Anghel

1 Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - RJ, tamararoza@gmail.com;

2 Esta pesquisa está vinculada ao projeto de pesquisa denominado Pesquisas literárias Luso-Brasileiras e ao projeto Páginas paisagens Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura, fomentada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

não se dissocia do passado, anunciado como o começo do estado de ruína e desencantamento desdobrado no presente.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa, Poesia Contemporânea, Paisagem, Gol-gona Anghel, Michel Collot.

INTRODUÇÃO

A poesia de Golgona Anghel³ pode ser definida por seu viés crítico e social sobre o tempo presente. No livro *Vim porque me pagavam* (2011), a autora se utiliza de uma variada acumulação de temas e referências para compor a paisagem poética. Consoante, o teórico e filósofo Michel Collot se debruça sobre a pesquisa em paisagem na poesia e, a partir das contribuições no livro *Poética e filosofia da paisagem* (2013), podemos identificar um processo de acumulação de diversas camadas textuais que se desdobram nos contrastes da paisagem. Deste modo, como Collot coloca:

O horizonte da paisagem nada mais é que uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele não nos dá a ver a extensão de uma região [de um país] senão ocultando outras regiões do olhar, das quais, no entanto, deixa-nos pressentir a presença, fazendo com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte de volta horizontes, e como tal, inesgotável. (COLLOT, 2013, p. 24)

Collot analisa a paisagem sob a perspectiva do horizonte, e, por isso, ele parte da concepção de que a paisagem é, em primeiro lugar, um recorte do todo, uma escolha, podendo capturar informações de múltiplas dimensões espaciais. No entanto, essa escolha das informações, mesmo que privilegie algumas dimensões de paisagem, não exclui a

3 Golgona Luminita Anghel das Neves nasceu no extremo noroeste das Bálcãs, na Romênia, em 1979. Vive em Lisboa desde que se mudou com sua família para acompanhar o pai, um cônsul da Romênia residente em Portugal. Anghel é poeta e estudou licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2003), e Pós-Graduação em estudos Europeus – Direito Comunitário, pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (2004). Depois, cursou seu doutorado em Literatura Portuguesa. Atua como investigadora auxiliar na Universidade Nova de Lisboa.

Ao todo, Golgona Anghel publicou quatro livros de poesia. O primeiro, de 2007, chama-se *Crematório Sentimental – Guia de Bem-Querer*. Já o segundo título chama-se *Vim porque me pagavam* (2011), pela editora Mariposa Azul; o terceiro, *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) é editado pela Assírio & Alvim, assim como o último, *Nadar na piscina dos pequenos* (2017). Além de poesia, Golgona Anghel também publicou três ensaios sobre a obra do poeta português Al Berto. O primeiro deles foi publicado em 2006: *Eis-me acordado muito tempo depois de mim - uma biografia de Al Berto*. Mas tarde, em 2012, publica *Al Berto em Diários*, e *Cronos decide morrer, viva Aiôn, Leituras do tempo em Al Bert*. Recebeu o prêmio P.E.N CLUB, oferecido pela Sociedade Portuguesa de Autores, em 2013.

presença de outras informações, mesmo que essas estejam mais ocultas. Nesse sentido, aquilo que é manifestado frente ao olhar do sujeito poético não é a dimensão total de uma paisagem, mas sim as marcas e os resquícios com os quais se deixa entrever de nuances dela, acumuladas por camadas. Com este princípio corrobora Michel Foucault:

A genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico. A reativação dos saberes locais – menores, diria talvez Deleuze – contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder, eis o projeto destas genealogias desordenadas e fragmentárias. (FOUCAULT, 2013, p. 269-270)

O filósofo francês Michel Foucault nos cede aqui a noção de genealogia para colaborar com o princípio de paisagem de Collot. Segundo as noções de Foucault, a genealogia nos dá a possibilidade de percebermos cada civilização isoladamente, pois nas camadas construídas no texto há outros objetos, outras imagens, outros solos, outras civilizações por trás dos diversos horizontes apreendidos pela visão. Assim, as referências tanto ao passado quanto ao presente e, principalmente à cidade, estão implícitas nesse processo. Portanto, a poesia de Golgona Anghel resgata esses lugares e os sentidos escondidos e acumulados, na manifestação da visão diante do objeto.

Com isso, objetiva-se nesta pesquisa tecer uma análise de alguns poemas do livro *Vim porque me pagavam*, de Golgona Anghel e pensar, a partir do conceito geográfico de paisagem, como é referenciada a cidade de Lisboa nessa poesia. Ademais, entendendo o corpus da análise como uma obra da poesia portuguesa contemporânea, temos como princípio que o eixo aqui explorado nesta poesia não se limita a referências portuguesas, mas sim se abre para as diversas nuances que o olhar pode capturar desta cidade. A isto, oferece-se, portanto, uma composição das disparidades de vivências neste local, ainda que para tal seja necessário decompor camadas temporais e sobrepor, nos poemas, as referências a tempos, sujeitos e assuntos, articulando nesse processo de decomposição, por fim, a noção de desencantamento do tempo presente e do sujeito.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Começemos por elencar os contrastes da cidade pela oposição entre espaços públicos e privados. Anghel compreende a cidade como um sistema de conexão entre a vida corriqueira e comum a todos os sujeitos, e as situações centradas tanto nas experiências internas, fechadas, íntimas, quanto naquelas vivências externas, das ruas, praças, locais comuns, diálogos de comunicação prática. Esta leitura da cidade condiciona o olhar justamente pela perspectiva de captar na oposição entre o privado e o público, entre o dentro e o fora, interno e externo, a experiência total do sujeito. A exemplo da comunicação interna, tem-se o seguinte poema do livro *Vim porque me pagavam*:

Passas horas a olhar-me em silêncio

enquanto invocas o sono
à beira de uma corona com limão.
Que tipo de cadáver sou eu neste preciso instante?

Quero pensar que não vês em mim
a decadência do império romano
pintado por cima desta linda vista de Lisboa.

Não sou nenhuma sobremesa
flambée ao lume das velas
no deserto de Atacama.

Quero acreditar que neste bordel ruidoso
a luz ténue e intermitente do despertador
mostra ainda com rigor científico
Os resultados dos nossos electrocardiogramas.

Vá, apaga lá esse cigarro e vem!
Regressemos aos lugares-comuns!
Sentemo-nos na nossa cama.

(ANGHEL, 2011, p. 32)

No poema acima, o ambiente descrito é o espaço interno de um bordel, um lugar descrito no poema como decadente. Na cena, há dois sujeitos se olham e, logo após, um deles se questiona acerca da memória do passado que pode incidir no papel dele naquele momento e naquele lugar: “que tipo de cadáver sou eu neste preciso instante?” (ANGHEL,

2011, p. 32). Além de possivelmente se ver apenas como um corpo-objeto, visto que não há representação sentimental na descrição do poema, essa relação de troca faz esse sujeito, que não tem marca de gênero, se questionar sobre o papel que está exercendo, papel já realizado por muitos outros sujeitos em tempos passados. E, ao se dar conta de que está a se colocar em um papel substituível, esse sujeito adverte não ser “nenhuma sobremesa / flambée ao lume das velas” (ANGHEL, 2011, p. 32), mas logo em seguida conforma-se: “Vá, apaga lá esse cigarro e vem! / Regressemos aos lugares-comuns! / Sentemo-nos na nossa cama” (ANGHEL, 2011, p. 32). Assim, esses personagens estão na mesma condição de decadência que o espaço físico em que se encontram. Não à toa, a lembrança da “decadência do império romano / pintado por cima desta linda vista de Lisboa” (ANGHEL, 2011, p. 32) é um traço em diálogo com o lugar e os personagens, além de exemplo da sobreposição das camadas de referências escondidas na vista da cidade.

Outro ponto importante na obra de Golgona Anghel são os resgates literários e artísticos que ela faz através das citações e das referências, por mais que essas estejam implícitas no poema. Por meio disto, a autora cria possibilidade de construir uma atualização de sentido das referências levadas para dentro dos seus poemas. Assim, ela atualiza a leitura de personagens da literatura no processo intertextual que faz e constrói a paisagem por meio dessa atualização.

Porque falta meia hora antes de

tomar o comprimido para dormir,
 porque mesmo depois de tanto tempo
 fazes de mim o filho com síndrome de Down
 de Arthur Miller,
 porque escrever não é só abrir cabeças
 com o bisturi de Lacan,
 e porque um poema não é a Isabella Rossellini
 a chorar todos os sábados à noite,
 nem o casal encontrado abraçado
 na paralisia bucal do Vesúvio.
 Porque a poesia não é a ponte Mirabeau
 num cartaz de néon da adolescência,
 Porque hoje, quando ligaste,
 Era apenas porque tinhas enganado no número,
 Porque estou cansado, *voilà*,

e não consigo evitar a noite
penso agora em ti, Juliana,
heroína no sentido naturalista do termo,
penso sobretudo no teu arzinho
de provocação e de ataque.

Podias ter sido Maria Eduarda
do cinema norte-americano,
a rapariga que ajudou a pôr fim à guerra do Vietname,
a Frida Kahlo e o Kofi Annan,
a estátua de Notre Dame.

O teu sentido reformista,
o teu olhar de Eça socialista,
cá está,
tinhas cabeça para embaixadora da boa vontade,
pés para andar nos corredores da ONU,
o feitio da botina, a mania, a despesa.

Mas continuas a dormir no teu cacifo húmido,
de cara para a parede
enquanto 20 repúblicas foram perpetuando
campanhas eleitorais e golpes de estado
nos jornais com os quais limpas os vidros da cozinha.

Coitada, coitadinha, coitadíssima,
Permaneces na sala, um pouco pálida e fraca,
Mas restituída aos deveres domésticos
e aos prazeres da sociedade!

O feitio da botina, a mania, a despesa,
o cheiro a terebintina,
Juliana Couceiro Tavira, per omnia saecula, chega para cá
a garrafa e o conzeiro;
temos assuntos por tratar e meia hora de critérios.
(ANGHEL, 2011, p. 7-9)

Muitas são as referências nesse poema, mas gostaria de chamar a atenção para a personagem de Eça de Queiroz, Juliana Couceiro Tavira, na última estrofe do poema. Ela é, no livro *O primo Basílio*, a empregada doméstica que renuncia à subserviência para sair à noite, e senta-se em

uma praça de Lisboa para exhibir sua botina. Juliana “*per omnia saecula*”⁴ significa a personagem como um tipo social permanente no tempo, o mesmo tipo da mulher tísica do poema *Contrariedades*, de Cesário Verde:

Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:
Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta na botica!
Mal ganha para sopas...
(VERDE, 2013, p. 23)

Analisando as duas personagens, ambas têm em comum a situação econômica e trabalhista. Juliana, do poema de Golgona Anghel, é doméstica; a tísica⁵ é engomadeira de roupas⁶. Ambas possuem trabalho mal remunerado e exploratório. Quando Cesário Verde insere a engomadeira em seu poema, ela se transforma em tipo social. Afinal, todo o poema acaba sendo tecido em volta da miséria e doença dela, e não sobre o suicídio e sentimento de poeta rejeitado com o qual o poema se inicia. A dor de cabeça inicial no poema “Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos” (VERDE, 2013, p. 23) é um sintoma de uma doença social, representada na doença da lavadeira. Lembremos o início do poema de Anghel: “Porque falta meia hora antes de / tomar o comprimido para dormir” (ANGHEL, 2011, p. 7-9), que estabelece relação com a dor de cabeça em Cesário Verde: tal mal, tal antídoto. Essa relação ainda pode ser verificada não como um mal moderno, mas como algo que já vem ocorrendo há muito tempo. Não à toa, o trecho que Anghel escolhe para a epígrafe

4 Expressão em Latim. Significa através dos séculos.

5 Pessoa com doença pulmonar.

6 Trabalho em que, normalmente, se lava, clareira, engoma e passa roupas para fora. Geralmente mal remunerado e sem vínculo empregatício.

de *Vim porque me pagavam* revela uma doença do mundo já no passado e permanente no presente:

Esperando que la aspirina empiece a trabajar, [...]
Hojeo revistas estúpidas, escucho discos viejos
Me pregunto en qué momento
Los dinosaurios sintieron
Que algo andaba mal.
(Fabián Casas)

Portanto, a paisagem que se quer deixar em evidência nestes poemas não nos fornece detalhes da cidade de Lisboa. O objetivo é construir uma visão mais panorâmica das questões fundamentais do que ocorre em todas as metrópoles. Além disso, a crítica que se coloca é a da escassez de trabalho, a mesma do final do século XIX, ainda permanente nos dias de hoje. Por isso, as personagens são meios de entrada para pensar o trabalho e a condição não só de Portugal, mas outros lugares como uma paisagem em que se deixa entrever a condição social de caos das cidades. E, nesse sentido, Lisboa se assemelha a muitas outras capitais, pois participa dos mesmos problemas.

Ademais, o tema da doença ainda será retomado no próximo poema. No entanto, a paisagem se move, e a Lisboa será referenciada explicitamente através de lugares comuns. É o que acontece com as referências à esquina do talho⁷, no Largo do Calvário, na esplanada e no jardim de Príncipe Real⁸. Como se pode ver na imagem abaixo, o açougue fica quase na esquina com o Largo do Calvário.

Conheci o Sandy na esquina do talho,

no Largo do Calvário,
Tinha o carro mal estacionado.

Estivemos depois juntos na China,
Durante a invasão japonesa;
e em França, no despontar da Segunda Guerra Mundial.

7 Talho é açougue em Portugal.

8 Próximo ao bairro do alto, de características românticas, o jardim do Príncipe Real foi construído no século XIX. É lá que fica a escultura do Mestre Lagoa Henriques, posta como homenagem ao primeiro centenário da morte de Antero de Quental.

No Vietname, habitámos a mesma galeria escura.
Passávamos a vida a classificar ruídos e
a medir com os pés
o crescimento do arroz.

Quando Boccacio desvia no *Decameron*
os sintomas da peste,
nós estávamos em Veneza a queimar em grandes piras
os tártaros abatidos pela doença.

Às vezes ouvem-se cães a ladrar,
às vezes é tarde e o tempo se torna circular,
a felicidade deixa então de fazer parte
do nosso sistema solar.

Mas o Sandy está calmo e ponderado.
Se não tivesse problemas de asma,
fumaria cachimbo.

Uma tarde, numa esplanada
Com vista para o passado que não passa,
no Jardim do Príncipe Real para ser mais exacto –
disse mantenham-se vivos,
façam isso por Michael Jackson.
(ANGHEL, 2011, p. 69-70)

Neste poema, a paisagem sobrepoem-se dois tempos: no passado recente e no passado histórico. As marcas de sujeito passam de um “eu” indefinido e um “tu”, o Sandy, para “nós” a medida em que os momentos históricos são elencados. Porém, antes, na primeira estrofe, esse sujeito indeterminado e o Sandy se conhecem na esquina do talho, lugar relativamente novo em consideração aos acontecimentos históricos descritos logo em seguida. Adiante, “o tempo se torna circular” e, após a passagem por diversos países, retomam a Lisboa, desta vez na esplanada “Com vista para o passado que não passa, / no Jardim do Príncipe Real” (ANGHEL, 2011, p. 69-70). Lembremos que atrás do jardim fica a Embaixada Emirados Arabes Unidos, na mesma perspectiva em que mostra a imagem acima. Desta forma, o tempo do poema cumpre seu ciclo entre um passado pouco distante na esquina do talho, o passado distante com a viagem a tempos e lugares, e, por fim, volta ao passado recente na esplanada. Deste modo, o “nós” da segunda até a quarta estrofes está a

tratar, de fato, das pessoas em condição de emigração, condição essa que a autora também se inclui. Além disso, embora os espaços em evidência no poema sejam localizáveis, e embora não haja determinação do sujeito que enuncia esse “nós”, o passado histórico ao qual ele alude é também uma metáfora dos diversos lugares nos quais os portugueses estariam na condição de imigração.

Por fim, neste último poema apresentado, chamemos a atenção, de início, à composição da paisagem através do itinerário do autocarro 738. Durante o percurso, o sujeito poético trabalha com a ideia de eco das “empregadas de limpeza” (ANGHEL, 2011, p. 20-21), evocando as personagens de Eça de Queiroz e Cesário Verde apresentadas nas leituras acima.

Na sala de leitura da insónia,
Quando o carro do lixo é
a única resposta ao silêncio
e cada instante é um amante
que matamos num abrir e fechar de pernas,
acompanho em eco, até à estação,
os passos apressados das empregadas de limpeza.

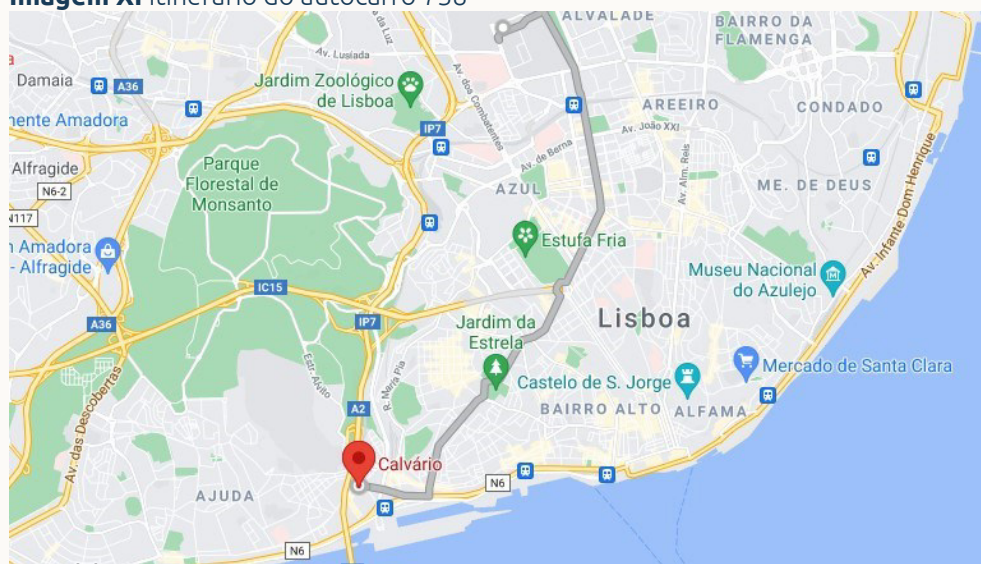
Para elas, não há inferno. Simplesmente,
evitam sonhar.
Para nós, o autocarro 738 irá sempre ao Calvário,
mesmo se pago o bilhete.

No horizonte lento mas seguro de uma utopia light,
passo o dia a vender o meu terceiro mundo
em colóquios e palestras internacionais.
Mostro a toda a gente o canino de ouro,
a minha pele de girafa,
a bibliografia em francês.
Escrevo a palavra vazio
depois da palavra espera.

Pouso as mãos sobre os joelhos cansados.
Limpa
mas mal vestida
– olhai –
Sou o novo modelo para o fracasso.
(ANGHEL, 2011, p. 20-21)

Embora esteja-se fazendo o mesmo percurso, há uma dissonância entre dois tipos de sujeitos: elas e nós. “Elas” são as mulheres da limpeza, as trabalhadoras sem instrução que “evitam sonhar” (ANGHEL, 2011, p. 20-21) porque andam com “passos apressados” (ANGHEL, 2011, p. 20-21), pois necessitam vender todas as suas horas livres para o trabalho em troca de capital. Por outro lado, “nós” é a definição da situação instável do intelectual: “passo o dia a vender o meu terceiro mundo / em colóquios e palestras internacionais” (ANGHEL, 2011, p. 20-21). E, embora “a bibliografia em francês” (ANGHEL, 2011, p. 20-21) sugira alto grau de instrução intelectual, trata-se aqui da precariedade do trabalho que até os intelectuais também se encontram no contexto europeu. Portanto, o durante o itinerário que se faz da sala de leitura –que Golgona Anghel não determina– até o Calvário, fim de trajeto de quem vai à Universidade, esse sujeito do poema, um intelectual, está traçando nesta viagem uma paisagem de instabilidades de dois grupos sociais. E, embora se encontrem no mesmo transporte e percorram o mesmo trajeto de deslocamento para o trabalho, esses dois grupos sociais estão, assim, fadados ao futuro instável produzido pelas crises sociais enfrentadas no presente. Quando, por fim, o sujeito poético, que é feminino, se coloca na condição de fracassada “sou o novo modelo para o fracasso” (ANGHEL, 2011, p. 20-21), representa neste novo modelo do fracasso a condição dos acadêmicos universitários na Europa. O antigo modelo seria, mais uma vez, o poeta Cesário Verde.

Imagem XI Itinerário do autocarro 738



(Fonte: <https://url.gratis/RPDgzd>)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, podemos concluir que os lugares citados da cidade não compõem um panorama visual. A Lisboa de *Vim porque me pagavam* se volta para as camadas sociais, políticas, econômicas que não podem ser apreendidas através da captura de imagens dos lugares localizáveis porque são referências simbólicas. Muito pelo contrário disso, esses espaços só se prestam a referir à crítica social de Golgona Anghel se estiverem relacionados com as referências textuais. Então, a intertextualidade desencadeia a crítica ao contemporâneo por meio das camadas textuais e históricas que são cavadas pelo uso da linguagem no poema, permitindo aos sentidos dessa crítica chegarem à superfície do poema. Esse processo se denomina como paisagem implícita de Lisboa, cidade essa com suas contradições e desdobramentos vistos aqui. Por conseguinte, se retomarmos a noção de paisagem, como destaca Collot, veremos o duplo movimento de sua natureza:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos oferece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das ciências do homem e da sociedade. (COLLOT, 2013, p. 15)

Consoante, percebe-se nesta poesia a múltipla demarcação não somente de sujeitos, mas sim a vasta acumulação e até sobreposição de temas abordados. Este traço incorpora ao poema muitas camadas, tanto de conteúdo quanto de crítica, que corroboram para o que Michel Foucault denominara de genealogia. Deste modo, a autora critica o contemporâneo via muitas paisagens que, aparentemente são desarticuladas, mas traçam um ponto de convergência na disposição da cidade: a vida do sujeito comum, vivendo os problemas e as realidades urbanas da Lisboa enquanto metrópole. A crítica social que Anghel faz do tempo contemporâneo não se dissocia do passado, pois este último é anunciado como o começo do estado de ruína em que o presente se encontra. Nele, há o desdobramento da doença social de outrora encontra espaço prolífero para desenvolver-se. Por isso, a paisagem de Lisboa nesta obra é definível como um lugar de oposições justamente entre o econômico e o

simbólico, como destaca Collot, na multiplicidade de sujeitos contemporâneos dividindo as mesmas contrariedades e crises.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Eduardo da Cruz, pela orientação acerca dos estudos de paisagem na poesia portuguesa contemporânea desde a Especialização; orientação essa que se desdobrou em orientação de Mestrado e de pesquisa no Real Gabinete Português de Leitura.

Ao Real Gabinete Português de Leitura e à Fundação Calouste Gulbenkian, meu muito obrigada pela concessão da bolsa de pesquisadora júnior no período compreendido entre 2020 e 2021. Este estudo é fruto da pesquisa realizada durante este período no projeto Páginas paisagens Luso-Brasileiras em movimento.

REFERÊNCIAS

ANGHEL, Golgona. *Vim porque me pagavam*. Lisboa: Mariposa Azul, 2011.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 27. Ed. São Paulo: Graal, 2013.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio: episódio doméstico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VERDE, Cesário. **Contrariedades**. In: *O livro de Cesário Verde*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

CORRESPONDÊNCIAS TEMÁTICAS E LINGUÍSTICAS ENTRE *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS, E *GAIBÉUS*, DE ALVES REDOL

Michela Graziosi¹

RESUMO

No presente artigo serão avaliadas algumas características comuns ao regionalismo brasileiro e ao neorrealismo português através da análise de trechos escolhidos de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol. Mesmo na originalidade criativa e na especificidade estilística dos dois romances, é possível entrever uma rede de relações temáticas e linguísticas, particularmente no que se refere à representação da exploração do homem marginal num meio social e natural hostil e na sua luta cotidiana pela sobrevivência, relatadas numa linguagem simples e direta que devolve plenamente a rudeza e a precariedade que caracterizam os contextos geográficos e humanos de referência e os relativos efeitos sobre os personagens.

Palavras-chave: Regionalismo, Neorrealismo, Graciliano Ramos, Alves Redol.

¹ (Sapienza, Università di Roma – Cattedra Vieira)

Partindo de uma breve resenha das especificidades histórico-culturais do regionalismo brasileiro e do neorrealismo português, o presente artigo visa abordar algumas características partilhadas pelos dois movimentos literários, do ponto de vista temático e linguístico. Como afirma Carlos Reis, o romance brasileiro nordestino, mais do que qualquer outro, por razões culturais e até afetivas, constituiu o modelo preferido pelos escritores neorrealistas portugueses (1981, p. 27). A este respeito, serão analisados alguns entre os motivos narrativos e as escolhas estilísticas mais relevantes de duas obras significativas nas respectivas literaturas: *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol.

A comparação é, antes de tudo, uma atividade espontânea da psique humana que se torna, no âmbito literário, uma disciplina cujo objetivo é descobrir e comparar as relações que podem ser instauradas entre diferentes realizações literárias, produzidas em lugares e tempos distintos. De acordo com Cláudio Guillén (1998, pp. 13-26), os estudos comparatistas consistem em uma tarefa de ordem dialética que assume uma perspectiva global, onde não se eliminam as diferenças mas se explora o dualismo – a unidade e a diversidade, o local e universal – que está na base dos sistemas literários diferentes, ultrapassando as fronteiras espaciais e temporais. Dessa forma, a literatura comparada examina as relações que se estabelecem entre esses sistemas, demonstrando como realidades literárias pertencentes a épocas e lugares distintos são manifestações análogas do mesmo fenômeno cultural. Portanto, através da leitura de trechos selecionados das obras acima referidas, o presente artigo pretende estabelecer um diálogo entre os temas principais e as escolhas estilísticas mais relevantes que as caracterizam, para que seja possível interligar a escrita de dois autores distantes no que respeita ao espaço e à cultura. Embora os romances em questão estejam claramente relacionados com os próprios e específicos contextos históricos, sociais e culturais de produção, partilham um conjunto de valores, apresentam temáticas similares e são caracterizados por um estilo peculiar, expresso numa linguagem regionalista e coloquial, chegando a uma dimensão atemporal e universal.

Como se sabe, os anos da segunda fase do modernismo, no Brasil, caracterizam-se pela consolidação e pelo enriquecimento das conquistas expressivas da geração anterior. Adquirindo a função de documento e de denúncia, o romance regionalista da década de 30 consegue descrever de forma plena e objetiva a totalidade da realidade social e humana, o

tempo e o território de referência, utilizando uma linguagem coloquial que incorpora regionalismos e traços da oralidade. Graças à aproximação entre linguagem literária e fala regional, a narração recebe verosimilhança, ressaltando e reconhecendo o valor dos temas tratados, profundamente ancorados ao território e às pessoas que o vivem. Salienta-se, nesse sentido, a vontade de preservar e valorizar as numerosas expressões culturais regionais, de acordo com os princípios apresentados no *Manifesto Regionalista* por Gilberto Freyre (1926), que confere ao romance regionalista nordestino o papel de modelo para o desenvolvimento de outros regionalismos no território nacional. De facto, embora o romance social se desenvolva em várias localidades do país, é na forma nordestina que encontra a sua expressão maior. Numa região desconhecida pela maioria dos brasileiros, cada vez mais empobrecida e atrasada, os escritores regionalistas nordestinos fazem com que a literatura se torne um instrumento privilegiado de protesto. O sertão exerce a dupla função de pano de fundo e pretexto para denunciar os problemas que afligem o Nordeste: o poder dos coronéis, resíduo da velha estrutura feudal da economia agrária brasileira; o fenómeno do banditismo, em aliança com a polícia, surgido como reação à corrupção do poder político; a triste sorte dos retirantes, forçados ao exílio por causa da seca cíclica, procurando condições de vida melhores. Ao relatar a luta contra a natureza hostil e a exploração dos representantes dum poder opressivo, o romance nordestino escolhe como protagonista privilegiado uma multidão de pobres, heróis comuns, que partilham o mesmo sofrimento e a mesma, frágil esperança de um futuro diferente, numa sociedade que seja inclusiva.

Da mesma forma, a valorização da coletividade torna-se uma característica fundamental das obras do neorrealismo português, cujos escritores, à luz das dinâmicas e das problemáticas sociais, representam os homens que vivem em condição marginal e adversa. Diferentemente dos autores realistas, focalizados apenas na crítica aos costumes e valores burgueses, os neorrealistas são movidos por uma preocupação concreta que os leva a uma tomada de posição em relação ao contraste entre os privilégios dos detentores do poder e as necessidades do povo, constantemente oprimido. A ditadura salazarista, como é sabido, foi responsável pelo propagar inexorável do isolamento e da regressão dum Portugal cada vez mais atrasado e pobre, onde o neorrealismo se configurou como um movimento artístico de luta e intervenção social. Na segunda fase do modernismo no País, em oposição à experiência da revista *Presença* (1927), cujos adeptos visam uma literatura de conteúdo

psicológico e alheio às dinâmicas entre as classes sociais, os escritores neorrealistas trazem para primeiro plano as alienações sociais de que é vítima o homem, utilizando as obras como instrumento de denúncia. Não se limitando apenas a reproduzir a realidade, eles procuram conhecê-la, interpretá-la, e modificá-la, através de um processo de consciencialização do povo e valorização dos seus anseios, das necessidades, dos costumes e das modalidades expressivas. Espaços geográficos e económicos específicos tornam-se o cenário privilegiado das histórias que denunciam as condições adversas de vida dos trabalhadores, o conflito social, a alienação. Regiões rurais pouco conhecidas, distantes dos centros urbanos e dos costumes da sociedade moderna, são agora investigadas, e com elas é divulgada a condição de exploração constante dos seus habitantes marginais que lutam contra o fatalismo do meio geográfico e social. Estes protagonistas, seres simples e humildes, exprimem-se através da própria linguagem quotidiana, popular, cheia de regionalismos e fórmulas próprias da oralidade, o que confere à narração, mais uma vez, uma incrível verosimilhança.

Portanto, em contextos histórico-políticos diferentes e, ao mesmo tempo, de certa forma, próximos – na medida em que são caracterizados pela presença de regimes autoritários que reprimem os opositores e empobrecem a cultura dos respetivos países² –, onde os problemas sociais se intensificam e as desigualdades parecem insolúveis, o regionalismo e o neorrealismo partilham a concepção da literatura como instrumento de denúncia para refundar as bases de uma realidade social iníqua. Ambos os movimentos literários revelam, assim, o seu carácter inovador, não só em relação à escolha dos temas tratados, cujas raízes se encontram nas contradições da época vivida, mas também na influência exercida pelo modernismo relativamente à liberdade de emprego das fórmulas de expressão, privilegiando o modo de falar dos protagonistas e consolidando o caminho de revalorização da linguagem oral no âmbito da escrita literária. Nos mesmos anos de inquietações globais e tensões sociais locais, Graciliano Ramos e Alves Redol, em contextos geograficamente distantes que, porém, partilham dinâmicas sociais e denotam a

2 Como se sabe, no Brasil, a estocada final da crise da República Velha acontece com a Revolução de 30 e a tomada de posse de Getúlio Vargas. Inicialmente, o líder gaúcho respeita a Constituição (1930-1937), tornando-se em breve o ditador do chamado Estado Novo, até à restauração democrática de 1945. Saído da cena temporariamente, retoma o poder em 1951 até 1954.

mesma precariedade humana, contam as histórias de homens e mulheres humildes, migrantes de outras terras à procura de trabalho e condições de vida dignas. Uma família de retirantes que, sem rumo, atravessa em silêncio o sertão nordestino, tangida pela seca e pelas formas do poder local, por um lado; um grupo de gaibéus, jornaleiros que do norte do País migram até às lezírias do Ribatejo para trabalhar na monda do arroz, explorados pelo patrão e pelos companheiros rabezanos, com os quais disputam a jornada, pelo outro. Terras e circunstâncias diferentes abrigam e definem a mesma história universal e atemporal, a do povo em luta pela sobrevivência.

Ao escrever *Vidas Secas*, Graciliano Ramos pretende representar de forma realista a figura do sertanejo alagoano, conferindo-lhe aqueles atributos expressivos e de caráter que lhe pertencem, deixando de lado as qualidades que outros autores lhe atribuíram, alheias e enganosas. Ele mesmo afirma ter conduzido uma pesquisa psicológica inovadora que muitos outros escritores não fizeram por não terem familiaridade com o sertão que descrevem. Trata-se da primeira obra do autor focalizada inteiramente na representação de um drama humano que, embora aponte para um momento histórico e um espaço geográfico e cultural específicos, acaba por sair do restrito perímetro nordestino, propondo aspirações cósmicas: mesmo que seja oprimido pela natureza (a seca) e pelo poder nas suas formas (o soldado amarelo e o dono da fazenda), Fabiano é o símbolo da humanidade que não se ajoelha, da esperança de chegar um dia a uma terra desconhecida onde possa fazer parte de uma sociedade inclusiva, onde haja um lugar para si e para a sua família.

Como nos lembra o próprio Alves Redol num texto significativo escrito em 1965, para a segunda edição do romance publicada pela Europa América³, *Gaibéus* marca o início quer da literatura neorrealista portuguesa quer do seu percurso como escritor. O livro, que de acordo com as suas palavras constitui um “compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada” (1979, p. 74), nasce a partir da uma reflexão sobre a realidade portuguesa da época e o papel da literatura, que o leva a uma pesquisa etnográfica de campo, por meio da qual conhece de perto e documenta o quotidiano dos jornaleiros da Beira Baixa e do Alto Ribatejo que vão

3 O título sugestivo do prefácio de 1965 é “breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”. O livro, censurado em 1940, no ano seguinte à primeira edição, foi reeditado ao longo dos anos.

trabalhar nas lezírias pela altura da monda do arroz. O autor, por um lado, focaliza-se nos problemas principais, como a exploração laboral, a fome, as doenças, o abismo social entre proprietário e assalariados, e ao mesmo tempo retrata também a maneira como os jornaleiros fazem planos e sonhos de uma vida mais digna. Mais uma vez, encontramos a mesma gente modesta e marginal, forçada a deixar a sua terra momentaneamente, em busca de um trabalho duro e provisório, a única oportunidade para sobreviver quando voltarem a casa, assim que o inverno chegar. Ambas as obras, portanto, representam um compromisso com uma realidade injusta, configurando-se como espaço de manifestação da condição subumana e da escravidão do trabalho, estádios diferentes da mesma opressão.

Os capítulos de *Vidas Secas* nascem como contos distintos, publicados isoladamente pelo escritor em jornais e revistas, à medida que os produzia. Alguns deles trazem os nomes dos protagonistas nos quais se focalizam (Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho, Baleia) e podem ser lidos sem seguir uma ordem cronológica. Da mesma forma, Alves Redol denuncia a escravidão dos gaibéus através de pequenos quadros, capítulos desprovidos de encadeamento lógico. Quando neles é dado maior realce a um ou mais personagens (como no caso da Rosa e do ceifeiro rebelde), que se configuram como representantes do grupo, não se trata de uma contradição com o ideal do herói coletivo perseguido, mas um meio de acesso à problemática social nas suas formas, uma maneira de contar pequenas histórias comuns que são rostos da mesma medalha, pares do mesmo destino infeliz, feito de sofrimento e desejos humanos. Os narradores das duas obras são omniscientes, conhecem as dificuldades e o medo dos protagonistas assim como os sonhos e desejos mais íntimos. Em *Vidas Secas*, os diálogos são quase inexistentes, substituídos pelo discurso indireto livre, que permite ao narrador agir em nome do personagem, sem se identificar com ele: mesmo confundindo a sua voz com a dos protagonistas, o narrador nunca abandona as suas ideias, claramente expressadas. O discurso indireto livre permite-lhe, assim, ter acesso ao mundo íntimo dos personagens, seres brancos e primários, que compensam a sua incapacidade expressiva com uma ampla formulação de uma realidade interior que se justapõe à vivida. Em *Gaibéus* abundam os diálogos, tendencialmente breves e rápidos, que revelam, de maneira crua e direta, a intensidade do trabalho, o cansaço, as aspirações, as hierarquias das relações de poder entre os jornaleiros, os capatazes e o patrão. Às vezes, quando os jornaleiros

não conseguem ou não podem exprimir-se, o narrador empresta-lhe a sua voz. Aqui também, então, é construído um eficaz discurso polifónico, que restitui quer o pensamento essencial dos personagens quer as ideias do narrador, que conhece cada nuance mais íntima deles: as várias vozes expressas, de facto, edificam em pleno a ideia e a figura do personagem coletivo em que se unificam as histórias de cada um, pequenas representações de destinos similares.

Nas obras em questão, o espaço ocupado e sonhado pelos protagonistas revela a marginalização e a miséria que os acompanha ao longo da narração. Os retirantes e os gaibéus, forçados a abandonar o seu próprio lar, por causa da hostilidade da natureza e da escassez de trabalho, não possuem nada, não têm direitos, pisam e trabalham uma terra que não é a sua e são marcados por uma percepção de estranheza lacerante, sublinhada por intensas similitudes (1, 2), referências a desejos irrealizáveis (3) e observações incontestáveis (4):

- | |
|---|
| 1. Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. (VS, p. 19) ⁴ |
| 2. Aproximavam-se agora dos lugares habitados, haveriam de achar morada. Não andariam sempre à toa, como ciganos. (VS, p. 120) |
| 3. De quando em quando, o desânimo vencia-o – o desânimo e as sezões. Se a terra fosse sua, quantas vezes se deixaria ficar na poisada a refazer o corpo. (G, p. 82) |
| 4. Era um êxodo de desgraça e susto. Que iriam encontrar por ali?... Alguns alugados, desde há muito; outros vencidos, finalmente, pela escassez dos últimos anos. (G, p. 85) |

Ao início da narração, em *Vidas Secas*, a fazenda abandonada onde a família de retirantes encontra abrigo é caracterizada por atributos que amplificam a condição de precariedade dos fugitivos (“fazenda sem vida” VS, p. 12; “fazenda morta” VS, p. 15; “fazenda alheia” VS, p. 24), atenuada, de vez em quando, pelo surgir de vislumbres de esperança para o futuro, no íntimo dos personagens. A miséria quotidiana que conota o espaço momentaneamente ocupado pelos retirantes é sugerida, por exemplo, pela cama de vara onde dormem, causa de incómodo no pensamento de

4 A partir de agora, as edições utilizadas serão indicadas com as respetivas siglas: VS (Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, Editora Record, Rio de Janeiro – São Paulo, 2001) e G (Alves Redol, *Gaibéus*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1979).

Sinha Vitória, que sonha com uma “cama de verdade” como todas as pessoas (VS, pp. 45, 84).

Em *Gaibéus*, após o intenso dia de trabalho no campo, os jornaleiros tentam descansar jogados em um barracão, em condições desumanas e sem divisões de sexo, tratados como um rebanho de animais. Como gado no pasto, os ceifeiros são conduzidos ao arrozal e os capatazes levam uma vara para reprimi-los, em caso de necessidade. Aliás, eles não podem nem beber e alimentar-se quando quiserem, mas têm de ficar à espera de que a hora estabelecida pelos capatazes chegue. Quando tomam água, fazem-no no mesmo tanque que as éguas: são todos considerados bestas, como simples força de trabalho. Às vezes, a localização no espaço, junto com a postura assumida pelos jornaleiros e pelo patrão, marca ulteriormente a separação que os divide, refletindo a estrutura hierárquica onde estão colocados. O patrão, por exemplo, emite ordens em cima do seu cavalo (5), enquanto os jornaleiros, em sinal de respeito, continuam com as cabeças já baixadas pelos automatismos do trabalho pesado, e podem olhá-lo de frente só quando comandados (6):

5. A cavalo, o patrão seguia pelo carril e as foices podiam esquecer-se das espigas. Os ralhos do Francisco Descalço faziam sorrir. Mas a mancha negra queria alastrar por todo o céu e já chegara até eles, tornando-os sombrios. – Vá lá essa coisa!... Estás a ver se a féria te cai do céu, ó quê?... O que está para chover não é dinheiro, ó raparigas... (G, p. 220)

6. – Senhor!... [...] O patrão sentiu-se atingido no seu orgulho. – Pois, seu Francisco, é preciso ensinar a gente do seu rancho a olhar-me de frente, quando eu lhe falo. Não há outro em toda a Lezíria mais amigo do pessoal. Agora faltas de respeito... é coisa que me não gruda. (G, p. 214)

Em ambas as obras, os motivos da miséria e da marginalização introduzem outras temáticas que andam de mãos dadas: a dificuldade comunicativa, a animalização e a reificação dos personagens, todas partes constitutivas do mesmo processo exploratório. A falta de desenvolvimento de capacidades de linguagem dos protagonistas de *Vidas Secacas* justifica o modo de falar simples e rústico deles, frequentemente suportado por gestos e sons guturais que aproximam e confundem seres humanos e animais. Fabiano tenta exprimir-se justapondo as palavras à toa para tentar reproduzir o modo de falar de seu Tomás da bolandeira, homem sábio e respeitado (VS, pp. 22, 26-27). Todavia, essas palavras sedutoras, cuja complexidade as torna dignas de uma admiração de origem misteriosa, na maioria das vezes, para o vaqueiro e os seus pares,

são incompreensíveis e perigosas, porque representam o instrumento que determina a condenação à exploração e à marginalização. Em particular, no capítulo “Contas”, é descrita de maneira explícita a submissão de Fabiano ao patrão: o nosso protagonista é sempre extorquido, forçado a trabalhar para pagar dívidas intermináveis (VS, p. 92) e quando tenta opor-se, o patrão mostra a sua força, concluindo que o vaqueiro poderia encontrar trabalho numa outra fazenda. A reação de Fabiano é inevitável: ele aceita as condições, mesmo que sejam más, porque são as únicas, são fundamentais para a sobrevivência (7):

7. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Lá lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. (VS, p. 93)

Em *Vidas Secas*, a dificuldade comunicativa dos personagens é sugerida também pelo processo de animalização a que estão submetidos. Ao longo da narração, Fabiano e os filhos são comparados a vários animais e seres inanimados: nesse sentido, é significativo o emprego frequente dos termos genéricos “bicho” e “coisa”. O primeiro estabelece um lábil limite entre animais e insetos ínfimos, por um lado, e pessoas grosseiras, de pouco valor, pelo outro (VS, pp. 18, 19, 40, 106, 121). Por fim, a comparação instaurada entre Fabiano e uma genérica “coisa” constitui a culminação dramática da perda de identidade: o animal, mesmo sendo desprovido de raciocínio, é um ser vivo, enquanto a referência a objetos inanimados sugere a ausência total de pensamento (VS, pp. 14, 23, 89). Nos dois romances, o confronto entre os protagonistas, os animais e os objetos, corresponde a uma forma de desumanização que o sistema explorador - político e económico - produz e alimenta. A escassez de trabalho, em ambos os contextos, determina a exploração laboral: quem precisa é forçado a aceitar o preço estabelecido, mesmo que seja baixo. Portanto, a repressão de Fabiano e dos gaibéus, em ambientes diferentes, é basicamente a mesma. E a necessidade de sobreviver, em ambos os casos, faz com que os protagonistas aceitem qualquer forma de emprego, em quaisquer condições.

Em *Gaibéus*, as descrições meticulosas das árduas fases do trabalho parecem restituir ao leitor o cansaço que os homens e as mulheres experimentam. As fadigas prolongam-se nas frases densas e transbordantes, numa dimensão de ausência de fala angustiante, que amplifica as

condições desumanas descritas (8): as tarefas automatizadas não param assim como o fluxo íntimo dos pensamentos. Todavia, as regras de trabalho extenuante são aceites numa condição de passividade total, e a tosse dos jornaleiros, que quebra o silêncio fracamente, constitui uma triste e evidente marca física duma exploração sem fim e das consequências tangíveis, terríveis, inevitáveis (9, 10):

8. Nas camisas dos homens desenham-se as omoplatas, agitadas como êmbolos cansados pelo mover das foices e pelo amontoar das espigas. De soslaio, os olhos vão clamando, em silêncio, aos capatazes. Mas os capatazes espreitaram as horas nos relógios e entenderam que ainda não chegou a hora de lhes dar de beber. [Os ceifeiros] têm ganas de se deixar cair, enrodilhados na resteva húmida dos canteiros, buscando com a boca sedenta o refofo da água que ressuma à pressão dos seus pés. É que lhes anda nas carnes, minadas pela tísica, uma indolência que os aquebranta. (G, pp. 105-106)

9. A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões. (G, p. 110)

10. Peitos a estalar como gleba estorricada de securas – peitos abertos de dores fundas. Só as tosses ali falam. As tosses e os capatazes – e o patrão. (G, p. 207)

Os jornaleiros, como já vimos, não têm direito de fazer pedidos para satisfazer as suas necessidades básicas: só têm de obedecer e podem falar apenas no caso de os capatazes lhes darem a possibilidade. A fala, portanto, é uma concessão que vem do alto, fazendo quase com que os jornaleiros se desacostumem da própria faculdade expressiva. Desta forma, as palavras, às vezes, são simplesmente sussurradas, porque temidas (13), e em diversas ocasiões o olhar é mais eficaz do que a voz de quem é impedido de falar ou não consegue (11, 12). Assim, a troca de olhares entre os gaibéus torna-se a melhor forma, espontânea e não controlável, para veicular pensamentos e sentimentos, chegando a dominar trechos que resultam ainda mais intensos, dramáticos, poéticos.

11. Os ceifeiros não falam. Ouve-se o zúido das abelhas e o ramalhar das espigas com a aragem. As fogueiras estão morrinhentas e empestam o ar do cheiro acre da resina queimada. (G, p. 126)

12. Os homens enfiam os barretes ou os chapéus que deixaram pendurados nos cabides dos alforjes; as mulheres ajeitam os lenços e os cabelos desataviados, sem ganas de voltar para a ceifa. Olham-se estranhos, sem palavras, movendo-se em gestos lentos. (G, p. 92)

13. Estavam ali, lado a lado, confessando anseios e desditas, sem erguer a voz. As palavras pareciam rezadas, não fosse alguém trai-las. A noite escutava-os, mas sabia calar os segredos do ceifeiro e do silêncio. Nem as luzes da outra margem, nem as estrelas, conheciam a conversa que ciciavam ao ouvido um do outro. (G, p. 244)

A animalização dos jornaleiros, a que já nos referimos, constitui uma etapa do complexo processo da sua perda de identidade no sistema da exploração laboral, que passa também pelo anonimato e pela reificação, o seu auge final. Mesmo os poucos personagens nomeados acabam por perder a sua débil identidade, como no caso da Rosa que, após dormir com o patrão, se sente privada do seu nome original, transformada numa prostituta da rua Pedro Dias. A maioria deles são apenas “malta”, “rancho”, gaibéus desprovidos de nome e descrições físicas, porque unificados no mesmo destino de miséria. O que importa é simplesmente a resistência deles, a capacidade de trabalhar e produzir o mais possível, como engrenagens de uma linha de montagem. De facto, assim como acontece no âmbito de todo o sistema de produção capitalista, em *Gaibéus* os jornaleiros são apenas instrumento de trabalho, mais semelhantes às máquinas de que aos homens (14, 15, 16). Ao mesmo tempo, a comparação com as máquinas, se por um lado constitui o pináculo da reificação deles, pelo outro, às vezes, permite também reconhecer os resíduos de humanidade que ainda permanecem neles (17):

14. As cachopas e as velhas já arfam pelo ímpeto do trabalho, mas não podem dar tréguas; os capatazes continuam alerta. Arrastam-se sem alma nos braços, cabeça em rodopio, dentes fincados. Estão como ébrias, escorridas de forças. Caminham porém ao lado dos outros, como máquinas a que deram movimento e não conseguem deter-se. (G, p. 101)

15. Quase exaustos, os peitos arfavam num ritmo de máquinas velhas saturadas de movimento. (G, p. 189)

16. O Agostinho Serra era o dono do arrozal e dos ceifeiros. Eles não passavam de alugados – serão homens? ... As máquinas não pensam – e eles poderão pensar? Todos se sentem ligados a um gerador comum que lhes imprime movimento acelerado... (G, p. 205)

17. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões. (G, p. 110)

Como já salientado antes, os dois textos caracterizam-se por um estilo peculiar, que se constrói a partir do emprego duma linguagem comum, coloquial, verosímil. Na escrita de *Vidas Secas*, cada elemento é cuidadosamente pensado: a construção da frase, breve, linear e essencial, é feita para reproduzir quer a dureza e os efeitos da seca sobre a paisagem e os indivíduos, quer a pobreza de meios à disposição, que se reflete numa debilitante incapacidade dos personagens de exprimir-se, reduzida a um conjunto confuso de onomatopeias, sons guturais, monossílabos e gestos. Graciliano Ramos serve-se de regionalismos e termos culturalmente marcados (aió, p. 39; camarinha, p. 18; alforje, p. 28; caritó, p. 41; dunga, p. 100), provérbios e expressões idiomáticas populares (tabela 1), inscrevendo-se de maneira original no âmbito do processo inaugurado pelos modernistas, focalizado na reavaliação da língua oral e popular no âmbito da escrita literária:

18. Aquele homem era assim mesmo, *tinha o coração perto da goela*.⁵ (VS, p. 64)

19. Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjara planos. Tolice, *quem é do chão não se trepa*. [...] – Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. *Quem é do chão não se trepa*. (VS, p. 92)

20. - *Tenho comido toicinho com mais cabelo*, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus. (VS, p. 125)

21. *Tinha o coração grosso*, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. (VS, p. 10)

22. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário *tiravam-lhe o couro*, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. (VS, p. 76)

Por seu lado, Alves Redol constrói minuciosamente as cenas duma narrativa de cunho pictórico, abundando nos detalhes que descrevem as ações e sensações dos personagens, focalizando-se também na relação deles com a paisagem. De facto, a natureza, pano de fundo da fadiga quotidiana dos jornaleiros, às vezes parece ter empatia com o sofrimento deles, mitigando-o momentaneamente:

5 O grifo é nosso.

23. Tímido, ainda, o Sol escancara luz no arrozal para acariciar os ranchos, emprestando-lhes alento. As mãos entropicadas pela geada ganham novos vigores e as lâminas das foices parecem mais leves e afinadas. O maralhar das panículas que tombam alegre de ritmo, talvez porque o calor brando no nascente afague a fronte da malta, como mão invisível quel he dê carinhos. (G, p. 100)

Nos diálogos entre os personagens é particularmente evidente o emprego da linguagem oral popular dos jornaleiros, conhecidos de perto pelo autor. Deste modo, ele valoriza-a, fornecendo verosimilhança à narrativa, onde abundam regionalismos e termos culturalmente marcados próprios do mundo rural (cachopa, p. 33; alforge, p. 33; xaboco, p. 43; camalhão, p. 59; regadeira, p. 107), assim como fórmulas orais e canções populares (tabela 2), que transmitem a espontaneidade e o dinamismo do intercâmbio entre os personagens, de acordo com as próprias modalidades expressivas. A música (27, 28), outra marca da cultura popular à qual pertence, acompanha a narração desde o início, quando veicula a satisfação relacionada com o trabalho encontrado pelas mulheres recém-chegadas. Em seguida, em vários momentos da narração, ela pontua os mais diversos sentimentos vividos pelos personagens. Todavia, com o passar do tempo e o trabalho que se torna cada vez mais árduo, os jornaleiros, fatigados e desanimados, perdem aos poucos a força e a vontade de cantar, a única forma de evasão da miséria do presente:

24. - S'ó patrão não andasse de fogo no rabo por mor do rancho, seis dias de molho davam-lhe uns séquitos bem bons. Assim... ainda adrega uma seara como por aqui não há outra. (G, p. 82)

25. Eh, gente!... Vá d'arribar, qu'ó dia não tarda. (G, p. 91)

26. - Deixa lá, mulher, não t'amofines. Ora tu!... Deixa, que ele tá doudo... (G, p. 103)

27. *O rapaz do chapéu preto/ Precisa a cara partida.../ Por baixo do chapéu preto/ pisca o olho à rapariga.* (G, p. 97)

28. *Vai-te sol, vai-te sol/ Lá para trás do barracão.../ És alegria prà gente./ E tristeza prò patrão./ Ai larilolela...* (G, p. 110)

Se olharmos para os trechos já analisados anteriormente, podemos ver que a música constitui uma constante também nas descrições da paisagem circundante e dos hábitos dos trabalhadores. As onomatopeias, de facto, permitem a criação de imagens vívidas aos olhos do leitor que, graças às sensações auditivas, se torna plenamente partícipe dos eventos mais simples da natureza (“o zúido das abelhas”, “o ramalhar das espigas com a aragem”, G, p. 126), das fases mais árduas do trabalho (“[Os cefeiros] têm ganas de se deixar cair, [...] buscando com a boca sedenta

o refofo da água, que ressuma à pressão dos seus pés”, G, p. 106) e dos momentos de vida mais íntimos dos jornalheiros (“[...] a conversa que ciciavam ao ouvido um do outro”, G, p. 244).

Através da comparação de alguns dos temas principais e das escolhas estilísticas mais relevantes em *Vidas Secas* e *Gaibéus*, o objetivo do presente artigo era o de demonstrar que cada romance, embora seja caracterizado pela visão pessoal do mundo do próprio autor e a forma que ele considera mais adequada para exprimi-la, revela um conjunto de relações temáticas e linguísticas, convergentes na representação crua e direta do homem que vive à margem da sociedade, constantemente explorado pelas relações de poder, que se esforça e luta quotidianamente para sobreviver num meio social e natural violento e adverso. De facto, ambos os escritores, de nacionalidades e culturas distintas, abordam questões que, embora estejam relacionadas com específicos contextos históricos e sociais, acabam por chegar a uma dimensão atemporal e universal. Para fazer isso, eles empregam uma linguagem repleta de termos populares e expressões coloquiais que aproxima a escrita literária da oralidade, mostrando, de forma incrivelmente verosímil, a rudeza e a precariedade da substância geográfica e humana, que é a mesma, como diria Antonio Candido, “em todas as classes e todos os climas” (2006, p. 104).

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GUILLÉN, Claudio. **Múltiples Moradas**. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1979.

_____. Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In: **Gaibéus**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1979.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do Neo-Realismo Português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

COTIDIANO DA EXISTÊNCIA E EXCLUSÃO NO CONTO “HAVIA SOL NA PRAÇA” DE VERGÍLIO FERREIRA

Ivaldinete de Araújo Delmiro Gémes¹

Márton Tamás Gémes²

Denise Francisca da Silva³

RESUMO

A leitura literária abre um leque para construção de interpretação de sentidos do texto apreendidos pelo leitor. Ademais, a compreensão do texto literário é uma experiência de fruição de sentido permeado pelas variantes de imagem, tempo, espaços e estética. Esta proposta que aqui apresento, busca elaborar uma análise fenomenológica, antropológica, e literária do conto de Vergílio Ferreira “Havia Sol na Praça”. Neste conto, Vergílio apresenta-nos a saga de um homem solitário, miserável e perversamente excluído de qualquer reconhecimento. O personagem narrador nos remete para uma caminhada pormenorizada da existência da exclusão no cotidiano do personagem principal. O Fadista vive em uma caranguejola com seu cachorro, o burro e centenas de piolhos. Ele sujeita-se aos olhares de desdém da população. Vive e sofre os percalços de uma existência angustiante nas zonas abissais da exclusão. Não tendo o que fazer o Fadista busca, aquecer seu mundo de sentido ao sol da praça. Porém, isto é um absurdo. Sua existência é banalizada, sua vadiagem é ridicularizada. Esse ser sujo, quiçá abjeto, que vive de transgredir às regras e costumes. No que tange às ordens e hierarquias mundanas, a vida do Personagem é uma espécie de desarranjo, porque ele é um homem livre. A sua materialidade corpórea causa repugnância. A trama da narrativa ajuda-nos a construir um olhar do reconhecimento da al-

1 Doutora do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federla do Rio Grande do Norte UFRN, ivaldinetedelmiro@gmail.com;

2 Doutor pelo Curso de Lusitanistik pela Universität zu Köln/Alemanha, marton_tamas@uva-net.br;

3 Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará - UFC.

teridade do personagem no cotidiano de desigualdade. É notório apontar que, na perspectiva antropológica desta experiência literária é um exercício profícuo para compreender como ocorre a invisibilidade do homem moderno nos processos de zonas abissais.

Palavras-chave: Fadista, Exclusão Social, Invisibilidade, Existência.

INTRODUÇÃO

O artigo tem como proposta apresentar uma compreensão fenomenológica e antropológica do texto literário. A partir da análise compreensiva do conto “Havia sol na Praça” do autor Português Vergílio Ferreira. Na obra investigou-se algumas dimensões antropológicas e existenciais que norteiam a experiência de exclusão social vivida pelo personagem principal “O Fadista”. O conto aponta para o eixo compreensivo da existência miserável do homem despossuído de bens materiais e culturais. A experiência do personagem Fadista é produzida, pelo contexto de sua cotidianidade e invisibilidade social. No entanto, é possível entender que ele está ali na praça. A sua vida se faz em um movimento, entre as sombras da exclusão, do preconceito e o sol da existência articulada através da poética teimosia de Ser e de participar do mundo. Ele participa do mundo. E, assim vai construindo um cotidiano de rompimento, liberdade, de escolhas

E um dia que eu subia a rua para a repartição, descia-a ele outra vez para a vadiagem. Até que, depois de fazer a sua ronda por longe, voltou de novo a estabelecer-se na praça. Gostava de um certo sítio onde batia o sol, sobretudo no tempo frio, parava o burro e estava ali. (FERREIRA, 1991, p.174)

A forma de abordagem compreensiva é articulada a partir de cada experiência da ação de leitura e de interpretação. Meu interesse pela temática se originou de uma experiência no mundo da arte, do belo e da vida. E, em um tempo de amor visceral, eu dialeticamente eu fui arrastada por duas paixões.

A primeira paixão aconteceu no continuum da experiência de amor existencial pelo Professor de Literatura Inglesa (companheiro na vida e na arte). No desenrolar dessa experiência afetiva e fortalecida pelos laços do romance, eu fui apresentada aos autores: Pessoa, Espanca, Mansfield, Blake, Wolf, Rilke, as irmãs Bronte, Veiga, Hamway, Ferreira e tantos outros.

A segunda afetação ou paixão originou-se através de processos decisórios, da escolha abissal, entre a experiência da exterioridade e da reflexividade antropológica, pois reconheci detalhadamente quão maravilhoso é o desejo de mergulhar nas obras literárias. Nesse rito da experiência da passagem e da paixão, eu me sensibilizei. Como assim descreve Larrosa, no “princípio da passagem”.

Se a experiência é “isso que me *passa*”, o sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que “isso que me passa”, ao passar por mim ou em mim, deixa um vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida. Daí que o sujeito da experiência não seja, em princípio, um sujeito ativo, um agente de sua própria experiência, mas um sujeito paciente, passional. Ou, dito de outra maneira, a experiência não se faz, mas se padece. (LARROSA, 2000, p. 25)

Foi assim, a partir dessa experiência de leitura do conto, eu pude reconhecer detalhadamente, no personagem o Fadista, algumas características do homem moderno produzido pela lógica da burocracia, pelos elos morais do individualismo burguês, que historicamente solavanca a miséria e pelo o *ethos* da competição demasiadamente humana, que cotidianamente reforça tragicamente a exclusão. O personagem principal aparece como alguém que realmente está despossuído de bens materiais. Todavia, ele carrega seu corpo no mundo. Ele é o sujeito da experiência, sensível e vulnerável que habita em seu corpo nu em um movimento dinâmico do aqui e agora.

A imagem do corpo, em contrapartida, é peculiar a cada um: está ligada ao sujeito e à sua história. Ela é específica de um tipo de relação libidinal. A imagem do corpo é a síntese viva de nossas experiências. Ela pode ser considerada como a encarnação simbólica inconsciente do sujeito desejante. A imagem do corpo é, a cada momento, memória inconsciente de todo o vivido relacional e, ao mesmo tempo, ela é atual, viva, em situação dinâmica, simultaneamente narcísica e inter-relacional: camuflável ou atualizável na relação aqui e agora, por qualquer expressão linguareira, desenho, modelagem, invenção musical, plástica, assim como mímica e gestos. (DOLTO, 1994, 15/14).

O Fadista desafia o espaço da regra, ele burla o modelo de vida local. E, por ele não reconhecer e viver no cotidiano socialmente regrado. Vive sendo levado à prisão:

Como a caça ao piolho o levava a cadeia, já não caçava. Gostava era daquele sítio batido ao sol e de ver a gente a passar. Às vezes quando chegava, atravancando quase toda a rua, os carros buzonavam à volta com uma fúria de canzoada, mas ele nem ouvia. Tratava o burro, o cão proa

sentado no traseiro, ficavam os três ali. Parados ao sol. (FERREIRA, 1991, p. 174).

Houve circunstância em que a sua prática corpórea tenha causado uma afrontação aos costumes locais. Não obstante, nesses momentos de performances do personagem Fadista atraíam olhares de censura de senhoras conservadoras que casualmente passavam na Praça. E, quase sobre o disfarce de apreciação silenciosa podem ser interpretados como símbolos de corpos aprisionados e quiçá, a consciência de atos humanos recheados de medos e desejos sexuais sufocados. Além de que, pode ser compreendido como a afirmação do homem no mundo. Ou a noção do ser no mundo. “Presença não pode ser entendida como sinônimo de homem, pois ela é uma determinação ontológica, que já corresponde ao ser desse ente que coloca a questão do ser”.

Nessa jornada, eu pude notar também, que o Fadista dava diferentes significados ao ato de existir. Ele traz dentro de si a vida recheada de vontade. Possuía uma liberdade condicionada pelas nefastas experiências das injustiças sociais. Durante todo tempo social, ele tem sofrido um processo de exclusão social, no qual, ele não é apenas colocado no hospício, mas também, ele é privado do direito de ir e vir, do direito ao movimento corpóreo da vida, por exemplo, do direito de ficar sentado na praça e catar seus piolhos.

Só a polícia embirrava com ele, porque, além de perturbar o trânsito, tinha a mania de parar às vezes em certo sítio da praça para catar piolhos. Podia catá-lo noutra lado. Não catava – era ali. Chegava mesmo a despir a camisa para uma pesquisa mais conscienciosa, menos sujeita à contingência da simples apalpação. E, certo dia, levado no entusiasmo da busca, acabou por desapertar outras peças de roupas que já não era de desapertar (FERREIRA, p:174).

É notório que há uma circunstância em que essa atividade corpórea do personagem tenha causado uma afrontação aos costumes sociais e morais. Ele apanhava da polícia e era imediatamente preso. E daí, quando ele retorna para ficar na praça, já não se coça mais, pois sua performance foi moralmente interrompida e punida. Todavia, por ficar lá desfrutando do Sol na praça, ele é colocado no asilo. Não obstante, toda a cidade burla a regra de Humanidade, quando o trata como ser abjeto e arranca-lhe do convívio social. Isso ocorre quando: “De modo que as forças da cidade, para clarear um pouco os aspectos da praça e praticarem a justiça social, metem-no no asilo”.

É bom ressaltar aqui que, a negação do humano se faz no cotidiano da existência. Na esfera da racionalidade e na esfera da liberdade. Pois para Kant, esse princípio da humanidade e de toda natureza racional em geral enquanto fim em si mesmo (a qual é a condição restritiva suprema da liberdade das ações de todo homem) não é tomado de empréstimo à experiência. Pois, primeiro por causa de sua universalidade, já que ele tem em vista todos os seres racionais em geral, acerca do que nenhuma experiência é suficiente para determinar o que seja; segundo, porque aí a humanidade é representada, não como fim dos homens (subjetivamente), isto é, como um objeto que a gente de fato e espontaneamente toma como seu fim, mas como um fim objetivo. (KANT, p.431).

A Liberdade é a experiência humana permeada pelo agir racional e consciente em relação aos meios e fins no processo do existir. E, o conto de Vergílio possibilita um olhar antropológico para compreender as nuances e teias de experiências construídas pelo personagem Fadista. Além de permitir um olhar particular atribuídas ao modelo de exclusão e objetivação social em que é submetido este personagem. É bom ressaltar que, o conto de Vergílio Ferreira - Havia Sol na Praça - nos aponta para uma compreensão da cotidianidade do Ser no mundo. Além de apresentar um olhar do tempo da existência que permite a escolha do nada no contexto da relação homem/mundo.

A expressão composta "ser-no-mundo", já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de *unidade*. Deve-se considerar este primeiro achado em seu todo. A impossibilidade de dissolvê-la em elementos, que podem ser posteriormente compostos, não exclui a multiplicidade de momentos estruturais que compõem esta constituição. (HEIDEGGER, 1927/2006. P. 96/97).

Na escolha humana se processa os problemas que constitui a maneira como cada sujeito experiência a cotidianidade. O conto narra como o Fadista se permite viver a liberdade de modo tão livre, inocente e teimoso. Mostra quão incrível é a profundidade da vida na realização de performances no cotidiano de banalidades mundanas.

METODOLOGIA

A proposta metodológica do artigo foi traçada no viés do olhar da fenomenologia permeada pela dialógica de interdiscursividade entre os campos do saber literário e antropológico. No processo da escrita

antropológica, o campo de pesquisa é o lugar de vivência e observação direta com vários personagens encarnados em teias de relações culturais e simbólicas. Nesse artigo, o objeto de estudo se revela na compreensão do texto literário. Foi assim que fui acorrentada nas algemas epistêmicas das correntes que entrelaçam os olhares. E, me permiti fazer a saga dessa *"aventura literária/antropológica"* de pesquisa, nela naveguei pelos mares da compreensão textual e da experiência de fruição de sentido quando vivenciei, através da leitura sentimentos dialogando com os personagens do conto de Vergílio Ferreira, como o medo, a insegurança entre outros anseios que os pesquisadores cotidianamente sentem.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Neste texto foi apresentado a compreensão do conto de Ferreira a partir do olhar antropológico sobre o cotidiano da exclusão, da existência e do cotidiano do personagem principal.

A leitura é de extrema relevância para toda sociedade. Apesar de existir inúmeras fontes de conhecimento e aprendizado, o ato de ler é uma das vias mais importantes de construção do conhecimento humano, não limitando a nenhuma de suas formas, sejam elas literárias, educacionais, culturais ou sociais.

Durante este estudo, eu compreendi que o ato de ler palavras, está dialogicamente, entrelaçado com a leitura que os indivíduos fazem do mundo. Esse fato acontece ao longo de várias experiências laborais, afetivas, lúdicas e simbólicas do fazer humano. Nas aulas de Antropologia e Sociologia eu encontro os fios da experiência fortalecidos pela hermenêutica que ligam ao mundo simbólico das leituras de obras de pessoas que compreendem o ato de ler como uma construção perene de sentidos, que alça vôo rumo ao subjetivamente construído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de uma narrativa textual é, de certo modo, a expressão da experiência humana no processo de interpretar o mundo a partir de formas: literal, estética, lógica, mística, científica e simbólica. O conto de Vergílio é uma tecitura do fazer literário, pois nos remete ao mundo da ficção, do belo, de laços, de redes de saberes e de sentidos que nos prende às correntes hermenêuticas.

Neste conto compreendo a partir do olhar do Espaço do marginalizado como um processo de Subir x descer: a representação simbólica do “caminho do homem” na sociedade? Questão. Será que temos escolha?!!!.

A repetição da volta do fadista à praça e do aprisionamento no asilo apontam para duas forças antagônicas: busca pela liberdade/autonomia e regras/coerção social. “Eu subia a rua para a repartição, ele desci-a para vadiagem.” (173)

Narrador subindo, pra onde? .

Não há vida sem escolha. É importante afirmar que, pode-se observar o cotidiano a partir de escala de valores que lhe dão hierarquia, pois não podemos fazer tudo ao mesmo tempo. Não podemos escolher tudo, ao mesmo tempo. É necessário selecionar. Assim, as escolhas humanas acabam por determinar uma escala de valores e por conseqüência uma escala de ação. (HELLER, 2008, p. 57)

O subir se torna como a representação da “coisa certa” na sociedade. O que é o certo nos processo de existência e produção da vida? Então por que a ironia do narrador? Por que ele vai atrás do fadista (175, 176 etc). Isso representa um mal-estar não assumido do narrador?

Ou talvez a esperança que para ele exista, também, algo além da “repartição”? O fadista como representação de uma existência marginalizada, mas não marginal? Nem infeliz? O negar das regras “certas” de “ser alguém na vida”?

A reação esculhambada do fadista é, também, uma afirmação, nem que seja inconsciente, de um não querer se conformar, ou quem sabe, o de exigir o direito a própria escolha. Assim dentro do universo criado pelos sujeitos da raça humana, a escolha é parte essencial no processo de construir-se e no processo do desfazer-se de si. A escolha é, o *supra sumo* da busca de si mesmo. E ao mesmo tempo, a escolha representa o movimento da negação/afirmação. “Esta é a razão pela qual não há mundo humano isento desta contradição. Por isso, não se pode dizer do mundo animal que ele está sendo: o mundo humano só é por está sendo; e só está sendo na medida em que dialetizam a mudança e o estático.” (FREIRE, 2000. P.47)

E a escolha se renova. A escolha é o conteúdo da vida. É no movimento do cotidiano, que a pluralidade dos desafios da escolha acontece

“E como resolvera em quatro pranchas o problema da habitação e transportes, também toda a gente o admirava” (173) ironia e inveja? Narrador gosta do fadista, ao mesmo tempo gostaria se colocar numa posição superior a ele? Ao mesmo tempo o inveja?

São algumas questões que nos remete ao profundo poço das linhas interpretativas do mundo do personagem. Nesta obra literária, compreende-se que o Personagem principal- o fadista- exprime o cotidiano do homem despossuído de si. Também se abre a interpretação de outras características das experiências vividas pelo personagem: alienação, exclusão, sofrimento e invisibilidade social. Características oriundas da ausência do humanismo na cultura subterrânea produzida pelo sistema social.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que partilham comigo o momento das flores, poemas e amores no Planeta

REFERÊNCIAS

DIMENSTEIN, G. **O cidadão de papel**. São Paulo, Ática, 2007.

Heidegger, M. (1995) **Ser e Tempo** (parte I). Petrópolis: Vozes.

DOUTO, Françoise. **No jogo do desejo**. Rio de Janeiro. Zahaar Editores, 1994.

FERREIRA, Vergílio. **Contos**. São Paulo: Editora Bertrand. 4ª Edição. 1991.

FREIRE. Paulo. **Educação e Mudança**. São Paulo. Paz e Terra. 19ª Edição. 1993

GOFFMAN, Erving. **Estigma: La identidad deteriorada**. 5. ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra. 8ª edição. 2008.

LARROSA, C. R. *et al.* **Inclusão e escolarização: múltiplas perspectivas**. 2ª edição Porto Alegre: **Mediação**, 2015.

Merleau-Ponty, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1996.

Ricoeur, P. **Tempo e Narrativa** (tomo I). São Paulo: Papyrus. 1994.

DANIEL JONAS E O FANTASMA INQUILINO DE FERNANDO PESSOA

Roberto Bezerra de Menezes¹

RESUMO

Entre os muitos fantasmas inquilinos que habitam os versos do autor, Fernando Pessoa certamente é um interlocutor a se não ignorar, sobretudo levando-se em conta a proeminência de nomes das literaturas de língua inglesa a formar a tradição de Jonas, motivo que também ajuda a esclarecer a afinidade com a figura de Pessoa. Para desenvolver o presente pesquisa, procedemos a uma apresentação do pensamento poético de Daniel Jonas, essencialmente atentando para a noção de tradição e de influência, para, na sequência, estabelecer algumas pontes produtivas entre poemas do poeta nosso contemporâneo com a moderna poética pessoana, sobretudo a partir de exemplos colhidos nos conjuntos *Os fantasmas inquilinos*, *Sonótono*, *Bisonte* e *Nó*.

Palavras-chave: Influência, Releitura, Poesia Portuguesa, Modernidade.

¹ Pesquisador em estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Pós-Lit – UFMG, bolsista PNPd/CAPES, robertobmenezes@gmail.com.

TAMBÉM O POEMA DEVE ESQUECER NOMES

Em “A influência de Fernando Pessoa nas gerações que se lhe seguiram”, pequeno texto recolhido em obra crítica de 1991, António Ramos Rosa expõe a importância da poética de Pessoa para a poesia de língua portuguesa, sobretudo a partir da publicação das obras completas do poeta e de seus heterônimos pela Editorial Ática, iniciada em 1942. Segundo Ramos Rosa,

[...] desde a *Presença*, quase nenhuma obra poética deixa de reflectir a transformação radical que Fernando Pessoa operou na moderna poesia portuguesa. Dir-se-ia que esse novo discurso poético constituiu uma desnudação da linguagem porque entre a consciência e a palavra se rasgaram novas perspectivas da criação poética. (ROSA, 1991, p. 41).

Esse entendimento crítico de Ramos Rosa, de que “a principal influência de Pessoa é exercida ao nível da linguagem” (ROSA, 1991, p. 40), é corroborado por outros estudiosos e poetas, para quem Fernando Pessoa foi não só influência direta, mas uma espécie de opositor contra o qual coube duelar para obter algum espaço no rol de autores e autoras de que é feita a literatura do século XX em Portugal. Gastão Cruz é um desses poetas-críticos que, em resposta a um inquérito conduzido pela revista *Colóquio/Letras*, no já longínquo ano de 1985, anterior, portanto, ao texto supracitado de Ramos Rosa, elabora uma resposta sobre a “densa diferença” de Pessoa para os poetas do século XX (a partir da década de 40). Para ele, o criador dos heterônimos é um desses grandes poetas que, possuidores de uma poética tão distinta, terminam por incidir diretamente não só sobre os que lhe seguiram, mas também sobre os que o precederam, como é disso exemplo a recepção de Cesário Verde após Pessoa (CRUZ, 2008, p. 50). Essa assertiva pode ser aproximada à visão de Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores”: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro.” (BORGES, 2007, p. 130). Tanto para Gastão Cruz quanto para António Ramos Rosa, portanto, o itinerário da poesia portuguesa, e mesmo a poesia de língua portuguesa, indo além de Portugal, foi determinado em grande medida pelo pairar desse fantasma sobre nossas cabeças, a dizer a todo o momento que sua poética é incontornável para a compreensão do que foi artisticamente o século XX.

Mais recentemente, Ida Alves (2018), ao procurar ler Pessoa com os poetas “de agora”, sinaliza o relativo afastamento que esses autores mantêm do criador dos heterônimos, ora fazendo pouco caso de algum tipo de influência que teriam sofrido, ora ocultando, deliberadamente ou não, toda e qualquer referência à poética pessoana de seus textos.² Segundo o argumento de Alves, nem sempre é evidente o modo como Pessoa e suas pessoas aparecem nas poéticas atuais: “Pessoa [...] penetra nesse lirismo de hoje também como resto, como escolho, como um grito mudo e alucinado à beira da vida, tão concreta, tão comezinha, tão ruidosa.” (2018, p. 172). A professora e pesquisadora reafirma a força de Pessoa que, mesmo perante certo afastamento, resiste e se entranha na poesia que se lhe segue, a despeito de tudo e de todos. Daniel Jonas, na apresentação aos poemas que traduziu do inglês William Wordsworth, diz algo parecido acerca desse poeta romântico, que considera o verdadeiro pai do Romantismo, e do legado de sua dicção entre os poetas subsequentes, entre os quais inclui Fernando Pessoa:

Tal como acontece com todos os poetas fortes, especialmente com força suficiente para nos sugerirem a desconfiança de “clássicos”, não é necessário ler-se realmente Wordsworth para já o ter lido. Na verdade, Wordsworth vive sob a forma de uma assombração permanente verificável na obra de muitos poetas, nem por isso menores, que justamente poderíamos considerar agonizarem sob a ameaça do seu ascendente. Esta descendência, directa ou indirecta, é localizada em atalhos mais ou menos conspícuos. Um desses atalhos chama-se, ortónima e heteronimamente, Fernando Pessoa. O sintoma mais agressivo deste mal-estar é a balada lírica de Pessoa “Ela canta pobre ceifeira”, a qual explicitamente acusa as maleitas da balada wordsworthiana “The Solitary Reaper”. Mas no que em Wordsworth é acerca da vida sã de cariz, dir-se-ia apolíneo, em Pessoa é um lamento de toada fúnebre, porventura uma maneira de Pessoa enterrar, por via da pobre ceifeira, o seu pai poético e verdadeira musa, Wordsworth. (JONAS, 2018, p. 9-10).

E é na esteira dessa influência aos poetas que se lhe seguiram que irei, nesta breve reflexão, à poesia de Daniel Jonas para encontrar rastros

2 O texto de Ida Alves centra-se nas vozes de Carlos Bessa e Manuel de Freitas, entre os mais recentes, e em Joaquim Manuel Magalhães, um fiel representante do último quarto do século XX (apesar de seguir publicando neste nosso século).

de uma interlocução poética que já se estende por muitas décadas e que tende a se mostrar ainda muito produtiva para a manutenção dessa faceta dialogante da moderna poesia portuguesa. Não se pode dizer, entretanto, que Daniel Jonas é um desses poetas do século XX que sofreram direta influência das muitas publicações de Pessoa desde os anos 40. Ainda que seu primeiro livro de poemas tenha sido publicado nos anos finais do século XX – *O corpo está com o rei*, de 1997, em edição da Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto –, Jonas é essencialmente um poeta deste século, afirmação que carrega em si uma certa ironia se se considera também a faceta anacrônica que sua poética põe em ação. Diante disso, poderíamos nos perguntar: como os poetas do século XXI lidam com o fantasma de Pessoa? Esta reflexão intenciona responder a essa pergunta, ainda que não leve em conta seu sentido abrangente, mas considerando essencialmente o caso de Daniel Jonas.

E se aqui chamo Fernando Pessoa de “fantasma” é para remeter diretamente ao título *Os fantasmas inquietos*, de Daniel Jonas, e ao poema homônimo que abre o volume. Este que é seu terceiro livro de poemas apresenta de maneira muito ampla as muitas facetas que essa poesia mostra ao leitor: desde as reflexões metapoéticas aos poemas motivados por outros elementos da cultura (filmes, quadros, fotografias etc.); da meditação sobre o tempo e o presente à imersão no antigo e mitológico mundo grego; das imagens bíblicas à irônica denúncia das imposturas sociais. Mas é no primeiro tipo que localizo o poema “Os fantasmas inquietos” (JONAS, 2005, p. 13-14), iniciado com o problema dos coágulos para a circulação desse sangue que alimenta a vida do poema, entendido aqui como uma referência à tradição e a suas vozes fantasmagóricas. Segundo o poema, para erigir a sua poética, o autor deve *deformar* a linguagem: “A ideia aqui é deformá-la, [...] / [...] deformar/ o enunciado, a fala, por exemplo, / evitando os genitais do verbo, contrariando/ contornos até que a linha de raciocínio/ uma vez completa e realizada/ dispense a morte ao prazer/ na sua própria mecânica.” (JONAS, 2005, p. 13). A angústia com a tradição, que é sempre uma tradição elegida pelo poeta, fica muito bem expressa em “evitando os genitais do verbo”. Os “genitais do verbo” a que o poema se refere dá a ver, pelo menos, uma dupla imagem: tanto remete para uma ideia de origem, com que a noção de tradição muito se relaciona, quanto sugere que o trabalho do poeta de *deformação* da linguagem deve buscar afastar essa relação de posse que o caso genitivo articula em determinadas línguas, como o latim, o grego e o sânscrito, por exemplo, todas línguas de tradições às quais o poeta nos reenvia

frequentemente. Para Jonas, então, “A verdadeira alegria vem/ com a trivialidade de poderes ser/ sem te consubstanciar, sem que me atenha/ a tua língua, sem me ater às coisas/ que todos os outros podem fazer.” (JONAS, 2005, p. 13-14), revelando uma ideia de poesia muito próxima da que T. S. Eliot expõe em seu famoso texto “Tradição e talento individual”:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades. (ELIOT, 1989, p. 39-40).

Diante dessa tensão entre passado e presente, entre tradição e talento individual, o poeta termina por fazer dessa reflexão matéria-prima de sua arte poética, um poema de abertura para outros 58 que, não raro, irão esboçar essa mesma angústia produtiva para a criação poética. Sua defesa final, neste poema, parece ir ao encontro de uma ideia de singularidade, isto é, de busca de um caminho que seja o seu, ineditamente trilhado, procurando “evitar o nome coagulado/ na língua”, pois “Também o poema/ deve esquecer nomes.” (JONAS, 2005, p. 14).

DA COSTELA DE FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa é convocado, direta e indiretamente, pela poesia de Daniel Jonas em situações pontuais que, por seu turno, assumem uma importância se considerarmos que estamos perante uma poesia exigente na escolha de sua matéria dialogante. Como Pessoa, Jonas torna claro o vínculo, afetivo e acadêmico, com uma tradição de língua inglesa que será fundamental para compreender seu processo criativo. Disso, é exemplo o soneto “Eu queria que tu viesses, mas não vens.” (2007, p. 41), de *Sonótono*, primeiro volume de três (com *Nó* e *Oblívio*) que reúnem sua

produção dedicada às possibilidades que oferecem os 14 versos da forma fixa:

Eu queria que tu viesses, mas não vens.
 Como Milton p'ra Wordsworth, Portugal
 Precisa de ti, estamos sós, o mal
 Já grassa, é lama. Queria, mas não vens.
 Um mundo de desgraças te reclama,
 Paquetes, cais, arcádias, reis, armentos,
 Ofélias andam loucas em conventos,
 Camões (quem é Camões?), nem mesmo o Gama!
 É Hora! Onde estás? Que te detém?
 Um sono, uma modorra? Quem te amarra?
 Pior país não houve, jaz aqui,
 Solo nem é, é sola de Bandarra.
 Vem, salva-nos de nós, dos quintos vem!
 Ou um Consolador manda por ti.

É importante destacar desde logo que esse soneto se constrói a partir de uma direta influência de “Londres, 1802” (2018, p. 235), de W. Wordsworth, soneto em que o lamento sobre a ausência de John Milton é cantado, este que é visto como quem poderia devolver a nação, a pátria, a um estado de glória. Eis a tradução do poema feita por Daniel Jonas:

LONDRES, 1802
 Milton! Pudesses tu ser acordado!
 De ti carece a pátria, este chão
 De águas mortas; pérgula e salão,
 Altar, espada e pena em pobre estado;
 O velho dote inglês foi penhorado,
 O nosso bem comum; é tudo vão.
 Oh! Ergue-nos, devolve esta nação
 Ao cavalheiro probo, livre e honrado!
 Um astro a tua alma, no seu canto:
 A tua voz continha o som do mar,
 Tão pura como os céus de livre ar;
 Pla estrada desta vida tu passaste
 Com graça divinal; e, no entanto,
 Deveres os mais simples aceitaste.

Ao contrário do que vemos nesse poema de Wordsworth, no de Daniel Jonas lemos muito claramente logo no primeiro verso a consciência do poeta de que Pessoa não voltará. Por isso, ao final, sugere aceitar um “Consolador”, com inicial maiúscula, que pudesse amenizar a situação de Portugal, culturalmente e socialmente.

Entre as muitas referências à *Mensagem* pessoana, fica evidente a retomada do mito sebastianista, desta vez focada em Pessoa, isto é, é ele o D. Sebastião a retornar para a formação do Quinto Império (da poesia), refletindo o que seria o retorno de Portugal às épocas de glória. Como se sabe, D. Sebastião, rei de Portugal que teve sua frota dizimada em ataque aos mouros em 1578, é uma figura envolta em misticismo. Foram muitas as previsões de que ele retornaria, como a do sapateiro Bandarra, diretamente citado no soneto de Jonas, e a do padre Antônio Vieira. Segundo pregavam, ele iria resgatar o poderio de Portugal para a conquista do mundo.

É interessante notar também que este poema marca uma posição não só perante Pessoa, mas também perante Camões, completamente descartado por Jonas: “(Quem é Camões?)”. Virando assim as costas para Camões, Jonas se coloca entre os poetas portugueses da modernidade, mesmo que, por exemplo, Camões e sua epopeia estejam indiscutivelmente presentes na *Mensagem* pessoana.

Um outro soneto que vai ao encontro da lição poética de Pessoa encontramos em *Nó*, título de 2014. Em “Soneto não me mintas, não me inventes.”, o sujeito dialoga com a forma na qual a matéria poética se encontra enformada. Vejamos o poema na íntegra:

Soneto não me mintas, não me inventes.
 Não torças a verdade com as manhas
 Subtis dum charlatão, deste em patranhas?
 Sê claro, sê frontal, diz-me o que sentes.
 Quem te viu, quem te vê... oh, tão diferente
 Do que te motivou, do gozo ou pena...
 Tu és como um actor levando à cena
 Um texto que estudou e alegre mente.
 Quem és, que dizes tu, seu impostor!,
 Que mal te reconheço... e eu juro
 Que passa por mim mesmo o meu perjuro.
 Não passas é de um mau imitador!
 Perdoo-te o perdes-me... vai, mau espelho...
 Soneto, és um logro. Argh... Estás velho!

Formalmente, esse poema mescla o decassílabo do soneto italiano e o esquema de rimas do soneto inglês, estruturado em três quartetos e um dístico de rima idêntica. Essa mescla de referências dá a ver o amplo espectro a que o poeta se reporta, buscando na escolha formal o maior número possível de alternativas, confirmando a assertiva de Jamesson Buarque de que “Somente porque variável o soneto pode ser considerado uma forma fixa” (2015, p. 43), assertiva essa baseada no princípio “igualdade na quantidade”, de Santo Agostinho.

Transformado em interlocutor, o soneto escuta as queixas do poeta, que não está satisfeito com as distorções e mentiras que ele opera naquilo que o sujeito é, ou, mais acuradamente, naquilo que ele busca exprimir. Há, dessa maneira, um descompasso entre o que o sujeito julga querer exprimir no soneto e o que o soneto, afinal, exprime. Trata-se de um “mau espelho”, um “impostor”, um “charlatão”. Esse mau funcionamento parece decorrer do fato de se tratar de uma forma poética ultrapassada: “Soneto, és um logro. Argh... Estás velho!”. O mordaz modo como o poeta se lhe dirige não esconde que seu desejo de transparência se baseia em algo que não é da ordem do soneto (e da poesia em geral). O que a princípio parece ser algo negativo, é verdadeiramente a estrutura da lírica moderna, tão bem sintetizada em Pessoa. Nesse encerramento, o modo como ele dispensa o soneto, por estar velho, revela uma obsolescência da forma que vai de encontro ao que o poeta fez em três volumes compostos inteiramente de sonetos: mostrou como a forma ainda pode ser reinventada e rende bons poemas sem perder o vigor que se viu no seu auge, servindo-se de muitos artifícios seculares tanto do soneto quanto da linguagem poética.

Como também já assinalou Maria João Cantinho, para quem a evocação ao fingimento pessoano, nesse exemplo, responde a uma “componente lúdica do poema” (2015, p. 193), Joana Meirim, em comentário a esse mesmo soneto, publicado no site *Jogos florais*, destaca que

o poeta retoma a tese principal da “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, desta vez aplicada à poesia e não ao poeta – o soneto é um “fingidor”, com uma acepção moral negativa que o poema de Pessoa não tem. Aqui, o soneto finge, mente, e a poesia é um “mau espelho” dos sentimentos humanos. [...] O poeta pede ao soneto que seja um bom espelho, mas sabe que, apesar do virtuosismo das rimas, do esquema rimático, de toda a técnica a que recorre no soneto, a poesia falha. A consciência desse engano e a irreversibilidade dessa situação causam uma

certa melancolia, de que a interjeição onomatopaica “Argh” dá conta. (2018, s.p.).

Na sequência, interessa-nos ir a dois poemas que referenciam, segundo nossa proposta, Álvaro de Campos. Primeiramente, o soneto “Que ela voltasse. Diz ao rapazinho” (2007, p. 24), um curioso caso de releitura de certos aspectos presentes no “Soneto já antigo” do poeta-engenheiro:

Que ela voltasse. Diz ao rapazinho
Que lhe sinto a falta, ah, espada tão tibia
Que ao rádio obriga, a tez diz-lhe tão nívea
Que lhe guardo p’ra sempre o retratinho.
Que já morreu eu sei o que vivia;
Que só por ter morrido lhe só espero
Que a vida bem lhe vá (tão mal lhe quero).
Que amei, diz-lhe, sim, mais do que devia,
Que eu sei o tarde que é diz-lhe hoje cedo,
Que só agora a quero, à coisa que era,
Que antes não sabia – ah se o soubera! –
Que é póstuma a paixão e prévio o medo.
Que a vida vem da esquina, é um quiosque,
Que triste que é, que vã, que asco, que, que...

Estruturado anaforicamente a partir do pronome “que”, esse poema remete já, nesse aspecto, para o soneto de Álvaro de Campos, no qual encontramos, essencialmente, um conjunto de frases que se desenvolvem a partir da mesma partícula, sendo o poema de Jonas uma espécie de intensificação do uso mais coloquial do pronome elevado à exaustão, sintetizada na repetição seguida de reticências no último verso. Vejamos o poema de Campos e notemos as seis repetições do “que”:

Olha, Daisy: quando eu morrer tu has de
Dizer aos meus amigos ahi de Londres,
Embora não o sintas, que tu escondes
A grande dôr da minha morte. Irás de

Londres p’ra York, onde nascestes (dizes...
Que eu nada que tu digas acredito),
Contar áquelle pobre rapazito
Que me deu tantas horas tão felizes,

Embora não o saibas, que morri...
Mesmo elle, a quem eu tanto julguei amar,
Nada se importará... Depois vae dar

A noticia a essa extranha Cecily
Que acreditava que eu seria grande...
Raios partam a vida e quem lá ande!
(PESSOA, 2015, p. 35-36).

O desejo de diálogo fica ainda mais evidente quando notamos que o soneto de Jonas começa a meio do caminho: “Que ela voltasse.” Ambos os poemas falam da morte como um fato inescapável por vir. Campos inclusive aventa falar de um após a vida no último verso, como se estivesse já ele um passo dado para a morte. Em Jonas, o sujeito parece lamentar o amor perdido, falando de uma póstuma paixão.

Também da costela de Álvaro de Campos encontramos um outro tipo de atitude poética, esta relacionada com a faceta do autor das odes em que o verso livre e o longo fôlego são maior tendência.

Um desses longos poemas em verso livre que nos lembram as odes de Álvaro de Campos é “Deslocação das nuvens”, apresentado em 4 partes, divisão que, por seu turno, já marca uma distinção do fôlego longo e ininterrupto do heterônimo pessoano. Esse poema afeito ao excesso (AZEVEDO, 2017, p. 92) dá conta de um sujeito num estado de contemplação do mundo à sua volta. Na primeira parte, há sobretudo o elogio ao deixar-se estar no tempo – “Amo as salas de espera das coisas” (2016, p. 34), imagem temporal já presente na “deslocação das nuvens” do título –, que não se encerra numa simples contemplação de tudo que pode entrar no poema, mas abre espaço para reflexões sobre a transitoriedade daquilo que nos constitui, dos muitos *eus* que as temporalidades, colocadas em perspectiva *panavision*, podem dar a ver: “Eu venho em trânsito de mim mesmo para aquele além que eu serei/ tão mais do que fora alguma vez algum lugar,/ acordando do sono de mim para o sonho de além-eu” (2016, p. 37). Álvaro de Campos, por sua vez, expressa em “Opiário”, poema criado por Pessoa para representar um momento anterior ao da efusão dos maquinismos modernistas, um deixar estar parecido: “Eu, que fui sempre um mau estudante, agora/ Não faço mais que ver o navio ir/ Pelo canal de Suez a conduzir/ A minha vida, anfora na aurora.” (PESSOA, 2015, p. 37). Guardadas as proporções, o Campos que admite ser “Num navio qualquer um passageiro” pode ser encontrado no sujeito meditativo do poema de Jonas: “De passagem pela vida estamos

eu, esta e aquele anunciado,/ e ainda que vamos em cápsulas diferentes/
 tendemos ao mesmo lugar” (2016, p. 35).

Ao contrário, por exemplo, da “Ode triunfal” de Campos, que já se inicia em alta velocidade, o poema “Deslocação das nuvens” de Jonas principia num ritmo lento, reiterando os ares de observação demorada do passar do tempo que acima assinalamos. Sem se colocar numa distância do mundo e das pessoas, o sujeito, “com gozo”, se junta “às cataratas de tudo e toda a gente/ nesta ínfima amostra de nada e de ninguém.” (p. 35), e se “esquiva obtuso por entre os amplos corredores” (p. 35). Nesse juntar-se e distinguir-se esquivamente de tudo e de todos, ele termina por voltar-se, perante o mundo, para si e seu lugar neste mundo, essa “câmara de descompressão”:

Nesta câmara de descompressão,
 preparatória entre o que foi e o que vem,
 eu vomito palavras e diascevesta de mim
 torno a engoli-las, nutrindo-me do meu vômito,
 reciclando o que disse no que direi,
 assim que a minha fome a engula e nada diga
 porque nada há a dizer
 senão um silêncio mais vasto do que a consciência
 e a descrição inútil de tudo o que acontece. (p. 36-37).

Essa imagem do poeta a ruminar, com as palavras, o que foi e o que será é reveladora de uma discussão também presente em Pessoa, instaurador de uma moderna cisão no sujeito que não se restringe à sua multiplicação heteronímica.

Mas é na segunda parte que escutamos sub-repticiamente os muito conhecidos versos iniciais da “Ode triunfal” que dizem: “Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, féra para a beleza disto,/ Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.” (PESSOA, 2015, p. 48). No poema de Jonas, lê-se: “Aqui neste ínfimo ponto desta madrugada banal/ escrevo, sacudindo o vexame do peso antepassado/ de mais lesta mão e a cada manhã/ acendendo a luz ao espaço comercial ensonado,/ àquilo que me persegue sendo real ou não,” (JONAS, 2016, p. 38). Em ambos os poemas, tem-se uma cena de escrita muito bem alinhavada pela compreensão de que o sujeito está a escrever ou a descrever o que foi o processo de escrita, que, durante a leitura, presenciamos. O que em Campos é articulado sob os efeitos de uma “febre”, em Jonas ganha

fôlego pela qualificação da mão, “de mais lesta mão”, isto é, uma mão mais rápida, ágil, dir-se-ia febril. Por outro lado, esse diálogo também é calcado numa diferenciação: as “grandes lâmpadas eléctricas da fábrica” são, em Jonas, o “ínfimo ponto desta madrugada banal” de um “espaço comercial ensonado”. Há, portanto, um rebaixamento da circunstância em que essa cena de escrita se desenrola: enquanto o sujeito de Campos se insere num movimento que é próprio da modernização do mundo com suas máquinas, os “grandes ruídos modernos” (2015, p. 48), o sujeito de Jonas se encontra num “ínfimo ponto” e diz que “preferia o estrato ou o nimboestrato” (2016, p. 39), isto é, preferia estar acima da ínfima existência terrestre. As máquinas de Campos são pois agora não as da fábrica que trará porventura o progresso, mas camiões a que o sujeito observa, “conduzidos pela mão de cabos insones/ como lobos do mar sem sal” (p. 39). Essa imagem ganha maior relevo na seguinte comparação:

Eis que por mim passam
e eu os admiro o serem máquinas moles
operando com um coração no caixotim da carlinga
como um antepassado obtuso e fixo
indo para nenhures ou para alhures ou lá para onde vão
eu sentir-me pequeno por insignificante e ínfimo porque
nada na minha passagem lhes faz jus
a toda a sua potência máscula, hirsuta e decidida. (2016,
p. 39).

Vê-se desde logo que, ao contrário do desejo sensacionista do heterônimo pessoano de se fundir à máquina, há, no excerto acima, a clara diferenciação entre sujeito e máquina (ainda que na máquina exista um “coração no caixotim da carlinga”, o motorista). Isso marca profundamente o modo como a leitura da tradição é também uma maneira de se afirmar no diálogo pela não repetição, fazendo ressaltar o que a sua individualidade, o seu talento individual, pode acrescentar para a construção do edifício da poesia.

Por ora, gostaria de terminar mostrando um outro poema, desta vez para falar de Alberto Caeiro. Leiamos:

Pensar, pra quê? Que pensem outros. Raro
O pássaro que faz do céu seu ramo.
Eu quero pensar muito é nos que eu amo
Antes que a morte aponte a mim seu faro.

Pensar: que desperdício, que inocência!
 Pensar que por pensar virá Atena...
 Pensar é sonho, ordenha de éter, pena
 Sovada no badminton da ciência.
 Que deixarei de mim, um pensamento?
 E este meu papel qual tumba fria
 Parece querer beber a elegia,
 Treinar aqui, qual pedra, o meu lamento...
 Ó ópio, Ó óleo, Ó ócio deste ofício!
 Pensar que toda a arte é artifício! (2014, p. 27).

Nesse soneto, Daniel Jonas coloca em causa uma relação conturbada com a ideia de pensar. Chega, inclusive, a dizer que esta ação é um desperdício. Assume, entretanto, que quereria pensar apenas naqueles que ama. Nesse sentido, pensar é não pensar, no sentido mais estrito da ideia de raciocinar, acolhendo em pensamento o sentimento que mantém por alguns. Vemos ainda a preocupação com o que irá deixar como “pensamento”, que, naturalmente, podemos ler como uma preocupação com a obra que sobreviverá ao fim do corpo do poeta. Na terceira quadra – pelas rimas, o soneto se estrutura como o inglês –, nota-se que o processo de escrita parece dominar o poeta de modo a levá-lo para uma reflexão elegíaca, ou seja, em que o lamento tem seu lugar. O *couplet* reitera uma postura com a escrita que não é apaziguada. Do ópio ao ócio do ofício de poeta, Jonas revela o que modernamente já se sabe: a arte é artifício, lição mais do que dada por Pessoa. Nesses dois versos de encerramento nota-se ainda como as palavras se multiplicam puxando uma a outra, evidente em pares como ópio/ócio e arte/artifício. Por fim, cabe apontar o eco do pensamento poético de Caeiro nessa recusa do pensar, mas, ao contrário do que encontramos no heterônimo pessoano, Jonas o recusa por enfado, enquanto Caeiro o faz por proposição estética (e em alguma medida pela defesa de um modo de existir no mundo, ainda que esteticamente). Isso fica evidente, por exemplo, no segundo poema da série “O guardador de rebanhos”, de que destaco a seguinte estrofe: “Creio no mundo como n’um malmequer,/ Porque o vejo. Mas não penso n’elle/ Porque pensar é não compreender.../ O mundo não se fez para pensarmos n’elle/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para elle e estarmos de accôrdo...” (PESSOA, 2018, p. 34).

Pois bem, esta pesquisa ainda está em curso, mas por ora compete dar, em linhas gerais, uma espécie de conclusão a respeito do que foi

exposto. Acredito que, ao contrário do que diz Ida Alves a respeito da ausência de Pessoa nos poetas de *agora*, Daniel Jonas busca e encontra muito produtivamente conversar com Fernando Pessoa, ainda que esse diálogo não seja estruturante de sua poética. Nesses e em outros exemplos, Pessoa não aparece como um lugar de tensão, de embate agônico, como a ideia de fantasma inquilino pode dar a ver; ao contrário, Jonas serve-se de Pessoa como um lugar de leitura, como um lugar da cultura portuguesa deveras incontornável. Na contramão de muitos poetas de *agora*, a Jonas importa muitíssimo a visitação a poéticas de *outrora*, algo fundamental para a manutenção desse monumental empreendimento coletivo chamado *poesia*.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Ler Pessoa com outros poetas, os de agora. In: FERREIRA, Sandra;

BERGAMO, Edvaldo A. (Org.). **Em Pessoa**: estudos sobre a poesia e a prosa de Fernando Pessoa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018. p. 161-177.

AZEVEDO, Nuno Filipe Santos Silva. “Linguagem para povoar o mundo”: da poesia (neo)barroca de Daniel Jonas. Dissertação de mestrado em estudos literários, culturais e interartes. Porto, Faculdade de Letras da UPorto, 2017. 106f.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

BUARQUE, Jamesson. Soneto como variação fixa formal. **Revista Texto Poético**, Goiânia, v. 11, n. 19, p. 41-72, 2º sem. 2015. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/324>. Acesso em: 14 fev. 2020.

CANTINHO, Maria João. Recessão crítica a *Nó* – Sonetos, de Daniel Jonas. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 190, set. 2015. p. 191-194.

CRUZ, Gastão. **A vida da poesia**: textos críticos reunidos (1964-2008). Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

JONAS, Daniel. **Bisonte**. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

JONAS, Daniel. **Nó** – sonetos. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

JONAS, Daniel. **Os fantasmas inquilinos**. Lisboa: Cotovia, 2005.

JONAS, Daniel. Introdução. In: WORDSWORTH, William. **Poemas escolhidos**.

Seleção, tradução, introdução e notas de Daniel Jonas. Porto: Assírio & Alvim, 2018. p. 5-14.

JONAS, Daniel. **Sonótono**. Lisboa: Cotovia, 2007.

MEIRIM, Joana. Comentário a “Soneto não me mintas, não me inventes.”, de Daniel Jonas. **Jogos florais**. 27/01/2018. Disponível em: <https://www.jogosflorais.com/poemas-de-agora/2018/1/27/soneto-no-me-mintas-no-me-inventes?rq=daniel%20jonas>. Acesso em: 20 jun. 2019.

PESSOA, Fernando. **Obra completa de Alberto Caeiro**. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.

PESSOA, Fernando. **Obra completa de Álvaro de Campos**. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

ROSA, António Ramos. A influência de Fernando Pessoa nas gerações que se lhe seguiram. In: **A parede azul**: estudos sobre poesia e artes plásticas. Lisboa: Caminho, 1991. p. 39-41.

WORDSWORTH, William. **Poemas escolhidos**. Seleção, tradução, introdução e notas de Daniel Jonas. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

DE CAMÕES A GREGÓRIO DE MATOS: A PERMANÊNCIA DA IMOBILIDADE E DO ESVAZIAMENTO FEMININO¹

Patrícia Bastos²

RESUMO

Diferente da sátira, que era dirigida a um público supostamente iletrado, a poesia lírica barroca – normalmente elaborada em torno das mulheres brancas e nobres – codifica-se com os padrões da cultura letrada da época. Sob esta perspectiva e considerando que o desenvolvimento da poesia brasileira está relacionado ao fato da poética colonial ter como princípio artístico a imitação, deliberada, dos modelos peninsulares, o objetivo desta comunicação é analisar a relação que a poesia atribuída a Gregório de Matos estabelece com modelos e poéticas anteriores. Desta forma, este trabalho irá observar a influência de Luís Vaz de Camões, que inspirado por outros autores como Francesco Petrarca, contribuiu não apenas para a manutenção da imagem da mulher idealizada na lírica amorosa, como também para a criação de paródias camonianas relacionadas às definições do amor, recurso frequentemente utilizado pelo poeta baiano no que diz respeito à composição da imagem feminina. Examinando os questionamentos apresentados, pretende-se, portanto, apontar que o modelo da mulher recatada, discreta, pura, sublime e virtuosa permanece durante a Idade Média e chega ao século XVII, demonstrando que, apesar de elevada e venerada, continua ocupando um lugar de imobilidade: submissa à avaliação e à configuração idealizante e irreal masculina. Isto posto, este estudo intenciona promover discussões ainda presentes na sociedade.

Palavras-chave: Lírica amorosa, mulher, Luís Vaz de Camões, Gregório de Matos Guerra.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de financiamento 001.

2 Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ), patriciauerj79@gmail.com.

Conforme visto no resumo deste trabalho, diferente da sátira que era dirigida a um público supostamente iletrado, a poesia lírica barroca normalmente elaborada em torno de mulheres brancas e nobres codifica-se com os padrões da cultura letrada da época. Segundo João Adolfo Hansen, ela propõe “a invenção como exercício ou imitação de gêneros e formas da poesia anterior e contemporânea, como composição que junta analiticamente partes de outras obras” (HANSEN, 1989, p. 235).

Segundo Gerson Luiz Roani, o desenvolvimento da poesia brasileira está diretamente relacionado ao fato da poética colonial ter tido seu início a partir da imitação dos modelos peninsulares, “que foram, descortinando, lentamente, a criação de uma nova expressão literária” (ROANI, 1999, p. 828). Nesse sentido, é relevante considerar questões como autoria, originalidade, novidade, estética e plágio, temas recorrentes quando se fala sobre a obra atribuída a Gregório de Matos. Conforme Hansen, a poesia barroca do século XVII é um estilo, linguagem construída através de “lugares comuns - retóricos poéticos” (HANSEN, 1989, p. 16), ou seja, uma linguagem configurada por meio de convenções de produção e da recepção. O imitador deve, portanto, estar ancorado nos escritos de melhores notas. Deste modo, é preciso destacar ainda, que categorias iluministas, tais como a ideia de estética e originalidade, eram inexistentes no período aqui abordado, bem como as noções de autor como individualidade psicológica ou público como mercado.

Sob essa perspectiva um dos elementos que contribuiu para o tardio reconhecimento da importância de Gregório de Matos, no que diz respeito à constituição da literatura brasileira, foi a injusta acusação de plágio associada com frequência à obra do poeta. Tal acusação subtraía de sua poesia o caráter de originalidade, enfraquecendo o valor estético de sua produção literária frente aos poetas que lhe teriam servido de modelos. Sendo assim, a evocação de seu nome arrastava junto os nomes de poetas espanhóis como Gôngora e Quevedo, além de portugueses como Camões e Sá Miranda. (ROANI, 1999, p. 828).

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, o que prevalece, portanto, “é o conceito da imitação para a concretização da prática poética” (ROANI, 1999, p. 828). Dessa forma, a poesia gregoriana envolve apropriação não só de versos como também de temas e imagens compostos por tais artistas ibéricos. Tal apropriação das mencionadas expressões artísticas era uma prática frequente e aceita sem qualquer restrição estabelecida na antiguidade greco-latina, ou seja, a imitação estava inserida no contexto

da norma estética do período. Por conseguinte, cabe somar a essa leitura a consideração de que diversos poemas da obra atribuída a Gregório de Matos revelam a influência que Luís de Camões exerceu sobre o poeta: muitas produções gregorianas tornam-se assim, absorção, réplica e subversão de outros textos de Camões (ROANI, 1999, p. 828). Vejamos os seguintes exemplos:

Achei Anica na fonte
lavando sobre uma pedra
mais corrente, que a mesma água,
mais limpa, que a fonte mesma.
(...)

Tanto deu, tanto bateu
Co'a barriga, e co'as cadeiras,
Que me deu a anca fendida
Mil tentações de fodê-la.
(...)

De quando em quando esfregava
a roupa ao carão da pedra,
e eu disse "mate-me Deus
com puta, que assim se esfrega".
(MATOS, 2013, vol. III, p. 273-274)

Nos fragmentos do poema acima, podemos observar recursos imagéticos e figuras de linguagem relacionados à mulher e a elementos da natureza, usados pelos trovadores galego-portugueses nas cantigas de Amigo (ARAÚJO e FONSECA, 2015, p. 101). A primeira estrofe retrata Anica na fonte, imagem que envolve princípios líquidos: a fonte e a natureza feminina. Ambas representam fertilidade e encarnam a consumação do prazer, ou seja, a realização erótica do desejo amoroso. A ideia da luxúria, resgatando o arquétipo feminino, está frequentemente relacionada à umidade, princípio/estado da lubricidade (ARAÚJO e FONSECA, 2015, p. 127). Já na segunda estrofe, o desejo do poeta é explícito, o universo do poema é de extrema sensação corporal e de amoralidade, destacando-se que a persona satírica sente-se atraída pelas partes inferiores do corpo de Anica ("barriga", "cadeiras" e "anca") enquanto ela realiza o trabalho de lavar roupas.

O poema de Anica, agora comparado com referências ainda mais próximas no que diz respeito à linha temporal, remete também ao seguinte poema de Luís de Camões:

Na fonte está Leonor
Lavando a talha e chorando
Às amigas perguntando
- Vistes lá o meu amor?

Posto o pensamento nele,
Porque a tudo o amor obriga
Cantava, mas a cantiga
Eram suspiros por ele.
Nisto estava Leonor
O seu desejo enganado,
Às amigas perguntando:
- Vistes lá o meu amor?

O rosto sobre a mão
Os olhos no chão pregados,
Que do chorar já cansados
Algum descanso lhe dão
(...)

Não deita dos olhos água
Que não quer que a dor se abrande
Amor, porque, em mágoa grande,
Seca as lágrimas e a mágoa

(...)

(Luís de Camões, disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/2518/na-fonte-esta-leonor>)

Sobre os dois poemas utilizados como exemplos, o de Anica na fonte e o de Leonor, notamos que não são poemas idênticos, ao contrário, o que somos capazes de enxergar são fragmentos de versos e o tema referente à fonte, mecanismo que envolve a utilização do poema camoniano para atuar sobre ele através do tom burlesco e paródico, construindo o poema usando temas, partes de versos e algumas imagens extraídas do poema do autor lusitano (RAONI, 1999, p. 829). Esse ponto de vista é reforçado segundo o que reitera Roani em seu artigo “Camões na partitura da musa

do recôncavo”; para o crítico, nesse procedimento de apropriação em que certos elementos são resgatados na poesia de Gregório de Matos, a repetição não é inocente ou ingênua, na intertextualidade há uma intencionalidade prevista, que deseja dar continuidade ou modificar, subverter e atuar de alguma maneira no que diz respeito ao texto antecessor (ROANI, 1999, p. 829). Para Hansen, “a paródia camoniana nas definições do amor” é um dos recursos utilizados por Gregório de Matos (HANSEN, 1989, p. 149), o que fica claro quando fazemos a leitura dos dois poemas em questão.

Como um poeta do seu tempo, Camões apresenta uma poesia vasta e múltipla, na qual podem ser identificadas influências medievais, bem como da tradição popular ibérica, de autores humanistas como Dante, Petrarca e autores clássicos.

No que diz respeito à Lírica Camoniana é possível observar a visão idealizada da mulher, que através da influência de Petrarca e do neoplatonismo é vista como um ser superior, uma realização quase divina encarnada no mundo terreno. Representando o amor que não almeja a realização carnal, configurado, portanto, na esfera do sublime.

De acordo com Maria do Amparo Maleval, uma análise acerca da mulher e a retórica do “amor cortês”, que teve sua origem no Sul mediterrânico, é indispensável a quem se interessa por questões que envolvem o feminino durante a Idade Média do Ocidente (MALEVAL, 1995, p. 37). Como abordarei referências possíveis que contribuíram para a estruturação da poesia lírica de Camões e de Gregório de Matos, penso ser fundamental discutir essa questão para que, a partir daí, consiga estabelecer semelhanças entre os poetas.

Conforme Maleval, em seu livro *Rastros de Eva no imaginário Ibérico*, através do trovar/amar, relacionados ao “amor cortês”, “efetiva-se um invulgar culto à Dama, fundamentado na dedicação irrestrita do amador” (1995, p. 37). Entretanto, a autora ressalta que numerosos intelectuais da atualidade, incluindo Georges Duby e Jacques Lacan, são unânimes em apontar o caráter fictício e a ilusória importância que as cantigas de “amor cortês” parecem atribuir à mulher através de sua retórica. É igualmente importante observar que o amor denominado cortês só passou a ser chamado dessa maneira a partir do século XIX, já que antes, para os trovadores provençais, era *verai’amors*, *bon’amors*, *fin’amors* (cf. MALEVAL, 1995, p. 38). O *fin’amors* que tinha como aspectos fundamentais a disseminação da mesura e da vassalagem amorosa, nos leva a supostamente acreditar que, ao menos literariamente, a mulher se torna

nos cantares trovadorescos “a suserana que orienta a vassalagem e a mesura do trovador/ amador, dignificando-o e sendo por ele dignificada, já que louvada em suas virtudes” (MALEVAL, 1995, p. 39). No entanto, para Georges Duby, observando o lugar da mulher no século XII verificase que “não houve uma particular promoção da condição feminina mas ao mesmo tempo, igualmente viva, uma promoção da condição masculina, de maneira que a distância permaneceu a mesma” (MALEVAL, 1995, p. 39). Além disso, Maleval aponta para outro consenso entre estudiosos - o dito “amor cortês” estaria situado nos domínios da ficção:

Jacques Lacan na sua abordagem de tal fenômeno, parte da conclusão dos historiadores, que consideram-no um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas da convenção, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente no concreto real. Ressalta ele que a Dama embora aí cultuada era no entanto evocada por um termo occitânico masculinizado, *mi dom*. E apresentada com caracteres despersonalizados, todos os poemas parecendo dirigirem-se à mesma pessoa. Apresentam pois, o objeto feminino esvaziado de toda substância real (MALEVAL, 1995, p. 43).

No que tange à citação anterior, vemos que não é difícil enxergar esse esvaziamento da substância feminina real e a despersonalização da mulher na lírica composta tanto por Gregório de Matos, como por Camões; é o que demonstram os próximos poemas:

Vês esse Sol de luzes coroado,
Em pérolas a Aurora convertida;
Vês a Lua, de estrelas guarnecida;
Vês o Céu, de Planetas adornado?

O Céu deixemos; vês naquele prado
A Rosa com razão desvanecida?
A açucena por alva presumida?
O Cravo por galã lisonjeado?

Deixa o prado: vem cá, minha adorada,
Vês de esse mar a esfera cristalina
Em sucessivo aljôfar desatada?

Parece aos olhos ser de prata fina?
Vês tudo isto bem? Pois tudo é nada
vista do teu rosto, Catarina. (MATOS, 2013, vol. IV, p. 383)

De quantas graças tinha, a Natureza
Fez um belo e riquíssimo tesouro,
E com rubis e rosas, neve e ouro,
Formou sublime e angélica beleza.

Pôs na boca os rubis, e na pureza
Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
No cabelo o valor do metal louro;
No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
E fez deles um sol, onde se apura
A luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora, em vossa compostura
Ela a apurar chegou quanto sabia
De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.

(Luiz de Camões, disponível em: <https://armazemdetexto.blogspot.com>)

Notamos que, em ambos os exemplos vistos acima, a medida e a cortesia, características já mencionadas do *fin'amors*, contribuem para a elaboração dos poemas que são configurados através de uma mesma estrutura verbal, decorosa, elegante e sofisticada. Além disso, imagens são produzidas no discurso a partir de comparações com os astros e elementos da natureza que enaltecem nessa mulher o sublime e o espiritual. Identificamos também imagens e analogias construídas através da associação com metais preciosos: “parece aos olhos ser de prata fina” e “pôs na boca os rubis”. No que diz respeito a esse processo de solidificação do retrato, João Adolfo Hansen esclarece que, alegoria da beleza, a pedraria maneirista é extremamente convencional, “a lembrar mil e outras composições líricas do período que lançam mão de metáforas petrificadas dispostas simetricamente” (HANSEN, 1989, p. 55). Vemos, portanto, que o mesmo modelo se repete nas duas composições analisadas. Entretanto, devemos observar um fator determinante: o primeiro soneto é atribuído a Gregório de Matos e o segundo a Camões, portanto, personagens distintas, mas que representam um mesmo ideal feminino, que consiste no total apagamento da mulher real e suas especificidades.

As considerações feitas nos levam imediatamente a uma outra associação crucial para esta abordagem: a importância da Virgem Maria na solidificação desse retrato da mulher pura, casta e virtuosa (um espelho que veremos mais adiante na Laura de Petrarca).

Sobre o assunto Simone de Beauvoir reitera que, diante de Eva pecadora, a Igreja foi conduzida a exaltar a Mãe de Cristo. De acordo com a autora, “seu culto tornou-se tão importante que se pôde dizer que no século XIII Deus se fizera mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 123), o que ocasionou a criação de uma mística em torno da mulher na esfera religiosa. Na esteira desse pensamento, Jean Delumeau esclarece que se a Idade Média enalteceu cada vez mais a figura de Maria, por outro lado, “inventou o amor cortês que reabilitou a atração física e colocou a mulher sobre um pedestal a ponto de fazer dela a suserana do homem apaixonado e o modelo de perfeição” (DELUMEAU, 2009, p. 475). No entanto, é necessário observar que essa suposta promoção da imagem da mulher se perde na medida em que a exaltação à Virgem apresenta como contrapartida a desvalorização da sexualidade feminina; já o dito “amor cortês” não conseguiu mudar as estruturas sociais estabelecidas sequer na Occitanie, sua terra de origem (DELUMEAU, 1995, p. 475).

A partir dessa imagem da mulher e da passagem do “amor cortês” ao amor platônico, outras associações se tornam possíveis, como é o caso da influência de Francesco Petrarca na lírica amorosa de Camões e posteriormente na poesia atribuída a Gregório de Matos.

Conforme Regina G. Chaves e Elizabete Sibin “Petrarca deu forma, métrica e imortalizou o sofrimento pelo amor indefinível através dos convulsionados sentimentos que extraía do social e político” (CHAVES e SIBIN, 2010, p. 3), modificando a ordem do mundo em relação à lírica e à língua latina. As autoras acrescentam ainda que o Cancioneiro de Petrarca composto para Laura, possível paixão do poeta, embora apresente contrastes em relação ao “amor cortês”, apresenta similitudes com o amor não correspondido, com a vassalagem, a idealização da mulher e o termo “Senhora” utilizado para se referir à amada (CHAVES e SIBIN, 2010, p. 7). Vale lembrar que Laura era uma mulher casada, mais especificamente com Hughes de Sade, de acordo com as autoras, ancestral do Marquês de Sade (CHAVES E SIBIN, 2010, p. 7). Uma mulher virtuosa, comprometida com o matrimônio e que se negou a um relacionamento amoroso com Petrarca. Cabe, portanto, não esquecer que a mulher necessariamente casada era justamente o maior alvo do amor trovadoresco (MALEVAL, 1995, p. 44), o que, considerando o grave crime que representava o adultério, faz muito sentido. A Dama era sempre uma mulher inatingível, cercada, isolada, inacessível; uma construção idealizada sob o olhar masculino. A esse respeito, Jean Delumeau reitera que há um expressivo paradoxo em um “Petrarca apaixonado por Laura, angélica

e irreal, mas alérgico aos cuidados cotidianos do casamento e hostil à mulher real” (DELUMEAU, 2009, p. 476). Olhando sob essa perspectiva pode-se perceber uma estreita relação no que diz respeito à lírica amorosa e à consolidação do retrato feminino em Dante, Petrarca, Camões e Gregório de Matos. Para refletir acerca dessa exposição selecionei alguns trechos dos poetas mencionados:

É tão gentil e tão honesto o ar
De minha Dama, quando alguém saúda,
Que toda boca vai ficando muda
E os olhos não se afoitam de fitar

Ela assim vai sentindo-se louvar
Na piedosa humildade que se escuda,
Qual fosse um anjo que dos céus se muda
Para uma prova dos milagres dar

(...)

(Dante Alighieri /Tradução Augusto de Campos. Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesia-net192.htm>)

Não era o seu andar coisa mortal
Mas de angélica forma, e as palavras
Soavam diferentes do som da voz humana

Em seu espírito celeste, um vivo sol
Foi o que eu vi, e se agora não fosse assim
Ferida pela lentidão do arco não sarada

(...)

(Francesco Petrarca – Disponível em:
<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl18Art13.pdf>)

Anjo no nome, Angélica na cara,
Isso é ser flor, e Anjo juntamente,
Ser Angélica flor, e Anjo florente,
Em quem, senão em vós se uniformara?

Quem veria uma flor, que a não cortara
De verde pé, de rama florescente?
E quem um anjo vira tão luzente
Que por seu Deus, o não idolatrara?

(...)

(MATOS, 2013, vol. IV, p. 25)

Notamos que, nos três fragmentos dos poemas escolhidos, a imagem da mulher é estruturada através de adjetivos que a transformam em um espelho de virtudes ao mesmo tempo em que a aproximam de um ser sobrenatural. Comparada e louvada como os anjos, “Ela assim vai sentindo-se louvar”, na poesia de Dante. Ela está acima da esfera mortal, suas qualidades sobrepõem os atributos humanos: “Não era o seu andar coisa mortal” na lira petrarquista. Há harmonia entre ela e a natureza, o ar que a cerca é gentil e honesto; ela é formosa e delicada como a flor, mas é sobretudo sublime e angelical: “Isso é ser flor, e Anjo juntamente” na formulação gregoriana, verso que remete diretamente ao soneto de Camões visto anteriormente: “formou sublime e angélica beleza”.

Feita esta análise que considera que o modelo da mulher recatada, pura, discreta, sublime e virtuosa permanece durante a Idade Média e chega ao século XVII, o que podemos concluir é que, apesar de ser elevada e venerada, a mulher continua em seu lugar de imobilidade: submissa à avaliação e à configuração idealizante e irreal masculina. As considerações feitas evidenciam uma série de arquétipos relacionados ao feminino que permanecem ainda nos dias de hoje, sobre isso destaco a infeliz capa da revista *Veja*, publicada em 2016, com o seguinte título, “Bela, recatada e do lar”, o que representou não só uma afronta para a luta das mulheres como uma dura constatação: há muito para avançar no que diz respeito a tradições colonialistas que ainda nos atravessam.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **É tão gentil e honesto o ar**, soneto. Disponível em: (<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet192.htm>)

ARAÚJO, Marcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Mulher Medieval e trovadorismo Galego-Português**. Goiânia: Editora da PUC/ Goiás, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**, vol. 1: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CAMÕES, Luís de. **Na fonte está Leonor**. Disponível em: <https://www.escri-tas.org/pt/t/2518/na-fonte-esta-leanor>.

CAMÕES, Luís de. **De quantas graças tinha a natureza**. Disponível em: <https://armazemdetexto.blogspot.com/2019/09/soneto-de-quantas-gracas-tinha-natureza.html>.

CHAVES, Regina. G; SIBIN, Elizabete Arcalá. A lírica de Francesco Petrarca: a língua latina em evolução. In: SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, 2., 2010, Cascavel, PR: **Diversidade, ensino e Linguagem**. Cascavel, PR: UNIOESTE, 2010.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã / A mulher. In: DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahía do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LINHARES, Juliana. Bela, recatada e dolar. Revista **Veja**, out. 2016. Disponível em: cf. <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Rastros de Eva no imaginário Ibérico**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

MATOS, Gregório de. **Obras completas**, Códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 1- 4.

PETRARCA, Francesco. **Soneto**. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl18Art13.pdf>.

ROANI, Gerson Luiz. Camões na partitura da musa do recôncavo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6., 1999, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: [s.n.], 1999. p. 1-4.

DE NACIONALISMOS HIPERBÓLICOS E LEITURAS FÁCEIS: A CONSPIRAÇÃO D'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

Sara Grünhagen¹

RESUMO

Este trabalho visa analisar uma das obras menos conhecidas entre as muitas referências presentes n' *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago: a novela *Conspiração* (1936), de Tomé Vieira. Trata-se de um pequeno livro que, se não fosse por esta recuperação em um romance tão marcante e tão estudado da Literatura Portuguesa, muito provavelmente permaneceria esquecido. O objetivo desta análise será explorar o modo como a novela de Vieira é usada como testemunho de um tempo, de um pensamento e de uma adesão política, associando-se a um tipo de criação paradigmática daquilo que se produziu não apenas durante o Estado Novo português, mas por toda a Europa e além-mar, e que pela sua relativa uniformidade se constituiu como um gênero narrativo, o da propaganda. Nesse sentido, *Conspiração* vai exercer uma função importante n' *O ano*, contribuindo para apresentar o discurso que vigorava na época e no país em que Ricardo Reis é situado. Com o auxílio dos conceitos de intertextualidade e intermedialidade, e recorrendo-se tanto aos materiais preparatórios da obra quanto aos originais resgatados por Saramago, buscar-se-á mostrar que a *Conspiração* do romance, reencenada, comentada e modificada, contribui para a sua estrutura narrativa labiríntica em *mise en abyme*, como uma versão em escala reduzida e romantizada do mundo que Ricardo Reis é obrigado a confrontar.

Palavras-chave: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, propaganda, intertextualidade, intermedialidade.

¹ Doutora em Literatura Portuguesa pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra. Atualmente leciona na Université Sorbonne Nouvelle.

INTRODUÇÃO

O cânone de diferentes épocas ocupa um espaço significativo n’*O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, mas o trabalho de reconstituição de um período específico que este romance se propõe a fazer exige que se fale também de nomes que não chegaram a ser gravados em pedra. A representação de outro tempo passa pela recuperação daquilo que, naquele momento, foi importante, por menor que seja o impacto dessa produção nas épocas seguintes, e nesse contexto vão surgir figuras e obras que, se outrora tiveram inclusive o seu momento de celebridade, hoje se encontram mais ou menos esquecidas na memória coletiva e seus anais. Afinal, não é difícil supor que Camões não era exatamente a leitura de cabeceira dos anos 1930, como não é hoje, e a lógica da construção narrativa em seu esforço de retratar o espírito de uma época é de certa forma expressa pelo narrador quando diz, a propósito das leituras de Ricardo Reis, que “não lhe fará mal nenhum descer uma vez por outra das altitudes rarefeitas em que costuma abonar-se, para ver como se fabrica o pensar comum, como alimenta ele o comum pensar, que é disso que vivem as gentes no seu quotidiano, não de Cícero ou Espinosa” (SARAMAGO, 2016, p. 160).

A produção cultural e as diferentes mídias que marcaram a Lisboa do período entreguerras vão então fazer parte do cotidiano de Ricardo Reis, com o narrador destacando, como de praxe, tanto essa presença como os mecanismos que envolvem a sua construção e recepção. O trabalho de Saramago com tais referências é notável, ainda que, em comparação com outros diálogos, sobretudo os canônicos, elas tenham recebido bem menos ou nenhuma atenção por parte dos estudos dedicados ao romance; até onde se pôde averiguar, essa produção ainda não mereceu mais do que breves menções, em geral repetindo as informações já fornecidas pelo próprio narrador. Contextualizar uma das obras menos conhecidas das muitas que estão presentes n’*O ano* e aprofundar a reflexão que ela enseja a propósito da intermedialidade no romance é, portanto, o objetivo deste trabalho. Há que se ter em vista que a obra em questão não beneficia do *status* do cânone, sobretudo no que diz respeito à possibilidade de cognitivamente se recuperar todo um universo mediante uma simples menção, de modo que analisar esse material pode contribuir para a compreensão seja da fabricação do romance, seja do tempo histórico que ele recupera e confronta.

Entre outras narrativas ficcionais representadas, produzidas ou publicadas em 1936, como a peça *Tá Mar*, de Alfredo Cortez, estreada a 11 de janeiro no Teatro Nacional (MANSO, dir., 1936, p. 5), e o filme *A revolução de maio*, dirigido por Lopes Ribeiro, cujas filmagens começaram a 25 de março do mesmo ano (ROSA, dir., 1936, p. 2), Saramago recupera uma novela de um autor hoje completamente desconhecido: *Conspiração*, de Tomé Vieira. Essa obra é, porém, importante no contexto da narrativa, porque paradigmática daquilo que se produziu não apenas durante o Estado Novo português, mas por toda a Europa e além-mar, e que pela sua relativa uniformidade se constituiu como um gênero narrativo, o da propaganda. Hoje a conotação negativa do termo é inegável e há mesmo um esforço em rever generalizações feitas sobre a época, buscando-se dissociar certas criações do também inegável conjunto significativo de obras que se engajaram na promoção deliberada e sistemática de regimes totalitários; é o caso, por exemplo, da produção documentária alemã dos anos 1930, rapidamente rotulada de propaganda do Terceiro Reich (ELSAESSER, 2013, p. 237-260).

Um cuidado é igualmente necessário na abordagem de obras que surgiram no Portugal pós-1933, ano que marca o início do Estado Novo e a conseqüente criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), na esteira do que vinham fazendo outros regimes da época. O próprio Saramago toma esse cuidado quando trata de Alfredo Cortez e mesmo da obra e das opiniões de Fernando Pessoa, por exemplo, mas há casos em que a referida categorização não apenas se aplica como ajuda a entender o contexto no qual certas criações foram concebidas e ao qual buscaram se associar.

Ao lado da novela *Conspiração*, o filme *A revolução de maio* também entra na categoria do gênero propaganda, como obra construída com o intuito de defender e promover uma visão política específica²; este foi, na verdade, o único longa-metragem de ficção inteiramente produzido pelo SPN (VIEIRA, 2011, p. 29-30). Adiante-se já que a trama, as personagens, os propósitos e mesmo a cronologia das duas obras ensejam uma aproximação narrativa que o romance soube explorar, reforçando o tipo de discurso e de ficção que marcou aquele ano de 1936-1937. Contudo,

2 A propaganda pode ser definida como uma “deliberate attempt to influence public opinion through the transmission of ideas and values for a specific persuasive purpose that has been consciously devised to serve the self-interest of the propagandist” (WELCH, 2003, p. xix).

até onde se sabe, não há uma relação direta entre a novela e o filme e não se pode afirmar, por exemplo, que a primeira serviu de inspiração para o segundo³; nenhum crédito é dado no filme ou nos jornais da época consultados, inclusive n' *O Século*, do qual Tomé Vieira era redator, como se verá. O que une de fato as duas obras é a ressonância comum de um tipo de discurso e de narrativa que então se popularizava em diferentes mídias.

Este trabalho vai se debruçar, portanto, especificamente sobre a novela de Vieira, menos conhecida até que o filme de Lopes Ribeiro, diretor com um lugar reconhecido na História do cinema português. Além dos materiais preparatórios do romance, serão abordados os originais resgatados n' *O ano*, um trabalho que visa estabelecer parâmetros seguros de comparação e análise da criação intertextual e intermediária que o texto final nos apresenta. Estes dois conceitos nortearão a análise, tomando-se como base sobretudo os pressupostos teóricos de Jenny (1976, p. 257-281) e Genette (1982, p. 7-16), no que se refere à intertextualidade, e as reflexões de Ryan (2006, p. 3-30) e Rajewsky (2005, p. 43-64), a propósito da intermedialidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Conspiração é a primeira narrativa ficcional efetivamente propagandística apresentada no romance de Saramago, e este pequeno livro vai entrar na história do protagonista por causa das suas relações com o dr. Sampaio e Marcenda. A sua leitura é indicada pelo pai da moça, durante um jantar entre os três no Hotel Bragança. A conversa logo ruma para temas políticos, e “antes da sobremesa [Ricardo Reis] já tinha declarado não acreditar em democracias e aborrecer de morte o socialismo” (SARAMAGO, 2016, p. 154). A partir deste ponto, a personagem vai desenvolver visões políticas que, embora em acordo com a figura do heterônimo que serve de base para a sua construção narrativa, vão além das que lhe foram atribuídas por Pessoa; Ricardo Reis agora é uma personagem dos anos 1930, respondendo às discussões e às mudanças políticas do seu tempo. Marcenda não tem nada a dizer a respeito, apaga-se, mas o dr. Sampaio se anima, diz que Reis estava “com a sua gente”,

3 Como indica, por exemplo, uma dissertação sobre o romance de Saramago: “Reis chega a assistir às filmagens de *A revolução de maio*, filme baseado no romance *Conspiração*, de Tomé Vieira” (BARBOSA, 2002, p. 106).

e após desfiar uma série de elogios ao Portugal transformado em que viviam, dá a sua recomendação de leitura:

Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente, Que livro é este, O título é Conspiração, escreveu-o um jornalista patriota, nacionalista, um Tomé Vieira, não sei se já ouviu falar, Não, nunca ouvi, vivendo lá tão longe, O livro saiu há poucos dias, leia-o, leia-o, e depois me dirá, Não deixarei de ler, se mo aconselha (SARAMAGO, 2016, p. 156).

Embora já na conversa “cansado de nacionalismo tão hiperbólico” (*idem*), Ricardo Reis vai seguir o conselho do dr. Sampaio. É nesse contexto que surge a já citada frase sobre a necessidade de a personagem ir além das leituras do heterônimo e “ver como se fabrica o pensar comum” (*ibidem*, p. 160), um exercício que reflete o da própria elaboração romanesca: para entender aquela época, a interlocução apenas com os clássicos não bastaria. E como se trata de um livro desconhecido já para o tempo da narração, e que muito provavelmente manteria esse estatuto se não fosse pela recuperação de Saramago, há uma preocupação com apresentá-lo em detalhes:

Ricardo Reis logo no dia seguinte foi comprar o livrinho, levou-o para o quarto, aí o desembrulhou, sigilosamente, é que nem todas as clandestinidades são o que parecem, às vezes não passam de envergonhar-se uma pessoa do que vai fazer [...], não será menos censurável esta capa que nos mostra uma mulher de gabardina e boina, descendo uma rua, ao lado duma prisão, como se percebe logo pela janela gradeada e pela guarita da sentinela, ali postas para não haver dúvidas sobre o que espera conspiradores (*idem*).

O objeto livro é importante aqui, e os detalhes que o cercam, do tamanho à capa e, logo a seguir, aos títulos de capítulo citados, dão veracidade à sua recuperação. Ao mesmo tempo, esse resgate de um livro esquecido é cuidadosamente mediado pelo narrador, que desde o início não vai deixar dúvidas sobre a falta de mérito da obra. A imagem da capa (figura 1) é descrita à maneira de uma *ekphrasis*, recurso bem aproveitado pelo romance, na medida em que a *ekphrasis* é inevitavelmente uma forma de interpretação; a reprodução da imagem – via combinação midiática, por exemplo, muito explorada pelo chamado romance multimodal

(HALLET, 2015, p. 638) – não teria aqui o mesmo efeito que essa sua materialização verbal. Em outras palavras, a ausência da imagem pode ser uma vantagem narrativa: o referencial mesmo assim é estabelecido, mas são as palavras do narrador que prevalecem.

Figura 1. Fotografia da capa de *Conspiração*, de Tomé Vieira, exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal (acervo pessoal, 2019).



A leitura do livro por Ricardo Reis será igualmente descrita em detalhes – todo o trecho dedicado a *Conspiração* compõe um único parágrafo que se estende por seis páginas –, e algumas frases da sinopse que *O ano* traz sugerem uma pista sobre o modo como esta e outras narrativas foram incorporadas ao romance. Afinal, por que esta referência, e não outra? Ou: como Saramago teve a ideia de ir buscar este livro específico, talvez perdido se não fora por um e outro exemplar no catálogo de algumas bibliotecas portuguesas?

A importância do jornal como referência de base para a reconstituição dos acontecimentos históricos a que procede o romance já foi explorada em mais de um estudo, como Roani (2006, p. 163-310) e Bertoquini (1999, p. 124-193), mas o papel da imprensa, em especial do diário *O Século*, vai além disso: são muitas e de natureza diversa as informações fornecidas pelo jornal, e é bem provável que ele também tenha sido o ponto de partida para a recuperação das narrativas ficcionais que datam de 1936 – incluindo a peça *Tá Mar* e vários dos filmes citados n’ *O ano*. Compare-se o trecho do romance com a notícia d’ *O Século* (figura 2): “Está pois Ricardo Reis no seu quarto, bem sentado no sofá, chove na rua

e no mundo [...], há cheias por toda a parte, destruições, fome de rabo, mas este livrinho irá dizer como *uma alma de mulher* se lançou na generosa cruzada *de chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem ideias perigosas tinham perturbado, sic.*" (SARAMAGO, 2016, p. 160-161, grifo meu).

Figura 2. Reprodução digitalizada de notícia d’*O Século* de 2 fev. 1936, p. 2.



Como ocorre com outros diálogos intertextuais ao longo do romance, é curioso como expressões do tipo “alma de mulher”, “ideias perigosas” etc., que poderiam parecer apenas ironia do narrador – e não deixam de sê-lo, pelo modo como são recuperadas – correspondem na verdade a uma citação. No caso em questão, a chave para essa presença é dada no texto, visto que a citação quase literal da sinopse d’*O Século* é sutilmente marcada: o advérbio latino “sic”, o único empregado dessa forma n’*O ano*, funciona como umas aspas irônicas do narrador, assinalando um erro de concordância (de coerência também?) alheio e, por extensão, o excerto de um outro texto – o ruído intertextual e intermediático.

Em termos de composição narrativa, é como se Saramago escrevesse com os jornais do lado: a constante menção às cheias e destruições, o não menos chocante registro da fome que assolou algumas regiões do país naquele ano etc., tudo isso provém de notícias do mesmo periódico do qual se obteve a informação sobre *Conspiração*. A agenda preparatória

do romance, presente no espólio de Saramago depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (cota BNP Esp.

N45/6), traz as referências dessa consulta, com uma anotação, entre outras, no dia 2 de fevereiro sobre o anúncio d' *O Século*: "Tomé Vieira. 'Conspiração'. Novela. É importante ler", seguindo-se a citação literal da frase que será retrabalhada – dramatizada – no romance, em que "tarefa" se transforma em "generosa cruzada".

E não há dúvidas de que Saramago foi ler a novela de Vieira. O referido espólio do escritor traz ainda, entre outros materiais preparatórios d' *O ano*, onze folhas de fotocópias de *Conspiração* (cota BNP Esp. N45/10), correspondendo a páginas selecionadas dos capítulos VI a X e XII; o capítulo VII, "A filha do senador", é o que está mais representado, com quatro folhas fotocopiadas. Em quase todos os casos, a marginália destas fotocópias corresponde à transcrição de trechos de outras páginas, alguns dos quais são citados no romance, como as frases que servem de conclusão ao resumo da leitura do livro: "a nação deve ser uma coisa assim como uma casa onde há muitos filhos e o pai tem de dar ordem à vida para a todos criar. Ora os filhos se não forem devidamente educados, se não tiverem respeito ao pai, tudo vai mal e a casa não resiste" (SARAMAGO, 2016, p. 163).⁴ A única anotação que difere é a primeira, na margem esquerda da página 66, que apresenta uma pequena biografia do autor de *Conspiração*: "Nasceu em Granja (Monte Real) a 30.7.1900. Ligou-se ao Século em 1925, onde esteve 13 anos. Também contribuiu em A Noite, Portugal e Cidade. Em 1945 foi diretor de redacção de A Vitória, cargo que ocupa no Diário de Notícias, para onde entrou como redator em 1939" (grifos no original).

Alberto Tomé Vieira, como bem anotou Saramago, foi um jornalista que passou por diversos periódicos, mas sobre quem há poucos registros, para além dos textos que assinou, a ponto de mesmo a data de sua morte ser desconhecida (CORREIA, 2003, p. 1). Sabe-se, porém, que em 1936 Vieira era redator d' *O Século* e que codirigiu com Mário Pires *O Crime: publicação de assuntos criminais*⁵, revista quinzenal de tom sensacionalista que chega a ser mencionada n' *O ano* (SARAMAGO, 2016, p.

4 A citação corresponde a um trecho da p. 70 do livro de Vieira (não fotocopiada, cap. VI), transcrito na margem esquerda da p. 90. Sublinhe-se que Saramago vai atualizar a ortografia, a acentuação e a pontuação de Vieira ("fôrem" por "forem", por exemplo).

5 Vieira assumiu a responsabilidade integral da direção da revista *O Crime* a partir do número 3.

309). *O Crime* teve uma curta duração (seis números, de abril a julho de 1936), mas, um pouco como *O Século*, dedicou um espaço significativo à publicidade da novela de Vieira: todos os números da revista trazem ao menos um anúncio dedicado a *Conspiração*. Não se sabe se esta novela foi uma obra de alguma forma encomendada, mas é mais provável que não, já que os temas de que trata – anticomunismo, nacionalismo – parecem ser caros ao autor, um “jornalista patriota”, nas já citadas palavras do dr. Sampaio, e que volta a ser referenciado mais para o final do livro quando Ricardo Reis, tentando contra-dizer Lídia, menciona uma notícia de Tomé Vieira sobre um caso de “bolchevistas” que “arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo” (*ibid.*, p. 462). Tomé Vieira, sua novela e mesmo os periódicos a que o jornalista está associado vão adquirindo assim um valor simbólico n’*O ano*, de modo que desconstruí-los é uma forma de o romance também deslegitimar o tempo e a política ao qual eles remetem.

A história de *Conspiração* e as premissas que estão por trás dela são de fato úteis para entender certos lugares-comuns da época, associados ao programa populista do Estado Novo. O nome de Salazar não aparece, porém, em nenhum momento do livro – conforme assinalado por outro estudo (GUERREIRO, 2017, p. 2), talvez o único já dedicado exclusivamente à novela de Vieira –, mas a sua presença é aludida⁶ e o modo como a narrativa se constrói visa valorizar o tempo e os princípios da ditadura, marcando oposições entre um passado decadente e um presente próspero, entre a revolução republicana de 1910 e a “revolução sem tiros” de 1926⁷, entre os políticos corruptos de outrora e os “administradores” honestos de então, entre, enfim, a doutrina e as “rapaziada[s]” comunistas de uns poucos e “a idéia nacionalista que germinava, após tantos anos de ausência duma doutrina nacional” (VIEIRA, 1936, p. 27, 58).

Um narrador onisciente conduz a história, pintando com tons alegres os novos tempos e com cores vermelhas as oposições pontuais, mas é também pela boca das personagens que alguns dos principais acontecimentos são narrados e que opiniões contrárias são expostas. A estrutura e o desfecho da narrativa não deixam dúvidas sobre a ideologia do livro: a

6 Como em: “O govêrno que o destituiu tinha como principal elemento um homem que ajudou a implantar o regime” e “O chefe do govêrno era, enfim, arrancado á sua pertinaz humildade” (VIEIRA, 1936, p. 93, 100). Neste trabalho, manteve-se sempre a ortografia do original sendo citado.

7 A expressão corresponde ao título do capítulo II (*ibid.*, p. 19).

história é de regeneração e de conversão ao nacionalismo. Carlos Duarte, filho de um lavrador de Monte Real e estudante de Direito em Lisboa, “sonhador e romântico”, é influenciado por colegas e participa de uma greve acadêmica, na qual ele desfralda a bandeira vermelha dos revoltados (*ibid.*, p. 60). Ele é o único que acaba preso. Isolado no Aljube, o rapaz recebe apenas a visita de sua colega Marília de Sousa, filha de um senador republicano, moça “magnífica” que vai confortá-lo e que “delicadamente [...] tinha-o censurado” (*ibid.*, p. 62-63). Carlos é, enfim, solto, tendo sido convencido por Marília, como o pai da moça, a não se meter mais “em conspirações, em política” (*ibid.*, p. 114, 160). O rapaz chega mesmo à conclusão de que a experiência na prisão política foi positiva: “Às vezes tenho a impressão de que me fez bem vir para aqui. Se soubesse como se aprende a conhecer o mundo, enclausurado o corpo numas paredes nuas...” (*ibid.*, p. 119). O final é clássico: casamento, paisagem bucólica e promessa de felicidade.

A versão da novela de Vieira presente n’ *O ano* segue as linhas gerais da trama, mas aqui o narrador se faz notar, comenta e altera algumas cenas. Marília recebe o destaque que *Conspiração* já lhe dá, mas o seu papel na engrenagem da narrativa é reforçado e mesmo ironizado: ela não apenas será indicada como responsável por tirar Carlos da prisão, como se afirma ser ela a informante que delata os dois grupos conspiradores temporariamente coligados, isto é, os comunistas e os políticos destituídos pelo regime, incluindo o seu pai.⁸ Os longos diálogos entre Marília e Carlos são resumidos, e as censuras “delicadas”, e prolixas, da moça transformam-se numa fala mais franca saída da pena de Saramago: “tem de concordar, Carlos, que foi uma loucura irresponsável meter-se em greves académicas que nunca trouxeram nada de bom, já pensou nos trabalhos que eu vou ter para o tirar daqui” (SARAMAGO, 2016, p. 162-163). A resposta de Carlos é parcialmente citação – “Tem razão, Marília, e quanta, mas olhe que *a polícia nada apurou de mau contra mim...*” (*ibid.*, p. 163)⁹ –, e a jovial conclusão em coro dos dois, que na novela faz parte da mesma fala de Carlos, é exclusiva d’ *O ano*: “Brincadeira[s] de rapazes, disseram ambos em coro, esta conversa passava-se na prisão, no parlatório,

8 “Generosa, benevolente polícia esta de Portugal que não se importa, pudera não, está a par de tudo, tem uma informadora no arraial inimigo, que é, quem tal diria, a filha de um antigo senador” (SARAMAGO, 2016, p. 162). O trecho recupera e interpreta o discurso de Marília para o pai no cap. VII (VIEIRA, 1936, p. 96).

9 O trecho grifado corresponde à resposta de Carlos em *Conspiração* (*ibid.*, p. 113).

é assim o mundo carcerário” (*idem*).¹⁰ Até a aldeia de origem de Carlos – Monte Real, no distrito de Leiria, região onde Vieira nasceu –, é alterada para um lugar mais próximo do contexto narrativo de Ricardo Reis, isto é, para a região do dr. Sampaio e Marcenda:

Lá na aldeia, por acaso também no distrito de Coimbra, outro lavrador, pai da gentil menina com quem este Carlos há de vir a casar-se mais para o fim da história, explica numa roda de subalternos que ser comunista é ser pior que tudo, eles não querem que haja patrões nem operários, nem leis nem religião, ninguém se batiza, ninguém se casa, o amor não existe, a mulher é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito, os filhos não têm que dar satisfação aos pais, cada um governa-se como entender (*idem*).

O discurso em questão é uma citação indireta de falas do sr. Alves¹¹, pai de Isabel, com quem Carlos forma par no início da narrativa, contra a vontade das famílias de ambos e por divergências políticas, à la *Romeu e Julieta*. O desfecho que o trecho do romance antecipa não corresponde, porém, ao de *Conspiração*. No epílogo deste, temos um Carlos recém-formado com a esposa Marília indo ver o pôr do sol no “alto da rainha santa” e ficamos sabendo, pela conversa dos dois pais exrivais, o sr. João Duarte e o sr. Alves, que Isabel se casou com o professor da província, ali chegado enquanto Carlos estava fora e de quem depois ainda se torna amigo (VIEIRA, 1936, p. 162-163). Seja como for, a versão de Saramago não se pretende um mero resumo do texto de Vieira, mas canibaliza-o, recontando-o de maneira a marcar o ridículo das personagens e das suas conclusões. Terminada a leitura daquelas pouco mais de cento e sessenta páginas, Ricardo Reis sentencia, enfim: “Que estupidez, com tal exclamação se paga do doutor Sampaio, ausente” (SARAMAGO, 2016, p. 164).

10 A versão no plural é a da fala de Carlos em *Conspiração* (*ibid.*, p. 113-114).

11 Comunista... comunista... é assim uma coisa como... eu sei lá... é pior do que tudo. Os comunistas são aqueles que desejam um mundo em que não haja patrões nem operários, um mundo que se governe por si próprio, onde não haja nem leis nem religião. Ninguém se baptiza, ninguém se casa; o amor não existe, a mulher é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito...” e “E ainda eu não sei tudo! Olhem, por exemplo, o comunismo não quer que haja tropa nem polícia. Os filhos não têm que dar satisfação aos pais, cada um governa-se como entender” (*ibid.*, p. 66-7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a recuperação e adaptação da novela de Vieira n' *O ano*, que inclui excertos inteiros do original, com destaque para a longa citação indireta do discurso do narrador de *Conspiração* sobre as glórias do regime¹², tem, portanto, uma função marcada na narrativa, contribuindo para apresentar o discurso político que vigorava no tempo e no Portugal em que Ricardo Reis é situado: é, pois, um outro dr. Sampaio quem está falando ali, são estes também os ecos de palavras impressas em jornais como *O Século*.

Nesse sentido, pode-se falar em *mise en abyme*, como acontece com *The God of the Labyrinth*, na medida em que estes livros dentro do livro constroem um diálogo com a narrativa de Ricardo Reis, não são meros objetos decorativos. Não obstante, pela própria natureza dos dois textos, a relação que *O ano* estabelece com eles será bastante diferente: no caso da novela de Vieira, não se trata de uma continuação de um livro que não existe senão como referência ficcional, mas de uma hipertextualidade quase paródica, que utiliza elementos do texto original para desacreditá-lo. E se Ricardo Reis não consegue ler mais do que umas poucas páginas do livro borgiano de Herbert Quain, *Conspiração* será lido de capa a capa, numa só tarde: o referente, afinal, tem um peso na extensão das relações intertextuais.

Sublinhe-se por fim que, no caso de *Conspiração*, aquele mundo de "intrigas da cidade", segundo descrição publicitária do número cinco d' *O Crime* (1936, p. 16), é uma representação em escala reduzida e romantizada do mundo que Ricardo Reis será obrigado a confrontar, com seus maniqueísmos políticos, seus conflitos e mesmo suas conspirações. Logo depois da leitura, o protagonista se verá na posição de suspeito, investigado pela PVDE, e, quando dela recebe uma contrafé, sua reação ecoa aquela leitura recente: "mas porquê, ó deuses, se eu nada fiz que me possa ser apontado, não devo nem empresto, não conspiro, ainda mais me convenço de que não vale a pena conspirar depois de ler a *Conspiração*, obra por Coimbra recomendada" (SARAMAGO, 2016, p. 198).

12 Discurso que começa com "A situação do país merece à imprensa estrangeira referências entusiásticas" e prossegue até "as suas doutrinas transformam-se em apostolados" (SARAMAGO, 2016, p. 162), retomando todo o primeiro parágrafo do capítulo VIII de *Conspiração* (VIEIRA, 1936, p. 99-100).

O imaginário do livro de Vieira, conforme apresentado n' *O ano*, serve para condensar e ironizar o imaginário idealizado do regime salazarista, mas Ricardo Reis, por mais aborrecida que tenha julgado a novela, demora para entender os problemas dos dois mundos, isto é, aquele da ficção propagandística e aquele da realidade política do seu entorno. Apenas no final do livro, diante da resposta violenta das autoridades a uma autêntica conspiração, a personagem terá, enfim, uma espécie de catarse, emocionando-se com a trágica Revolta dos Marinheiros, acontecimento que tanto se opõe ao idílio político do regime fortemente propagandeado naquele ano de 1936.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ramsés Albertoni. **Labrys: Saramago, Pessoa e Borges de mãos dadas**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

BERTOQUINI, Maria Inês Peixoto Braga. **Ricardo Reis e a História: morte, vida ou ressurreição?** Dissertação de mestrado. Porto: Universidade do Porto, 1999.

CORREIA, Rita. **Ficha histórica: O Crime**. Lisboa: Hemeroteca Digital de Lisboa, 3 jan. 2003. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OCrime/OCrime.htm>. Acesso em: 23 set. 2021.

ELSAESSER, Thomas. "Propagating Modernity: German Documentaries from the 1930s: Information, Instruction and Indoctrination", in Jonathan Auerbach e Russ Castronovo (orgs.), **The Oxford Handbook of Propaganda Studies**. New York: OUP, 2013, p. 237-260.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes : la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GUERREIRO, Emmanuelle. « Le roman **Conspiração** de Tomé Vieira : la fiction au service de la propagande salazariste », **Reflexos** [en ligne], n. 2, édition mis à jour, 2017. Disponível em: <http://revues.univtlse2.fr/reflexos/index.php?id=456>. Acesso em: 23 set. 2021.

HALLET, Wolfgang. "Non-verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel", in Gabriele Rippl (org.), **Handbook of Intermediality**, 2015, p. 637-652.

JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », **Poétique : Intertextualités**, n. 27, 1976, p. 257-281.

MANSO, Joaquim (dir.). "A estreia do 'Tá Mar' esta noite no Nacional: o que nos disse o autor", **Diário de Lisboa**, 11 jan. 1936, p. 5.

RAJEWSKY, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in **Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques**, n. 6, 2005, p. 43-64.

ROANI, Gerson Luiz. **Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis**. São Paulo: Scortecci, 2006.

ROSA, João Pereira da (dir.). "'Conspiração': um novo trabalho literário do jornalista Tomé Vieira", **O Século**, 2 fev. 1936, p. 2.

_____. "'Revolução de Maio': iniciaram-se ontem as filmagens desta película, editada pelo S.P.N.", **O Século**, 26 mar. 1936, p. 2.

RYAN, Marie-Laure. **Avatars of Story**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: agenda de 1983**. BNP Esp. N45/6, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13870>. Acesso em: 23 set. 2021.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: fotocópias da obra 'Conspiração'**. BNP Esp. N45/10, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13871>. Acesso em: 23 set. 2021.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 25. ed. Porto: Porto Editora, 2016.

VIEIRA, Patrícia. **Cinema no Estado Novo: a encenação do regime**. Lisboa: Colibri, 2011.

VIEIRA, Tomé (dir.). "Novidade literária", **O Crime**, 16 jun. 1936, p. 16.

_____. **Conspiração**. Lisboa: Soc. Nac. de Tipografia, 1936.

WELCH, David. "Introduction: Propaganda in Historical Perspective", in
Nicholas Cull et al. (orgs.), **Propaganda and Mass Persuasion: a Historical
Encyclopedia, 1500 to the Present**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2003.

DESCONTÍNUOS TEMPORAIS E AS INFLEXÕES POÉTICAS DA OBRA-POEMA “QUANDO”, DE MANUEL ALEGRE: RASURAS E DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Manoel Barreto Júnior¹

Resumo

A presente comunicação pretende refletir sobre os descontínuos temporais e suas inflexões líricas, ao que concerne ao espaço, a consciência do existir, ao cotidiano, entre outros elementos líricos forjados na obra-poema *Quando* (2020), de Manuel Alegre. Uma obra que amplia seu traço contemporâneo, à medida que provoca os leitores a partir de subliminares indagações que beira o desprezioso, mas que se revelam intensas pelas possibilidades de compartilhamento das experiências – acionadas pelo eu lírico. Aliás, uma estratégia discursiva que consiste muito mais em criar novas perguntas do que propriamente gerar respostas. De tal modo, a emergência simbólica da obra-poema vincula à palavra poética de modo visceral, vivo e, espetacularmente orgânico, expresso entre versos lúcidos que cantam práticas sociais e distintos modos de vida. Para tanto, acionamos diálogos teóricos à luz de Paz (2015), Heidegger (2015), Certeau (2008) entre outros, com o propósito de ampliar leituras contextuais através das configurações estéticas do signo poético *tempo*, em suas transfigurações e contingências simbólicas, onde a lírica portuguesa contemporânea de Manuel Alegre se retroalimenta. Neste sentido, a partir de um movimento decoroso e, por vezes, conciliador o poeta abre diálogos desconcertantes e provocadores, já desde o título da obra-poema que enlaça leitores, sobretudo, pelas oportunidades intersubjetivas do que se deseja inteligível – pelas rasuras da expressão poética.

Palavras-chave: Poética contemporânea; Manuel Alegre; Descontínuos temporais; Elementos líricos.

1 Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Departamento de Letras, Língua Inglesa e Literaturas – DLLARTES e-mail: mbjunior@uneb.br

Estou e não estou em lado nenhum²

A indagação convite arrebatava o imaginário do leitor desde o título da obra, antes das primeiras páginas, dos primeiros versos. De pronto, a obra-poema *Quando* (2020), de Manuel Alegre já começa a dialogar, de modo extraliterário quando desloca o cotidiano possível entre isolamentos, dispersões e fragmentações catalizadoras pelos empenhos da poética contemporânea.

Sob tais perspectivas, os escritos de Manuel Alegre em substância lírica têm uma forma bastante peculiar na obra *Quando* (2020), no justo momento em que aciona as circunstâncias do conector temporal, para os novos linguistas ou mais singularmente como advérbio temporal-interrogativo para os falantes do português, ou, ainda, como elemento-poético, na medida em que a palavra “quando” afeta paradigmas linguísticos e conceituais através de ambivalências meta-vocabulares. Convém, portanto, acordar sobre às possibilidades intersubjetivas de recepção desse escrito pelos descontínuos temporais, de uma obra que, traduz, em muito, as marcas contemporâneas da poesia portuguesa – pelas inflexões memoriais e pelos modos de vida do poeta.

Ao considerar que a leitura se sustenta na interação, isto é, através de processos recíprocos relacionados, cabe evidenciar que a obra-poema *Quando* (2020), divide-se em 10 cantos, que revisitam o panorama da historiografia literária através do crivo das tendências contemporâneas – cultural, ocidental-global, especialmente, em perspectivas contextuais que deseja compartilhar inquietações como quem pretende expressar outras novas práticas de vida. Um canto suspenso do território poético que confirma a nossa existência, ainda que, como presença virtual que se impõe missiva à civilização, nestes tempos estranhos de isolamentos sociais. De tal modo, a dicção poética de Alegre aciona estratégias discursivas para suprir vazios aparentes, silêncios ensurdecidos e visíveis.

Com efeito, nessa obra, a atitude autorreflexiva se intensifica pelos recursos estéticos das memórias, de traços intertextuais entre metáforas, que abrem fendas pelas quais o eu lírico cria intensa cumplicidade com os leitores, na medida em que lhes possibilita chamadas explícitas para irrecusáveis interações de vida. E como empenhamos as rasuras como uma forma de leitura, para acompanhar Manuel Alegre, em cada

² Versos do poema *Quando*, de Manuel Alegre – Canto I (p. 4).

verso, buscamos auxílio, igualmente robusto, que sabe lá porque razão, nos guiaram nossas experiências de leitura Walt Whitman pelos versos libertadores de *song of myself* e a desassossegada narrativa-poética de Bernardo Soares, que teimavam em engendrar diálogos incidentais, tal qual Dante, quando guiado por Virgílio pelos três reinos do além-túmulo.

Por conseguinte, as decorosas e provocantes indagações da obra-poema nos oferece testemunhos coloquiais e eruditos de vivências, que traduzem à vida como um livro possível que, ainda em rascunho, permite constantes transformações, que se apresentam ao mundo através dos signos poéticos; justamente pela reconfiguração dos descontínuos temporais, ao que concerne ao espaço, a consciência do existir e ao cotidiano. Como bem afiança Moriconi (2020, p. 30), “Interessante é que tal realidade da produção literária e da dinâmica cultural colocam hoje como problema a própria realidade: o real enquanto tal, as relações entre criação e realidade [...]”.

Assim articulado, a contemporaneidade da obra, revela-se aparente pelo fazer estético de Manuel Alegre que desagua monumental na amplitude do seu desejo estético para produção um longo poema, que ele mesmo traduz como uma “ideia de ciclo: da vida, da terra, das estações, das marés, também do ritmo poético, do ser e da sua aprendizagem³.” Ou seja, a vida em seu fluxo, não tão disposto pela ordem linear de Chronos, mas pelos descontínuos do humanamente possíveis; através do qual, em tempos pandêmicos, o cotidiano se replica entre urgentes e simbólicas perspectivas confessionais, que provocam os leitores a partir de subliminares indagações. Estas, por sua vez se mostram intensas pelo compartilhamento das experiências – acionadas por um eu lírico, sempre aberto a uma boa prosa – em verso.

Ao confirmar o adágio de que Manuel Alegre é um desses poetas dos nossos tempos em que a obra se mostra pela força libertadora de suas palavras que ecoam buscando ultrapassar o silêncio para forjar no impossível a resistência das possibilidades. Afinal, a certeza da transgressão consiste muito mais em criar novas perguntas do que propriamente gerar respostas.

De certo, a constatação desse fato não implica, porém, de modo algum, que a indagação convite do título seja atenuado. Porque os cantos

3 Entrevista **Manuel Alegre**: Um canto nas fronteiras da vida, do tempo e da poesia. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2020-11-20-manuel-alegre-um-canto-nas-fronteiras-da-vida-do-tempo-e-da-poesia> Acesso em 10 out. 2021.

arrebatam ao que se reveste em inflexões absolutas. Assim sendo, não devemos renunciar o ponto de partida enigmático da constituição do temporal pela presença de outrem, como esclarecimento ontológico do nexos da vida em si. Afinal, se há um convite ou uma indagação, logo, existe a perspectiva interativa pela confirmação evidente para além de “uma coisa”, como alude Heidegger (2015):

“Todavia, a presença deve ser chamada de “temporal” também no sentido de ser e estar “no tempo”. Mesmo sem uma construção historiográfica, a presença fatidicamente precisa e se vale de calendário e relógio. Ela faz a experiência do que “com ela” acontece como acontecendo no “tempo”. Da mesma forma, os processos da natureza animada e inanimada vêm ao encontro “no tempo”. Eles são intratemporais. (HEIDEGGER, 2015, p. 468).

Logo, Alegre flerta com o tempo pela percepção aguda do que ainda está acontecendo. Tecendo memórias para uma composição que retroalimenta as temporalidades como mecanismos intratemporais dissolvidas pelo mesmo vetor da presença.

[...]
 Não há tempo no tempo
 ninguém me viu ontem em babilônia
 quem sabe se amanhã verá
 tempo só hoje
 tempo sem antes nem depois
 Como acertar no poema a rotação da
 Terra
 ou delinear o fluxo das marés?
 E como esconjurar o fogo e a praga
 SMS não é minha escrita.
 Será que Deus twita?
 Faz como ele: clica e apaga
 Clica e apaga
 (ALEGRE, 2020, p. 10-11)

Consequentemente as reflexões do eu lírico, na primeira estrofe, pulveriza a noção do tempo, como matéria-poética, entre o fenomenológico e cronológico principalmente na ocasião aciona as micro-temporalidades que se multiplicam em circunstâncias do cotidiano possível em seus deslocamentos. No verso primeiro “não há tempo no tempo” evidencia as

experiências de temporalidades amiúdes, pelas possibilidades do *Dasein*⁴, a transfigurar o sentido transitório do ser e do tempo, que pela inspiração heideggeriana, aciona possibilidades existenciais ante ao mundo. De tal modo, Manuel Alegre revaloriza a enunciação lírica em termos imediatos pela articulação da poesia, da tecnologia e da comunicação que, na atualidade, traduzem práticas culturais como expressão estética das possíveis tendências e percursos de vida – ao que se teima nomear de novo normal.

Na segunda estrofe, as contingências simbólicas da obra-poema vinculam à palavra poética expressa entre versos lúcidos que cantam modos contemporâneos de vida, que aproximam demasiadamente o divino, o eu lírico e os leitores. Aqui a comunicação/interação tecnológica das mensagens, estão em toda parte: SMS, twite, clica, apaga como prefigurações alegóricas de presença, ainda que virtuais. Em um dos poucos pontos interrogativos da obra, o poeta indaga: *Será que Deus twita?*

Por esses recursos, em momentos de apagões das redes sociais, o *Twitter* se apresenta como oráculo enunciador e poderoso, um palimpsesto de 140 caracteres que ainda atende a quem busca comunicar com o mundo. Como quem tivesse mandado um grito, ao supremo, que escondido nos céus, segue sem responder. Aspirações de Castro Alves? Não, e a voz engasgada que possivelmente aciona o advérbio, título da obra, e que faz ampliar sua função estética. Assim o eu lírico vaza traços contemporâneos pela resiliência da tradição para expressar a modernidade, como bem anunciou Manuel Alegre em entrevista à Maria Augusta Silva (2004, p. 3).

Por esta lógica, a obra-poema é toda ela um testemunho de uma vida em estado de poesia que se delata pelo formidável compartilhamento de rastros de leituras, de viagens, de visão de mundo, do cotidiano que se nos apresenta através de um mundo produzido e criado por humanos, mas a estes momentaneamente indisponível. De certo, por força da estrutura libertadora da obra, é articulada devido à leveza do discurso poético que se forja como testemunho de vivências, experiências e ações

4 [...] *Da-sein* significa não estar aqui em vez de lá, nem mesmo aqui ou lá, mas é a possibilidade, a condição de ser orientado por um estar aqui e lá." Mais tarde, *Da-sein* significa às vezes não "estar aí", mas "aí onde o ser reside", quando ele chega: "Este onde como o aí da morada pertence ao próprio ser, "é" o próprio ser, sendo assim, chamado de *Da-sein*." (INWOOD, M. INWOOD, Michael. Dicionário Heidegger. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 29).

cotidianas, a confirmar a poética da nossa existência. Mesmo quando tudo parece impossível:

[...]

Um vírus vira o Mundo do avesso.
Não temos citações para tanta calamidade
Que sabe se é o fim quem sabe se um começo.
De repente ficávamos sem passado.
Velhos essa grande incomodidade.
Há uma sombra a crescer por toda parte.
O presente é presente.

[...]

Rasgas os livros sagrados
Homero Virgílio Dante Shakespeare Camões.
Poesia a mais. Pensamento a mais
Palavras a mais. Faz delete
apaga a História apaga o poema
apaga passado.
Twita:
Viva a noite o vazio o copo a coca a queca
(ALEGRE, 2020, p. 07)

E o contínuo da contemporaneidade pela dicção poética de Manuel Alegre, acontece através dos reflexos intensos da vida, do tempo que ainda está acontecendo, de modo a refletir diferentes perspectivas e interesses. Entretanto, os sentidos e as possibilidades do poético, pelo tensionamento do cotidiano dessacraliza o vazio, em alinhamento ao absurdo absoluto das temporalidades que teimam em agarrar o pretérito, que, diferente do presente e do futuro, não se subordina a uma lógica contínua – porque a indisciplina lhe é uma fonte cética fragmentada pelos seus entes através do cotidiano aparente que se repete em dias iguais, como dispõe Certeau (1996):

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. (CERTEAU, 1996 p. 31).

A confirmação desse movimento faz pensar que os fragmentos dos cantos aqui selecionados representam a constituição de uma unidade poética que circunda, portanto, a emergência simbólica que testemunha os descontínuos temporais. Contudo, Manuel Alegre abre novas fendas para outros lugares do poético sem impasses e, sobretudo, pelo entrecruzamento do orgânico e do simbólico em nós. Para tanto, incansavelmente, convoca em seu confinamento criativo o legado dos grandes poetas universais e outras personalidades a compor um intertexto-arquivo com tonalidades dramáticas, épicas, líricas e prosaicas, das quais Virgílio, Shakespeare e Camões, Whitman, Bob Dylan, Freeman e os anônimos-ausentes da cidade sitiada que traduzem, em absoluto, ares da contemporaneidade disponível, de modo ameno e consensual pela revista à tradição para um melhor entendimento da atualidade.

Assim, fluído e abstrato a rasura estética que atualiza o lirismo instantâneo linka Manuel Alegre e reflete à vida em suas outras dimensões pelo estado poético que ainda resiste e tem com *password* memórias em trânsito. De tal modo, as expressões históricas e culturais forjam um ambiente enigmático, a partir de respostas a serem construídas a partir da própria vida que resiste em poesia.

[...]

Tempo que foi. Tempo fechado. Tempo que não é.

Com que palavra criar futuro?

Com que palavra abrir o tempo?

Palavra ainda não palavra.

Grito ainda Não grito.

Canto ainda não canto.

Onde estais poetas americanos?

Velho Walt ressuscita

Twita

Com teu verso de trovão

E varre com suas folhas de erva

Aquele que só twita merda.

Camões, um olho em ceuta

Um braço de Cervantes em Lepanto

Cabeça trepanada de Apollinaire

Perna amputada de Rimbaud.

[...]

(ALEGRE, 2020, p. 17)

De pronto, a concepção criadora de Alegre se manifesta, em especial, pelas possibilidades interativas do comunicar através de circunstâncias objetivas para um mundo doente, interdito. Sob tal perspectiva, twitar é o modo protegido, funcional e viável ante a um *tempo fechado/Tempo./que não é/* que amplia a percepção da vida mediado pelas tecnologias e que ainda exprime a sensibilidade da expressão universal, pela emergência de um interlocutor.

Certamente poderia fazer contapontos da obra-poema *Quando* (2020), com *Praça da Canção*, (1965), *Chegar aqui* (1984), *Bairro Ocidental* (2015), obras do Alegre que muito estimamos. Entretanto, certamente atônito pelo momento pandêmico nos basta este escrito para testemunhar a capacidade de resistência da poesia ao possível devir. Por conseguinte, ainda no escopo das redes sociais o poeta nos oferece um *pharmakon* retroviral que através do *facebook* nos assiste com versos homeopáticos dedicados à cidade-nação, irreconhecível, mas resistente com poemas tais quais: “Lisboa ainda” entre outras expressões.

E na órbita da resistência como canto enunciador, pelos signos em rotação, Paz (2015), assim pondera ao se aproximar do pensamento de Heidegger,

[...] O homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acaba-se nunca de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não-acabamento. [...] (PAZ, 2015, p. 109)

Por estes percursos a dicção poética de Manuel Alegre articula temáticas contextuais que reflete unidade lírica, a vazar a ampliação da imagem do mundo, pelo uso de elementos-líricos universais a provocar posturas que avançam para além da tradição romântica, justamente para forjar uma plataforma crítica em com tendências atuais e, sobretudo, sem perder os traços notáveis da tradição – pelas revistas constantes em ampliar posicionamentos que inspiram ares vanguardistas. Certamente, com o propósito de ampliar leituras possíveis do signo poético *tempo*, em suas transfigurações e contingências simbólicas, pela qual a lírica de expressão portuguesa de Manuel Alegre se retroalimenta em substâncias contemporâneas.

LÁ ONDE SÓ SE CHEGA NÃO CHEGANDO⁵

Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal qual como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca. (BOSI, 2000, p. 141)

Sobre os efeitos estéticos e contextuais, Bosi (2000), nos lembra que compreender o instante, pela palavra poética, é compreender a contemporaneidade em toda a sua fluidez; como forma de apresentar possíveis filigranas que arrebatam e provocam deslocamentos de todas ordens, nessas temporalidades do instantâneo, do virtual, do descartável e simbólico - pela natureza própria da linguagem poética.

Desse modo, as reverberações intersubjetivas empenhadas na obra-poema, oferece a revalorização do enunciado lírico em seus contornos mais intimistas que valida o lento e contínuo processo de humanização, a partir de uma poética contemporânea que e, por vezes, concilia experiências de todas ordens que se revelam como matéria-poética, nestes tempos insólitos.

Aqui ou do outro lado do Atlântico, ou em qualquer outra parte do mundo, a obra-poema *Quando*, de Manuel Alegre se revela como ação humanitária em poesia orgânica, que com todo protocolo estético e ideológico, abraça saudoso seus interlocutores que se inclinam ao metafísico pelos descontínuos temporais para um melhor entendimento do plano físico – uma ação com efeito inútil, aos que estão presos na inautenticidade existencial e que, portanto, não conseguem rasurar à vida em suas possibilidades interativas.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel. **Quando**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2020.

ALEGRE, Manuel. **Entrevista Manuel Alegre**. [Entrevista concedida à Maria Augusta Silva]. p, 01-26, outubro, 2004.

BOSI, Alfredo, **O ser e o tempo da poesia** /Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

5 Versos do poema Quando, de Manuel Alegre – Canto X (p. 22).

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2 – Morar, cozinhar. Petrópolis – RJ: Vozes, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**/ Martin Heidegger; tradução revisada e interpretação de Márcia Sá Calvalcante; Posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**/ Martin Heidegger; tradução revisada e interpretação de Márcia Sá Calvalcante; Posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 10ª ed. Petrópolis, RJ : Vozes ; Bragança Paulista, SP : Editora Universitária São Francisco, 2015.

MORICONI, Ítalo. **Literatura, meu fetiche**. / Ítalo Moriconi; Paloma Vidal e Ieda Magri (org.). Recife: Cepe, 2020.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DO JORNAL AO TEXTO LITERÁRIO: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA EM MARIA TERESA HORTA

Arthur de Souza Almeida de Araújo¹

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar os poemas do livro *Mulheres de abril*, de Maria Teresa Horta, pautada no estudo das Intermidialidades (CLÜVER, 2005) e tendo como base a transposição midiática, que se trata “de um produto de mídia (um texto, um filme) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012), pois os poemas selecionados foram criados a partir de notícias de jornal. Pretende-se investigar não apenas o que os aproxima ou diferencia, mas tendo como “recorte” o feminicídio e as questões que dele emergem como corpo, dominação masculina e silenciamento. Tais poemas são releituras e trazem novos matizes e formas de (re)ver as notícias de jornal, como forma de iluminação mútua e não apagamento, onde um não se sobrepõe ao outro. A releitura, portanto, é uma obra independente, trazendo uma nova abordagem técnica-metodológica.

Palavras-chave: Intermidialidade, Transposição midiática, Poesia, Feminicídio, Maria Teresa Horta.

1 Mestrando em Estudos de Literatura, UFF. E-mail: arthur_almeida96@live.com

O presente estudo tem como objetivo analisar os poemas selecionados da escritora portuguesa contemporânea Maria Teresa Horta presentes no livro *Mulheres de abril*, discutindo a violência de gênero, o feminicídio e as questões que dele emergem como corpo, dominação masculina e silenciamento. A vida da autora é marcada por militância e resistência, e ela usa seus textos como armas apontadas para o patriarcado e para toda forma de censura na qual Portugal se encontrava imerso no final do século XX.

Nascida em 1937, em Lisboa, Horta seguiu a carreira de jornalista e, em 1960, publicou o seu primeiro livro de poesia *Espelho inicial*. A partir desse momento passou a ser perseguida, coagida e até agredida, dado o incômodo que sua obra causou. Seus textos versam sobre questões femininas, como corpo, desejo, sexualidade e denúncia da censura e da opressão, apontando para a sua liberdade; os textos de Maria Teresa Horta, portanto, são marcados pela transgressão do feminino que rompe barreiras políticas, de gênero e também da própria linguagem.

Em 1971, começa a escrever com Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno – “as três Marias” – a obra intitulada *Novas Cartas portuguesas*, um simulacro de cartas, sem distinção de autoria, que faz uma referência às *Cartas portuguesas* da freira Mariana Alcoforado. A obra *Novas Cartas portuguesas* foi publicada em 1972 pela Editorial Estúdios Cor, na época dirigida por Natália Corrêa, que recebeu ordens para retirar as partes “proibidas”. Contrariando a ordem, Natália Corrêa publicou o texto na íntegra. A começar daí, Maria Teresa Horta passa a ser considerada um expoente da luta das mulheres em Portugal, sendo agraciada com prêmios e homenagens.

O livro *Mulheres de abril* se refere ao mês (abril) que o povo português foi às ruas manifestar contra a ditadura salazarista fortemente caracterizado pela misoginia que reforçava os valores patriarcais. O livro destaca as vozes das mulheres que lutaram, fazendo uma frente resistência a esse regime totalitário buscando a liberdade civil, política e de gênero. Além da questão erótica, muito trabalhada por Maria Teresa Horta, no livro em estudo, Horta aborda o feminicídio, morte de uma mulher por causa do seu gênero.

Vale lembrar que após escrever seu livro de poesia intitulado *Minha senhora de mim*, Maria Teresa Horta é agredida fisicamente em um espaço público por homens que enquanto a batiam, a xingavam e diziam que era para ela aprender a não escrever mais daquela maneira, do mesmo modo como escreveu o *Minha senhora de mim*. Em seu relato sobre esse fato, a

autora de *Espelho inicial* afirma que esse episódio não a intimidou, pelo contrário, teve mais força e ânimo para continuar a escrever de maneira subversiva, apontando as mazelas presentes em Portugal, sobretudo, as advindas do regime salazarista.

No livro *Mulheres de abril*, após uma sucessão de poemas que abordam o feminino resistente às opressões impostas pela sociedade patriarcal, começa uma sequência de poemas que aludem para o feminicídio, chamados de poemas reportagens, esposas mortas pelos seus maridos dentro de suas casas e por objetos utilizados cotidianamente. Após o poema, há um trecho da notícia que serviu de base para a sua construção. O primeiro poema dessa sequência é *Tinha 38 anos*.

Tinha 38 anos

Tinha 38 anos
quando foi assassinada
Quando de bruços
caiu
por duas balas varada

Tinha 38 anos
quando foi assassinada
Um fardo sem importância
que ali ficou enroscado...
e nem um grito saiu do seu peito estilhaçado

Tinha 38 anos
quando foi assassinada
Pelas costas e a frio
com arma de morte
e caça

Tinha 38 anos
quando foi assassinada
Eram 3 horas da tarde
na varanda
em sua casa...

“Maria Odete Lopes Rodrigues, de 38 anos, morreu assim em sua própria casa, atingida a tiros de caçadeira pelo

marido. Trabalhadores da Construção Civil que se encontravam num prédio fronteiro presenciaram o crime: a Maria Odete tentou fugir, mas foi apanhada por duas descargas, vindo o corpo a tombar na varanda. Então o Silva encostou a espingarda à parede e acendeu um cigarro, sem se preocupar com o cadáver (...).”

“Muitas pessoas se encontram revoltadas com o silêncio que se fez à volta do crime, que nem sequer foi noticiado nos jornais, atribuindo tal crime ao facto de o Silva ser muito conhecido na vila, onde é ativista do CDS”.

Diário de Lisboa

17-06-1977

(HORTA, 2009, p. 455-456)

No poema, o eu lírico apresenta para o seu leitor a morte de uma mulher que só é nomeada no texto seguinte o qual possui a informação de que foi retirado do jornal Diário de Lisboa. O texto jornalístico foi usado como base para a construção do poema que o alude de maneira clara, mas apresentando, de maneira lírica, novas características a partir de elementos acrescentados, suprimidos e destacados, o que traz para o fato ocorrido novos olhares que o iluminam.

Trata-se do que entre os estudos de intermídia é chamado de transposição midiática que segundo Rajewsky “tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p.24). Estudar a transposição midiática é, portanto, estudar o processo de passagem de uma mídia para outra e não traçar o que ambas têm em comum, ou o que as diferencia, é necessário um olhar atento para tais obras. Mais que um olhar atento, uma transposição em muitos casos, se faz em um jogo sinestésico precisando dos outros sentidos para sua maior compreensão.

No caso do poema *Tinha 38 anos*, baseado em uma notícia de jornal, a transposição não se estabelece apenas na passagem do jornal para o poema, mas também para o texto que se encontra abaixo do poema. Em uma construção em que parece que a poeta mantém o texto jornalístico, observa-se que na verdade, o texto que está presente foi modificado alterando seu status para a forma literária. Nesse processo de transposição, houve uma seleção do que deveria ser mantido, retirado, modificado e destacado, uma vez que o texto jornalístico era maior que o literário, em relação ao seu tamanho.

Nesse jogo entre os dois textos, são apresentados vários olhares sobre o mesmo fato, um mais objetivo e outra mais subjetivo. O tema principal é o da mulher Maria Odete Lopes Rodrigues, de 38 anos, que foi assassinada pelo seu marido em sua casa. O feminicídio abordado aqui não é o da mulher morta na rua, mas assassinada pelo seu parceiro, por uma pessoa mais próxima, uma pessoa a qual se estabelece uma relação de confiança e de intimidade. Ser morta “pelas costas a frio” ressalva a traição que quebra a confiança antes depositada no marido, e também não ter tido a chance de se defender, ou de gritar.

O corpo feminino morto por mãos masculinas é caracterizado, no poema, como “um fardo sem importância” para a sociedade no qual ele está inserido. Ao assassinato, são lhe conferidos outros aspectos que apontam para a insignificância do corpo feminino em uma sociedade patriarcal, podem ser destacados a arma que foi usada e o horário em que o crime foi executado. A arma é uma arma de caça usada contra animais, portanto, e o momento é às 3 da tarde. Com isso, mata-se uma mulher dentro de sua casa como se mata um animal em uma floresta em um horário de atividades do cotidiano, atividades domésticas, assim, o assassinato de uma mulher pode fazer parte da rotina de uma sociedade que naturaliza esse tipo de violência.

No texto adaptado do jornal, abaixo do poema, há dois parágrafos. O primeiro parágrafo, descreve o assassinato. Na última frase, o comportamento do marido, o Silva, confirma a naturalidade que o assassinato tem para ele, pois após “encostar a espingarda à parede” acende um cigarro. No segundo parágrafo, o destaque vai para a sociedade que se encontra revoltada “com o silêncio que se fez à volta do crime, que nem sequer foi noticiado nos jornais”, o que pode revelar a importância que os jornais dão a um crime como esse de gênero. Mais à frente, é dada uma outra informação: o Silva é ativista do CDS. O CDS é um partido político português conservador fundado em 1974 com perfil inspirado na democracia cristã. Tal informação corrobora para o pensamento de que o fato não foi noticiado nos jornais por conta da influência do Silva na política. Maria Teresa Horta faz uma crítica também a própria figura masculina hipócrita que fazendo parte de um partido conservador e cristão mata sua esposa de forma tão natural quanto acender um cigarro, sem sentir dor ou remorso.

Para ampliar a reflexão acerca das questões propostas, é necessário entender o processo intermediário proposto pela poeta. Sobre Intermídia, Ribas (2017) afirma

Nesta demanda de analisar a migração entre mídias, com ênfase na adaptação, instala-se, então, o estudo das Intermedialidades.. Entendendo a Intermedialidade como área de convergência de discursos da qual a literatura participa efetiva e assiduamente, nossa perspectiva lida com a relação intermedial texto literário / livro de literatura e adaptação fílmica/ cinema. Esta é a razão pela qual nos detemos na transposição midial ou midiática. (RIBAS, 2017, p.2879)

Na passagem do texto jornalístico para o literário, ocorrem algumas mudanças, não só nos aspectos linguísticos, mas também de sentido. A própria materialidade textual corrobora para essas mudanças. O Diário de Notícias é um jornal e por isso é datado, com linguagem não literária, e com o objetivo de informar ao seu público consumidor as últimas notícias e informações, além disso a edição vendida em um dia não será vendida no dia seguinte, assim as notícias sempre dão lugar a outras.

O texto literário que tem como base a notícia da Maria Odete Lopes Rodrigues traz novos matizes e olhares para a própria notícia. O primeiro ponto que deve ser destacado é o veículo pelo qual o poema vai ao público, se antes o jornal trazia uma notícia imediata que logo substitui a anterior, o poema, em um livro, altera essa dinâmica temporal, permanecendo em prateleiras de livrarias por mais tempo. Com isso, o fato e o tema nele apresentado se estenderão por um tempo maior nos meios de circulação.

Em seu texto de cunho engajado, Maria Teresa Horta denuncia a violência de gênero a partir de um caso específico e particular, porém o poema torna o caso universal, pois a mulher assassinada não é mais somente a Maria Odete de 38 anos, portuguesa e morta pelo seu marido, mas uma representação de todas as mulheres que sofrem violência dentro de suas casas, em outros países e, em especial, por outros homens, ou seja, denuncia a permanência da soberania masculina, cujo entendimento é de que se pode fazer da mulher o que quiser.

Para Torres (2017), o texto horteano garante a permanência da discussão sobre o feminicídio e pois aborda os efeitos que a transposição causa.

No cruzamento intertextual dos discursos jornalístico e poético, Maria Teresa Horta retoma a forma hedionda do feminicídio ao estabelecer um jogo de revelação e permanência: os relatos e as imagens poemáticas se complementam, garantindo a estabilidade da revelação sobre

a violência de gênero, uma vez que o texto literário se faz o mais adequado a garantir tal permanência. Desse modo, a literatura horteana aparecerá com um caráter de engajamento, voltada não somente para a denúncia da hierarquização dos papéis sociais e sexuais, mas principalmente para os modos de construção e localização das hierarquias. (TORRES, 2017, p. 100)

O mesmo processo de escrita utilizado no poema anterior e discutidos aqui são trabalhados também em outros poemas do livro, não se tratando apenas de um processo de repetição, mas de uma denúncia de alguns casos muito semelhantes e que possuem uma unidade e causa que é o machismo. Em Estava curvada a cavar, há a mesma relação entre o poema e o texto jornalístico e, principalmente, a vítima, mulher, assassinada pelo seu marido com uma faca em sua casa.

ESTAVA CURVADA A CAVAR

Estavas curvada
a cavar
tendo teu sossego em ti
e o homem te foi
matar...

Estavas curvada
a cavar
o pensamento varrido de qualquer pecado havido
e o homem te foi
matar...

Estavas curvada
a cavar
de consciência deitada em meigo gosto de estar
e o homem te foi
matar...

Estavas curvada
a cavar
sem o mal percebido
tão alheia do ciúme espalhado no teu vestido

«Ontem, em Macinhata do Vouga, próximo de Oliveira de Azeméis, o operário Joaquim Andrade da Costa, de 57 anos (...), esfaqueou mortalmente a mulher, Maria Augusta da Silva, de 47 anos, que na altura trabalhava no amanho das suas terras. O tresloucado utilizou uma faca de matar porcos. (...)»

Diário Popular

28-10-1977

«Segundo opinião dos vizinhos, eram injustificados os ciúmes de Joaquim, que já há alguns meses vinha mostrando um procedimento estranho para com a mulher. (...)»

Diário de Lisboa

28-10-1977 (HORTA, 2009, p.459-460)

O detalhamento é muito parecido com o do poema anterior, mas cabe destacar deste o segundo trecho do texto jornalístico em que são reveladas as opiniões dos vizinhos que consideravam o assassinato como algo injustificado. O que é evidenciado nesse trecho é a premissa de que há justificativas para matar uma mulher, sendo que neste caso não há. Faz-se necessário lembrar de algumas justificativas usadas e aceitas em uma sociedade patriarcal, como lavar a honra, por questão de traição, se a mulher não realizava as tarefas domésticas, ou era insubordinada, entre tantas outras.

A arma usada para o crime, uma faca de matar porcos, reforça a concepção da naturalização e banalização do assassinato às mulheres, pois o marido mata a mulher como quem mata um porco, ou qualquer outro animal para comer no jantar, por exemplo. O corpo feminino e o de um animal são vistos paralelamente neste poema sendo objetificados.

A falta de justificativas para o assassinato está presente no texto *Matou a mulher à machadada por ciúmes infundados* cujo gênero não pode ser definido exatamente, mas entendido como um texto híbrido feito a partir de uma notícia de jornal. A sua dimensão literária se estabelece pelo jogo de cortar e colar o que do texto jornalístico pode corresponder ao projeto literário da poeta.

MATOU A MULHER À MACHADADA POR CIÚMES
INFUNDADOS

«O motorista Manuel Pinto de Oliveira, de 31 anos, emigrado em França, matou sua mulher, Perpétua Fernanda de Oliveira, de 29 anos (...) vibrando-lhe três machadadas no pescoço. Os golpes foram de tal modo violentos que o pescoço da infeliz mulher ficou apenas preso por

simples peles. «O tresloucado terá vindo a Portugal para cometer o horrendo crime (...). O criminoso, segundo afirmações que terá produzido, foi levado por ciúmes. «O caso suscitou a mais viva repulsa naquela localidade, tanto mais que, segundo testemunhos de populares de Fermentelos, a infeliz mulher era considerada pessoa honesta e trabalhadora.

Tudo indica que o crime terá sido cometido enquanto a vítima dormia. «Um dos filhos do casal, apenas com oito meses, apresentava sangue numa das faces, o que deixa presumir que na altura estivesse também a dormir junto da mãe (...).»

Diário Popular 28-04-1977 (HORTA, 2009, p. 455-456)

Percebe-se que no texto acima, diferentemente dos outros, não há um poema junto com a notícia de jornal, a notícia é o próprio texto literário deslocado do seu lugar de origem. É um texto literário pelo trabalho de seleção e escolha, como foi dito no parágrafo anterior, e também pela própria materialidade dele, o meio e onde ele está vinculado: em um livro de poesia. Assim, Maria Teresa Horta reafirma o seu compromisso com a experimentação poética, a qual foi iniciada junto com a geração de poesia de 61.

Pensando a violência de gênero, Butler (2018) destaca as relações de poder e a dominação masculina que cria “uma ilusão de diferença e disparidade” condicionando uma relação de sujeição ao feminino como maneira de negá-lo.

Politicamente, a divisão do ser — na opinião dela, uma violência contra o campo da plenitude ontológica — em distinções entre o universal e o particular condiciona uma relação de sujeição. Devemos entender a dominação como a negação da unidade anterior e primária de todas as pessoas num ser pré-linguístico. A dominação ocorre por meio de uma linguagem que, em sua ação social plástica, cria uma ontologia artificial de segunda ordem, uma ilusão de diferença e disparidade e, conseqüentemente, uma hierarquia que se transforma em realidade social. (BUTLER, 2018, p.145)

Este estudo propôs reflexões sobre a questão do feminicídio a partir das relações intermidiáticas na poesia de Maria Teresa Horta, uma figura importante e ímpar no cenário literário, cultural e político português nos séculos XX e XXI. A escolha por essa autora como objeto de estudo determinou-se pela sua atuação como militante em um dos períodos mais

difíceis para Portugal no século XX. Maria Teresa Horta lutou e resistiu à opressão, à censura, foi agredida e, mesmo assim, não desistiu de suas filosofias e convicções. Um fato relevante que faz com que Horta tenha um papel duplo na resistência à ditadura portuguesa é o de ser mulher e lutar pelas questões femininas.

Como representante desse movimento, Maria Teresa Horta traz novos matizes para a poesia portuguesa do século XX, expondo e evidenciando não só as suas próprias questões, mas dando voz também às mulheres que, como ela, sentiam na pele a necessidade de resistir. Mais precisamente, esses fatos deram-se no século XX, entretanto, percebe-se que a luta das mulheres e do feminino por espaço, respeito e consideração ainda estão presentes no século XXI, por isso a necessidade da discussão sobre o feminino, especificamente sobre sua sexualidade, seu corpo, seu desejo e suas representações sociais. Todas essas questões, tão bem expostas e desenvolvidas por Maria Teresa Horta através da sua vasta produção literária, colaboram para a afirmação e o entendimento do próprio corpo feminino.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução crítica. In: BUESCU, Helena etal. (orgs.) **Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada**. Lisboa: Pub.Dom Quixote, 2001.

DUARTE, C. L. Maria Teresa Horta: uma poética da liberdade. In: FLORES, C. (org.). **O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta**. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015. p. 11-16.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

HORTA, M. T. **Poesia Reunida**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

MARTINS, Maria Antonia Dias. **Literatura portuguesa de resistência: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2006.

RAJEWSKY, Irina. — Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F.Nogueira (Org.) **Intermedialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

RIBAS, M.C.C. **Modos de ver, modos de ler, modos de ser**: Tópicos de transposição midial. In: XV Congresso Internacional da Abralic, 2017, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso Internacional da Abralic. Rio de Janeiro: Dialogarts UERJ, 2017. v. 02. p. 2878-2885.

SOARES, A. **Mulheres de abril, de Maria Teresa Horta: matrizes de um novo Portugal**. In: CUSATI, M. L. (Org.). "Atti del Congresso Internazionale Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture". V. 2. Napoli: Liguori Editore, 1997. p. 45-57.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. New York University. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p.19-53 jul./dez. 2006.

TORRES, Maximiliano. **Corpo e Resistência: Maria Teresa Horta e a poética do "Basta"**. Diadorim, Rio de Janeiro, Revista 19 volume 1, p. 92-101, Jan-Jun 2017.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: PONDERAÇÕES ACERCA DO INDIVÍDUO E DA SOCIEDADE

Kessya Steicy Batista Silva¹

RESUMO

A literatura tem a fascinante capacidade de criar situações extremas para forçar o leitor a ponderar sobre a realidade que o cerca. Mais do que entreter, há na literatura uma vocação para provocar a reflexão do leitor. Diante disso, o presente trabalho busca analisar a obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago. A escolha do autor justifica-se pelo fato dela retratar a condição do ser humano sob uma ótica de uma sociedade autoritária, em que a opinião, posição e a vergonha do outro já não interessa mais. Os valores e costumes mudaram, o indivíduo agora é outro, e tudo isso precisa ser assimilado para que uma nova sociedade possa surgir. Para isso, esse trabalho analisa a obra sobre duas perspectivas: o papel do indivíduo na nova condição surgida e a sua relação com o “outro”, à luz do conceito de dialogismo proposta por Bakhtin; e as críticas que o autor faz à sociedade atual, questionando os valores por ela priorizados e os que passam a ser priorizados a partir da formação da nova sociedade. A análise fundamentou-se nas teorias de m. Bakhtin (1988), Fiorin (2017), Conrado (2006 e 2011) e de Kunz, Conte e Botton (2013), Candido (2010), (1989) e entre outros. Como conclusão, percebe-se que a narrativa faz o autor e leitor refletirem sobre a sua relação com o outro e ponderar sobre os rumos da sociedade atual e dos valores sociais que são por ela estimados.

Palavras-chave: Literatura, José Saramago, Sociedade.

1 Mestranda em Letras: Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará - UFC, kessya.steicy7@hotmail.com;

INTRODUÇÃO

A literatura tem diversos papéis, entre eles, há uma fascinante capacidade de criar situações extremas para forçar o leitor a refletir sobre a realidade que o cerca. Porém a literatura é mais que entretenimento, há uma vocação para provocar a reflexão do leitor. E, nesse ponto, José Saramago é um autor que sabe usar deste artifício com maestria.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Saramago cria uma situação aparentemente absurda: de repente, todas as pessoas ficam cegas - uma cegueira branca que mergulha a sociedade no caos. Contudo, uma única personagem continua a enxergar normalmente, e com isso passa a acompanhar a degradação moral e a desconstrução da sociedade que ela conhecia e até dela mesmo como indivíduo.

Desse modo, a escolha da obra justifica-se pelo fato dela retratar a condição do ser humano sob uma ótica de uma sociedade autoritária, em que a opinião, posição e a vergonha do outro já não interessa mais. Os valores e costumes mudaram, o indivíduo agora é outro, e tudo isso precisa ser assimilado para que uma nova sociedade possa surgir.

De início, serão feitas considerações sobre o autor, seu estilo literário e as obras que produziu. Em seguida, será apresentado um resumo da obra e, após, serão apresentadas as análises, realizadas sob dois aspectos: o indivíduo e a sociedade.

Como fundamentação teórica, foram utilizados os escritos de Fiorin (2017) e de Kunz, Conte e Botton (2013) acerca das teorias sobre dialogismo propostas por M. Bakhtin, além de ponderações feitas por Candido (2010), (1989) e Lukács (2000) sobre a ótica de Conrado (2011).

METODOLOGIA

Esta pesquisa é de ordem bibliográfica, e tem como objeto de estudo analisar o indivíduo dentro de condição imposta e a sua relação com o “outro”, à luz do conceito de dialogismo proposta por Bakhtin; além das críticas de José Saramago à sociedade atual questionando os valores por ela priorizados e os que passam a ser priorizados a partir da formação da nova sociedade

Analisaremos a obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995) sobre o viés do contexto-histórico-social e da relação com o “outro”, à luz do conceito de dialogismo proposta por Bakhtin. Em seguida, iremos, ao final da pesquisa,

verificar como os indivíduos se comportam a partir de uma situação surgida, em que a mudança e adaptação são cruciais para a sobrevivência.

CARACTERÍSTICAS LITERÁRIAS

José Saramago era um crítico afiado e descrevia minuciosamente os personagens e a sociedade apresentados em suas obras. O autor era comunista declarado, e isso é evidenciado em seus escritos através das fortes críticas ao capitalismo.

Uma das características presentes em suas narrativas - e que é bastante peculiar - é a pontuação, usada pelo autor de uma maneira singular e nada convencional. Podemos citar, por exemplo, o ponto final, que é usado muito pouco e, como consequência, gera períodos demasiadamente longos:

A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energeticamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira. provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio, supondo que de um contágio se trata, supondo que não estaremos apenas perante uma série coincidência por enquanto inexplicáveis. (SARAMAGO, 1995, p. 49-50)

Os diálogos são um ponto bastante presente nas obras de Saramago, porém esses são apresentados de formas bem diferentes do tradicional que conhecemos. Ao invés de usar travessões e aspas, os diálogos são marcados pela completa omissão dessas pontuações, mesclando a fala do personagem com a do narrador, o que acaba confundindo os novos leitores, que muitas vezes pensam se tratar de uma auto reflexão:

As mulheres ficaram à porta, diz-se que aguentam melhor, mas tudo tem os seus limites, daí a momentos a mulher do médico sugeriu, Talvez haja outras retretes, porém a rapariga dos óculos escuros disse, Por mim, posso esperar, E eu também, disse a outra, depois houve um silêncio, depois começaram a falar, Como foi que cegou, Como todos, deixei de ver de repente, Estava em casa, Não, Então foi quando saiu do consultório do meu marido, Mais ou menos, Que quer dizer mais ou menos, Que não

foi logo logo a seguir, Sentiu alguma dor, Dor não senti, quando abri os olhos estava cega, Eu não, Não quê, Não tinha os olhos fechados, ceguei no momento em que o meu marido entrou na ambulância, Teve sorte, Quem, O seu marido, assim poderão estar juntos, Nesse caso também eu tive sorte, Pois teve, E a senhora, é casada, Não, não sou, e a partir de agora acho que já ninguém se casará mais, Mas esta cegueira tão anormal, tão fora do que a ciência conhece, que não poderá durar sempre, E se fôssemos ficar assim para o resto da vida, Nós, Toda a gente, Seria horrível, um mundo todo de cegos, Não quero nem imaginar. (SARAMAGO, 1995, p. 59-60)

Esses desvios propositais vão além de recursos estilísticos, eles representam o externo, ou seja, o social. Conforme as ideias de Candido (2010, p. 42) “Tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio”. Tais métodos estilísticos são um reflexo do social, a falta de pontuação representa o imediatismo da sociedade contemporânea descrita por Saramago, a rapidez do meio em se comunicar e agir.

José Saramago é um autor brilhante, com um estilo próprio de escrita e que está sempre preocupado em fazer refletir a partir de suas obras. Com uma percepção aguçada da realidade, consegue criar narrativas com diferenciais que nos fazem refletir sobre o nosso papel na sociedade e no que estamos fazendo para tornar o ambiente em que se vive melhor ou pior.

RESUMO DA OBRA

Na história, os acontecimentos iniciam em um dia normal, quando um homem de repente fica cego sem qualquer motivo aparente. E é uma cegueira diferente, branca como leite, como se a pessoa dela acometida não ficasse submersa nas trevas, mas sim na luz. Desesperado, o primeiro cego vai, em companhia da esposa, buscar ajuda de um médico. No consultório, o médico não encontra nada de anormal, acusa ter sido a cegueira desencadeada pelo stress e receita algo paliativo. Na sala de espera, estão alguns personagens que, no decorrer da narrativa, serão apresentados ao leitor: o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, a rapariga dos óculos escuros.

É interessante ressaltar a forma como Saramago apresenta ao leitor os personagens. Todos sem nome, são identificados apenas pelas suas relações ou características físicas: o médico, a mulher do médico, o ladrão... Trata-se de um interessante recurso utilizado pelo autor e que se relaciona com a obra - afinal, os cegos não necessariamente identificam as pessoas pela voz.

Um a um, todos aqueles que tiveram contato com o primeiro cego vão cegando também. Diante da possível epidemia, o governo decide trancar todos os cegos e os que tiveram contato com estes em um manicômio desativado. O médico, que a esta altura já estava cego, é levado a força para junto dos outros enfermos, ocasião em que a mulher vai junto com ele, afirmando estar cega também.

Chegando ao Manicômio, o médico descobre que a sua mulher não cegara. Ela é a única que continua a enxergar tudo normalmente, mas se finge de cega para ficar ao lado do marido. Logo após a chegada deles, os outros cegos com os quais o leitor já teve contato começam a chegar. Todos ficam na mesma ala, e as desavenças começam: o primeiro cego confronta o ladrão, que levou seu carro; o ladrão, por sua vez, tenta abusar da rapariga de óculos, que se defende com um golpe que o deixa ferido.

Os cegos, trancados no Manicômio, se veem abandonados pelas autoridades. A partir daí, novas regras se estabelecem naquela "sociedade" de cegos que surge: o grupo dominante passa a estabelecer regras às quais todos devem obedecer; controlam a comida, e passam a exigir dos grupos fracos joias e pertences em troca de alimento.

Em uma das intrigas entre os cegos, o Manicômio pega fogo. O grupo formado pelo médico e sua esposa, o primeiro cego e sua esposa, a moça dos óculos escuros, o rapazinho estrábico e o velho da venda conseguem escapar do lugar. Guiados pela mulher do médico, vagam pela cidade em busca de abrigo e de comida. Decidem visitar a casa de cada um deles, e a tristeza e o abandono com que se deparam os fazem perceber que nada mais será como antes.

Através dos olhos da mulher do médico, podemos ver o caos em que o mundo se transformou. Lojas saqueadas, casas invadidas, sujeira por todo o lado, pilhas de corpos depositadas nos lugares mais abjetos. A sociedade sucumbiu, e, talvez, não venha a existir mais como foi um dia, afinal, todos estão cegos.

O grupo se estabeleceu na casa do médico, e lá decidiram ir levando a vida. A vida foi seguindo, e eles foram aprendendo a viver naquela

condição. Mas, de repente, quando tudo parecia ter se acertado de alguma forma, o primeiro cego grita, de susto, afirmando que está cego - de repente fica tudo escuro, para em seguida voltar a ver. E, um a um, todos passaram a afirmar que conseguiam enxergar. A cegueira tinha passado, e foi embora de forma tão súbita como chegou. Porém, para a mulher do médico, eles nunca teriam deixado de ver - apenas não enxergavam de verdade.

A PERDA DE RECONHECIMENTO DO “OUTRO” É A PERDA DE RECONHECIMENTO DE SI PRÓPRIO

Para M. Bakhtin (1988 *apud* KUNZ, CONTE e BOTTON, 2013), o signo não possui apenas uma realidade, mas, ao contrário, reflete as realidades que o circundam. Seguindo este raciocínio, o texto literário também pode ter o papel de refletir a realidade que o cerca através da história que conta, cabendo ao receptor - o leitor - o papel de reconstruir os sentidos possíveis a partir da leitura do texto. Percebe-se, assim, o caráter dialógico que possui o texto.

Analisando a narrativa ora apresentada, é possível perceber que *Ensaio sobre a Cegueira* aborda criticamente as relações sociais, e, em especial, o papel de um determinado indivíduo naquela sociedade.

O caos se instala à medida que as personagens vão perdendo a identidade social e, avançando em sua degradação moral, passam a perder também a sua identidade pessoal. Como já ressaltado anteriormente, os nomes das personagens, para a narrativa, não são importantes, já que deixam de importar também para os próprios personagens.

Antes dos acontecimentos narrados, a sociedade em que viviam as personagens era talvez como a que conhecemos hoje - predominantemente individualista, em que o indivíduo está voltado mais para si e esquece o outro. A partir disso, a cegueira branca surge, ao que parece, para forçar as personagens a enxergar para muito além de si, gerando o paradoxo em torno do qual gira a narrativa: subitamente cegos, todos estão forçados a lidar com o “outro” e com o mundo à sua volta.

Para Bakhtin, o “outro” é essencial para o desenvolvimento do indivíduo. Afinal, o ser humano fala sempre para um “outro”, ainda que não identificado, já que não é possível falar apenas para si. Nesse sentido, explica Fiorin (2017): “O princípio geral do agir é que o sujeito atua em relação aos outros; o indivíduo constitui-se em relação ao outro. Isso

significa que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação. [...]"

Na obra, a mulher do médico é a única que não perde a visão. Ela continua enxergando normalmente, e por isso é mais sensível à situação, já que consegue ver todos os horrores que acontecem a sua volta. Todos os outros personagens, por estarem cegos, acabam por se identificar uns com os outros de alguma forma, pois estão todos na mesma situação. Porém, a mulher do médico não consegue essa identificação, pois ela vê, mas não é vista.

Para Kunz, Conte e Botton (2013), o indivíduo possui uma dependência para com o outro que é o elemento caracterizador da relação entre as pessoas. Porém, é uma dependência que acontece sem a necessidade de subsistência, mas que acaba por transformar o indivíduo de alguma forma. Desse modo, o indivíduo acaba por ser transformado pelo outro:

Cada "eu" possui sua identidade distinta; no momento das relações, das interações interpessoais, há a percepção de que o "Outro", diferente do "eu", também possui sua individualidade e sua essência, que é diferente, mas que se torna semelhante, quando relacionado a um ser humano, levando em consideração o conceito de "pessoa." (KUNZ, CONTE E BOTTON, 2013)

Assim, essa falta de conexão deixa claro como é importante, para o indivíduo, essa relação com o "outro". A mulher do médico vê a todos, os enxerga, mas não é enxergada de volta - e isso acaba por afetar a sua própria existência, afinal, se ninguém a vê, como saberão que ela está ali, se precisa de algo? Sem ninguém para receber esta interação, ela acaba por se sentir cega também.

O drama da mulher do médico é, portanto, o mais singular. Durante toda a narrativa, percebe-se que ela está sempre disposta a ajudar os outros, e muitas vezes o faz, mas nunca recebe a resposta visual de ninguém. E essa falta de retorno acaba por angustiá-la, pois ela precisa do retorno do outro para que a sua existência tenha sentido:

As imagens não vêm, Engano teu, as imagens vêm com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos, Tu continuas a ver, Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja [...] (SARAMAGO, 1995)

Constata-se, também, uma crítica do autor ao individualismo exagerado, tão cultuado na sociedade atual. A situação extrema vivida pelos

personagens desperta no leitor a reflexão de que não é possível a existência do indivíduo sem a presença do “outro”, pois é esse “outro” que irá refletir quem somos.

O reconhecimento que a mulher do médico tanto buscou ao seu redor ela finalmente encontrou na figura de um cão, que a acaricia e a reconhece como um alguém. Na ocasião, a personagem está vagando pelas ruas em busca de comida, e se assusta com a destruição e imundície à sua volta - destruição esta que não é somente espacial, mas simboliza também a destruição daquela sociedade que ela conhecia até então. O cão, então, demonstra por ela um afeto involuntário, e ela é então reconhecida pelo “outro” pela primeira vez desde a hecatombe branca:

Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. Quando enfm levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas (SARAMAGO, 1995).

Percebe-se, assim, que o egoísmo é um ponto central discutido na narrativa: quando o “eu” é mais importante do que o “outro”, é preciso cegar para perceber a necessidade que o indivíduo tem de ir além de si próprio e perceber que o “outro” é fundamental para a construção do indivíduo.

A CEGUEIRA COLETIVA QUE REFLETE A SOCIEDADE

Os romances de Saramago apresentam uma incessante preocupação com os conflitos humanos, sendo eles externos ou internos, e propõem uma reflexão sobre a condição humana na sociedade. Essa temática o acompanha desde os primeiros escritos até as suas últimas obras, perpassando outros gêneros além de romances, como em poemas e crônicas.

É importante analisar uma obra literária apontando relações com o contexto sociocultural da produção escrita e leitora da obra; porém, Conrado (2011) afirma que essa etapa não deve ser exclusiva, pois o

elemento social na obra é um fator importante, uma vez que influencia a estrutura e a narrativa da obra.

Enquanto a forma do romance, de acordo com Lukács (1999, *apud* CONRADO, 2011), aponta que esse gênero é como um representante das contradições do mundo e do homem burguês e que ele precisa apresentar enfaticamente situações das lutas de classes e não apenas ilustrar, apresentar os aspectos típicos da sociedade e da ação humana. Tendo assim uma relação direta com os escritos de Saramago, principalmente com o *Ensaio sobre a Cegueira*, pois o trabalho com as personagens e suas atitudes demonstram os valores da sociedade contemporânea.

Ensaio sobre a Cegueira é uma obra que se apresenta como “ensaios”, ou seja, um texto literário que vai expor críticas e reflexões, de cunho ponderativo, avaliativo e comprobatório. Para Cerdeira (2000, *apud* CONRADO, 2011), a obra é, na verdade, um ensaio sobre a visão, pois é uma tentativa de descobrir sobre o outro e as relações humanas.

Saramago através de uma escrita crítica e marcante, não somente mostra suas reflexões acerca da sociedade em que vive, mas como esse olhar individual fala do universal, da relação com o todo, para Adorno:

[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal, por tornar manifesto algo distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66)

O autor não expõe somente sua visão, mas quando mergulha no social, o leitor consegue compreender suas ideias. *Ensaio sobre a Cegueira* é uma obra tão distinta e profunda que ao ler não tem como se perceber nas personagens. Dessa forma, Saramago narra não somente histórias de determinados personagens, ele conta sobre o coletivo, de todas as pessoas da sociedade.

Valores socioculturais, ressalte-se, permitem refletir sobre a construção do ser humano em sociedade, e o livro faz o leitor refletir sobre estes valores no momento que os subverte. Alguns desses valores são destacados por Conrado (2011): individualismo, moralidade, estrutura familiar, apego aos bens materiais, religiosidade, crença, justiça, patriotismo, tradição, solidariedade, vergonha, pudor, orgulho, egoísmo, autoridade,

tiraniam, hipocrisia, medo, amor, violênciam, repressãom, ambiçãom, corrupçãom, poder.

Na obra ora analisada, forma-se uma nova estrutura social, regida de forma distinta do que era comumente conhecido, por conta da epidemia de cegueira branca que acomete a todos. Como consequênciam, os valores sociais sãom mudados por conta das açõem e dos discursos das personagens, o que acaba denunciando o comodismo e a adaptaçãom humana ao seu meio.

Assim, a narrativa passa a impressãom de que os valores, pensamentos e açõem dos indivíduos sãom condicionados socialmente, e que dependem da estrutura sociocultural do meio em que eles estãom inseridos. Podemos citar, por exemplo, a cena em que a protagonista pede para que todos do grupo se dispam para trocar suas roupas que estavam imundas, porém o 'primeiro cego' nãom quer se despirm por sentir vergonha das outras pessoas: "Despirm-nos, perguntou o primeiro cego, aqui, uns diante dos outros, nãom acho bem" (SARAMAGO, 1995, p. 258). Trata-se de um fato interessante pois, como todos estavam cegos, ele nãom tinha motivo para sentir tal sentimento, porém sente, já que ainda estava ligado aos antigos valores socioculturais.

A ideia de vergonha presente no livro é relacionada a uma visãom de julgamento que se tinha numa sociedade anterior daquela da cegueira branca, no século XX. Quando as pessoas eram capazes de enxergar, elas julgavam o próximo, esse era o meio utilizado para presumir algo a respeito do outro. Porém, com o passar do tempo e acostumados com a nova condiçãom, esses valores socioculturais vãom mudando. Assim, os cegos já nãom davam importânciam para o que o outro achava, como na cena em que as pessoas que estavam no manicômio, faziam suas necessidades onde estivessem: "Os descuidados ou urgidos pensavam, Nãom têm importânciam, ninguém me vê" (SARAMAGO, 1995, p. 134).

Observa-se, neste trecho, que Saramago critica a hipocrisia de certos comportamentos dos indivíduos em sociedade. A mudançom dos valores socioculturais, como pudor, moralidade, orgulho e egoísmo, leva uma reflexãom a respeito a formaçãom do ser humano no meio em que ele vive e também levanta questõem acerca do grau de importânciam do ser humano com o próximo. Tal reflexãom nos lembra o pensamento de Rousseau: "O homem é bom por natureza. É a sociedade que o corrompe".

Com a cegueira branca, podemos perceber a crítica a outro valor sociocultural antigo, o apego aos bens materiais, pensamento urbano e capitalista do século XX. Em uma sociedade onde todos estavam cegos e

não conhecem seus bens materiais, tal ato era desnecessário, como ironiza o narrador: “basta que recordemos [...] dos casais divididos e dos filhos perdidos, [...] dos que andam à procura dos seus queridos bens e não o encontram” (SARAMAGO, 1995, p. 118).

O sentimento de posse em um mundo caótico em *Ensaio sobre a cegueira* revela como alguns pontos da sociedade contemporânea são instáveis, permitindo ao leitor refletir sobre a ideia de posse, os sentimentos humanos e tudo que estiver ligado a ele.

É possível perceber essa ideia sendo alterada no decorrer da narrativa. O sentimento de posse por bens materiais, como residências, vai se modificando, e os valores que tinham antes já não tem mais, o mais importante para eles naquele momento era a busca por alimento e abrigo, ou seja, a busca pela sobrevivência: “não tardámos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levamos no corpo” (SARAMAGO, 1995, p. 216).

Outra questão referente à sociedade anterior e que já não era mais tão relevante na sociedade dos cegos era a religiosidade - tema que é bastante presente nas obras de Saramago. Antes da cegueira branca, tinha-se o costume de enterrar pessoas em caixões, a sete palmos do chão, em cemitérios. Porém, na nova sociedade que se estabelece, o morto era enterrado em um buraco raso, pois os cegos não tinham forças para cavar e era no próprio manicômio, não havia cerimônias e nenhuma representação religiosa: “Não houve orações. Podia-se pôr-lhe uma cruz, [...] leve-se em considerações que fazer uma cruz é muito menos fácil do que parece, sem falar do tempo que ela se iria agüentar” (SARAMAGO, 1995, p. 86).

A crítica que podemos retirar desse assunto representado no livro é que, na sociedade anterior os seres humanos recorriam a igreja quando sentiam que tinha cometido algum pecado aos olhos dos outros e nesse momento a igreja servia para julgar e perdoar. Na sociedade dos cegos, isso foi descartado, pois eles começaram a agir sem medo, já que não precisavam ser julgados e nem perdoados porque os outros não viam suas ações.

Para Lukács (1999 *apud* CONRADO, 2011) o romance é a forma que traduz de forma mais precisa os outros gêneros e as contradições da sociedade. Nesse sentido, de acordo com Candido (2000 *apud* CONRADO, 1999), não é possível desvincular o autor de sua obra, pois os textos de Saramago há presença de posicionamentos ideológicos, como

a crítica ao capitalismo, e a discussão acerca de valores importantes, por meio de críticas sociológicas relacionadas com os temas do texto.

Percebe-se, portanto, que o autor busca questionar os valores sociais ressaltados em nossa sociedade atual, expondo a questão em uma situação extrema, com o intuito de compreender o indivíduo social. Ao final, o leitor passa a perceber que a sociedade como ele conhece pode estar acometida da mesma cegueira dos personagens, e esse seria o primeiro passo para voltar a enxergar os valores que são importantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ensaio sobre a cegueira é uma obra que faz o leitor refletir das mais diversas maneiras e sobre os mais diversos pontos. Seja pelo estilo escolhido pelo autor - sem pontos ou pausas, fazendo com que a leitura se torne rápida e, assim, sufocante e angustiante -, seja pelo tema tratado na narrativa, é impossível não se deixar tocar pelas reflexões que o autor faz nesta obra. Não há como desvincular o social da obra, essa produzida nesse meio recebe influências desse, o que era externo passa ser interno, como afirma Candido (2010, p. 14) “[...] Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

A obra faz ponderar, assim, sobre a posição do indivíduo na sociedade, enquanto passa a questionar a estrutura desta mesma sociedade. Percebemos que é preciso uma tragédia inimaginável - a cegueira coletiva - para que possamos despir o indivíduo de todos os seus valores sociais e, assim, forçá-lo a se reconhecer e a estabelecer para si novos valores, a partir da nova sociedade que vem a se formar.

Saramago brilhantemente através dessa obra faz o leitor refletir sobre a sociedade, não somente do livro, mas como ela se parece com a sociedade do leitor. Essa ligação entre literatura e o social é tão intrínseca que permite uma aproximação do leitor com a obra, tornando essa uma substância do ato criador. (CANDIDO, 1989)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CONRADO, Iris Solene. Valores socioculturais nos romances de José Saramago: reflexões sobre literatura e sociedade. **Baleia na rede**. Marília, v. 1, n. 8, p. 130 - 144, dez. 2011. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/issue/view/153>>. Acesso em: 14 dez 2021.

CONRADO, Iris Solene. **O Ser Humano e a Sociedade em Saramago: Um Estudo Sociocultural das Obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a Lucidez**. 2006.

148f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Mestrado em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/isconrado.pdf>>. Acesso em: 14 dez 2021.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017. 160 p.

KUNZ, Marinês Andrea; CONTE, Daniel; BOTTON, André Natã Mello. Ensaio sobre a cegueira:alteridade na literatura e no cinema. **SocioPoética**. v. 1, n. 10, jan-jun, 2013. Disponível em: <<http://revista.uepb.edu.br/index.php/REVISOCIOPOETICA/>>. Acesso em: 14 dez 2021.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ENTRE RATOS E HOMENS: DO HOMEM ACUADO AO SER EMPAREDADO PELAS LITERATURAS BRASILEIRA E PORTUGUESA¹

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter²

RESUMO

Motivados pelos versos de Manuel Alegre, em seu poema “Variações sobre “O poema pouco original do medo”, de Alexandre O’Neill, de 1965, que parecem ainda nos dizer muito de nosso tempo contemporâneo, analisamos textos da literatura brasileira e da literatura portuguesa que de alguma forma tematizam o homem em aprisionamento, o ser acuado ou emparedado, em busca incessante, o homem coisificado ou (des)humanizado, perseguido ou vigiado. De “Os ratos” (1935), romance do modernista brasileiro Dyonelio Machado, passando por imagens da obra do neorrealista português Manuel da Fonseca, como em “Seara de vento” (1958) ou em sua poesia, aos homens acuados e emparedados dos contos fantásticos contemporâneos de Murilo Rubião - “O bloqueio”, da coletânea *O convidado* (1974) -, e de José Saramago - “O embargo”, de *Objeto quase* (1978) -, entre outros, desejamos pensar sobre a experiência humana de aprisionamento, mas também de ruptura em busca de uma nova condição humana possível. Embasados por estudos como os de Antonio Candido, Davi Arrigucci Junior e Mário Dionísio, entre outros, objetivamos uma leitura crítica das relações entre o texto e seu contexto. Do legado de uma geração eticamente compromissada com o humano a textos que escolhem a veia do insólito ficcional, como forma de fazer ver a realidade em si mesma tão absurda, exploramos os cantos daqueles homens que não desistem e reagem com sua voz.

Palavras-chave: Modernismo, Neorrealismo, Insólito, Aprisionamento, Subversão.

1 Texto produzido como resultado de pesquisas no Projeto “Literatura: resistência, utopia e subversão – Diálogos entre expressões artísticas luso-brasileiras” desempenhado como Professora do CEFET-RJ.

2 Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). Email: mdsmatter@gmail.com .

O medo vai ter tudo
quase tudo
e cada um por seu caminho
havemos todos de chegar
quase todos
a ratos.

Alexandre O'Neill (1960) (fragmento)

Os ratos invadiram a cidade
povoaram as casas os ratos roeram
o coração das gentes.
Cada homem traz um rato na alma.
Na rua os ratos roeram a vida.
É proibido não ser rato.

Canto na toca. E sou um homem.
Os ratos não tiveram tempo de roer-me
os ratos não podem roer um homem
que grita não aos ratos.
Encho a toca de sol.
(Cá fora os ratos roeram o sol).
Encho a toca de luar.
(Cá fora os ratos roeram a lua).

Encho a toca de amor.
(Cá fora os ratos roeram o amor).
Na toca que já foi dos ratos cantam
os homens que não chiam. E cantando
a toca enche-se de sol.
(O pouco sol que os ratos não roeram).

Manuel Alegre (1965)

INTRODUÇÃO

Vivemos em tempos de identidades em desconstrução, de fragmentação e de indiferença, anestesiados pela realidade, dominados pelos bens de consumo e pelas imagens que se multiplicam sobre nós, e hoje, mais ainda, nesse contexto pandêmico, em meio a uma realidade quase insólita. Neste contexto contemporâneo de incertezas, os versos do *Poema pouco original do medo*, de Alexandre O'Neill, de 1960,

e os do poema *Variações sobre O Poema pouco original do medo*, de Manuel Alegre, de 1965, aparecem-nos ainda como um espelho trágico de nossa realidade. Se o medo, a vigilância, a miséria, ou um contexto político repressor, entre outros motivos, reduziriam o homem à condição animal, no tempo dos versos de O'Neill, a resistência à desumanização é assinalada talvez como resposta na escrita poética de Manuel Alegre: "Os ratos não podem roer um homem/ que grita não aos ratos". "Os homens que não chamam" "enche(m) a toca de sol". O eu poético de Manuel Alegre sabe, como, aliás, assinala em uma canção, que "há sempre uma candeia/ dentro da própria desgraça", "há sempre alguém que resiste/ há sempre alguém que diz não"³. Essa é uma bela imagem para descrever metonimicamente as vozes de tantos homens, e mulheres, que com sua arte literária não permitem que se perca nossa humanidade.

Desejamos ler nos exemplos da arte literária, experiências do ser que podem nos ensinar sobre o seu tempo, mas também sobre o nosso tempo contemporâneo. Com base em um instrumental crítico que se refere à leitura da obra literária como um *corpo* a ser percorrido, desejamos analisar em diálogo textos das literaturas brasileira e portuguesa que de alguma forma tematizam o homem em aprisionamento, em cerco constrangedor, o ser acuado ou emparedado em busca incessante, o homem coisificado ou (des)humanizado, perseguido ou vigiado. De "**Os ratos**" (1935), romance do modernista brasileiro Dyonelio Machado, passando por imagens da obra do neorrealista português Manuel da Fonseca, como em "**Seara de vento**" (1958), passeando por traços de uma certa perversão da ordem no conto "**Seminário dos ratos**" (1977), de Lygia Fagundes Telles, chegando aos homens acuados e emparedados dos contos fantásticos contemporâneos de Murilo Rubião - "**O bloqueio**", que integra a coletânea *O convidado* (1974) -, e de José Saramago - "**O embargo**" e "**Coisas**", de *Objeto quase* (1978) -, desejamos pensar sobre a experiência humana de aprisionamento, mas também de ruptura em busca de uma nova condição humana possível. Queremos mais uma vez ouvir os cantos daqueles que, como o eu lírico de Manuel Alegre, "grita(m) não aos ratos", pois também sabem que "cantando/ a toca enche-se de sol". Isso porque, apesar da noite que pesava num mundo marcado pelo tempo da Segunda Guerra Mundial, ou pelas dificuldades sociais do Brasil dos anos 30, ou pela asfixiante opressão do Regime Salazarista, e

3 "Trova do vento que passa", por Manuel Alegre e Antonio Portugal, 1963. Canção contida no disco *Fados de Coimbra* cantada por Adriano Correia de Oliveira.

consequente ausência de perspectiva para um campesinato local oprimido pelos desmandos do poder, ou ainda, pelo tempo de uma Ditadura militar brasileira, ou do totalitarismo do consumo contemporâneo, há sempre alguém a semear canções no vento que passa, ou melhor, houve e ainda há vozes resistentes, a dizer não, e a fazer saber que era, ou é, preciso perverter a ordem para continuar a sonhar. Ou, para reconhecer e redescobrir o homem.

METODOLOGIA

Este artigo é fruto de pesquisa de natureza crítico-literária e conta com uma análise sociológica do literário, na medida em que os autores estudados negociam com projetos artísticos orientados por preocupações éticas e sociais. A pesquisa toma por base textos de apoio teórico sobre os romances, poemas e contos selecionados como *corpus* de análise, entre os quais, os de autores como Davi Arrigucci Junior, Mário Dionísio e Caio Gagliardi. Foram consideradas as relações entre texto e contexto, a partir da visão de críticos como Antonio Candido que aproximam a análise literária da pesquisa histórica enquanto relações intrinsecamente ligadas na estrutura da obra. Em *Literatura e Sociedade*, após apresentar as duas tendências que antes se manifestavam na arte, a saber, aquela em que o valor da obra estava em “expressar ou não certo aspecto da realidade”, e a outra, na qual a matéria da obra é secundária, e para a qual a importância da obra deriva das “operações formais postas em jogo” (CANDIDO, 2008, p. 13), Candido assume que ambas não podem estar dissociadas na análise do literário. Assim, na linha de Candido, o objetivo da análise está ligado não só à análise da temática social apresentada nos textos, mas, sobretudo, à materialidade que essa temática assume no texto. Assim, a dimensão sociológica interessa ao aparecer intimamente ligada à sua camada significativa e às suas estratégias narrativas ou poéticas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como dissemos, comentaremos escolhas estilísticas textuais que de alguma forma apresentam o ser humano em aprisionamento, emparedado, coisificado, (des)humanizado, perseguido ou vigiado, sendo estas reveladoras do tempo social em que estão inseridos ou da própria condição decorrente de suas escolhas. Em alguns dos textos vemos, na escolha do bestiário, a menção à imagem de ratos, que se mostram ser

uma excelente metáfora da condição humana. Em outras, o comportamento humano, comparado ao de ratos entocados, ou outras estratégias de construção espelham os traços dessa condição de aprisionamento.

Os ratos, de Dyonelio Machado (1935)

O romance *Os ratos*, do modernista brasileiro Dyonelio Machado, publicado em 1935, traz à cena o ser humano levado à condição de ser acuado, em busca obsessiva ao longo de um dia para conseguir o dinheiro que deve ao leiteiro, numa odisséia desviada da heroicidade comum ao gênero épico. Nas palavras de Davi Arrigucci Jr, “(...) a epopeia rebaixada do cidadão comum que luta pela sobrevivência assume surpreendente dimensão trágica com apoio nas ações diminutas e amesquinhas em que se fraciona a sua existência.” (In: MACHADO, 2010, p. 187). Com efeito, o texto mostra o ser humano alienado pelo sistema, em busca pelas necessidades básicas, sem saber como proceder de forma correta para conseguir aquele dinheiro, e sem de fato resolver o problema maior de sua existência, já que contrai nova dívida para pagar a anterior. Como estratégia narrativa há o mergulho do narrador na interioridade do personagem associado às preocupações sociais, utilizando-se do discurso indireto livre para nos revelar as angústias do homem aprisionado por um cerco constrangedor de luta pela sobrevivência. A contribuir para a sensação da experiência do ser humano restrito a uma condição de aprisionamento sem saída, além das ações do protagonista sempre em círculos, o romance assinala muitas imagens circulares, como a da visão que ele tem de uma roleta, mencionada inúmeras vezes, ou reiteração da ausência do relógio no pulso do protagonista, o que poderia indiciar a sua condição rotineira, em tempo permanente, de ser cerceado por dívidas e estagnado, sem decisão e sem força.

Na narrativa do autor gaúcho, os comportamentos humanos que se assemelham a ratos aparecem espelhados nas pessoas da repartição pública onde o protagonista trabalha, ou nas pessoas a quem procura em busca de ajuda, ou nos olhares dos vizinhos na cena de abertura:

O primeiro escriturário, a cabeça quase roçando nos papéis, passa e repassa as suas contas, molhando as pontas dos dedos nos lábios com um certo ruído.(...)E se, porventura, os *abordasse*, lá haviam de vir aquelas evasivas, aquele desviar de olhos, a maior ou menor pressa de desconversar (...)! Naziazeno “vê-se” no meio da sala,

atônito, sozinho, olhando pra os lados, pra todos aqueles fugitivos, que se esgueiram, que se somem com pés de ratos... (MACHADO, 2010, p. 41).

Há menções evidentes a esses animais nas imagens ao final de sua odisseia, nos ratos imaginados(?) por Naziazeno, a roerem as notas do dinheiro que deixa para o leiteiro, que indiciam, talvez, que no mundo do consumo e em uma sociedade marcada por diferenças sociais, haverá sempre a privação e a luta rotineira pelo dinheiro:

A casa está cheia de ratos...

Espera ouvir um barulho de ratos nas panelas, nos pratos, lá na cozinha.”

O chiado desapareceu. Agora, é um silêncio e os ratos...
(...)

Os ratos vão roer – já roeram! – todo o dinheiro!...
(MACHADO, 2010, p. 173)

A incapacidade para uma ação que pudesse subverter a ordem do caos em que vive fica evidente nestas cenas finais em que o protagonista sabe que precisava levantar e agir, mas não o faz, continuando imerso num mundo de ratos que também o consomem:

Tem um desespero nervoso. Vai levantar! Mas depois do baque da tampa caindo, fez-se um silêncio, um grande silêncio. Espera um pouco. (...) – (MACHADO, 2010, p. 173,4.)

(...) Vai levantar! Meio “prepara” a energia, a decisão muscular. Fica todo acuidade. Quer examinar a ideia um instante antes de se erguer. Tem uma fadiga... Uma irresolução... (Idem, p. 174) (...) Guardar, então. Esperará o leiteiro de pé... De pé!...

Tem uma fadiga... um cansaço... (Idem, p. 175)

Neste livro, dentro dos simbolismos comuns a ratos como animais do submundo, noturnos, entocados, que agem em surdina, os ratos aparecem, a nosso ver, como imagens especulares dos humanos acuados pela vida, humilhados e anônimos, entocados na sua condição de aprisionamento num sistema que os assola. Ao mesmo tempo, por sua carga de negatividade, de bicho sujo, podem ser vistos nos comportamentos humanos dentro das relações sociais, espelhando a frieza e a falta de altruísmo dos homens e o seu interesse pela vigilância alheia. Ainda, segundo o crítico Arrigucci Jr (In: MACHADO, 2010, p.186), os indícios de

ratos estão também na sintaxe do texto, no estilo de discurso miúdo, nos seus capítulos curtos e em outros traços que isomorficamente demonstram o seu conteúdo.

- *Planície (1941), Aldeia Nova (1942) e Seara de Vento (1958), de Manuel da Fonseca*

Convidando para a análise um autor correspondente em Portugal às preocupações e ao estilo da geração brasileira modernista de 30, analisamos imagens da obra de Manuel da Fonseca, autor do neorrealismo. Síntese entre a “incompatibilidade com a vida e a ansiedade de vida”, e a “necessidade de agir”, na expressão de Mário Dionísio (In: FONSECA, 1984, p.37), a obra de Manuel da Fonseca se compõe de imagens e de *gestos* de escrita que alegorizam, por um lado, o *aprisionamento* e o *cercamento* do sujeito, mas que, por outro, revelam a aposta na intervenção e na ação, a *ruptura* necessária em desafio a esse cerco.

A imagem de cerco e aprisionamento é evidente, por exemplo, no poema “Maltês”, de *Planície*, em que o vagabundo cercado pela guarda é trazido ao largo da cidade, como espetáculo público de imposição do poder: “Cercaram-me num montado;/ puseram joelho em terra;/ gritaram que me rendesse/ à lei dos caminhos feitos.” (FONSECA, 1984, p. 108). A altivez do humilhado que se eleva com superioridade é indicada pela escrita poética através de um processo cinematográfico de contra-posição entre agilidade e ralentar da cena, agilidade pela justaposição assindética de *flashes* visuais quando citados os comportamentos dos observadores, contrapondo-se ao ralentar da cena conseguido através do corte da oração principal pela introdução de apostos especificativos das características desse herói em desvio:

Gente chegou às janelas,
Saíram homens à rua:
as mães chamaram os filhos,
bateram portas fechadas!

E eu, o desconhecido,
o vagabundo rasgado,
entrei o largo da vila
entre dez guardas armados;
- mais temido e mais amado
que o deus a que todos rezam. (FONSECA, 1984, p. 108)

Sensação semelhante de circularidade e abafamento é gerada no conto “Campaniça”, de *Aldeia Nova*. A captação cinematográfica é utilizada como estratégia para denunciar o emparedamento e o fechamento dos indivíduos em uma realidade sufocante. Observa-se a condição bravia do espaço, seu isolamento e improdutividade: a aldeia de Valgato fica “no fundo de um córrego, cercada de carrascais e sobreiros descarnados”, “não há searas em volta”, e “no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado” (FONSECA, 1996, p.15, grifos nossos). Ampliando a sensação de asfixiante circularidade, isomorficamente comum ao tempo de sua escrita e à realidade portuguesa, a estrutura do conto apresenta insistentes reiterações. A retomada do mote inicial – “Valgato é uma terra ruim”, ou da sua variante paralelística, “Valgato é uma terra triste” é um exemplo delas. A reiteração promove um eco do pensamento da personagem que sonha com um dia se ver longe da terra em que vive. As repetições das ações alienadas dos homens insistem ainda na ideia de rotina, e, portanto, de circularidade das ações. Circular é o conto num geral, pois termina com quase as mesmas palavras e imagens iniciais.

“Um bicho no fojo, um bicho caçado” (FONSECA, 1994, p.171). Esta metáfora, a que se atribui o personagem António de Valmurado no romance *Seara de Vento* (1958) é sintomática de sua condição de homem emparedado por um sistema que o impede de viver com dignidade e o leva a agir em revide, como um bicho acuado. Aliás, a antroponímia de seu nome revela desde já a sua condição de ser em *vale murado*, cercado. No entanto, apesar do aparente desfecho de derrota, com Palma caçado e morto, a narrativa se finda com uma imagem como de uma *candeia acesa* de esperança, um *canto a encher a toca de sol*, pois é dado aos homens o testemunho vivo de que a luta individual não é a saída, e que está na união dos homens a possibilidade de vencer as barreiras.

- *Seminário dos ratos* (1977), de Lygia Fagundes Telles

O conto “Seminário dos ratos” (1977), de Lygia Fagundes Telles, autora contemporânea brasileira, publicado na coletânea de contos homônima, também parece trazer, uma mensagem de ruptura da ordem, ao findar com uma cena marcada pela iluminação. Novamente encaramos ratos e várias leituras que podem ser feitas de suas ações, em uma interpretação alegórica. O leitor se depara primeiramente com a organização da sétima edição de um *Seminário dos Ratos*, promovido por uma

organização governamental – a Ratesp – a fim de deliberar a respeito das possíveis ações políticas contra a invasão insólita de ratos que há anos dominam o país. Não se nomeia o país, mas pelo elemento final da sigla Ratesp, comum a órgãos públicos de São Paulo, e outros traços como a referência intertextual à música de Chico Buarque, é possível inferir o contexto ligado à sociedade brasileira.

Numa primeira leitura do título, temos que ele se refere a um Seminário promovido pelos políticos e autoridades para deliberar acerca dos ratos. Conforme se narram os fatos ligados à organização desse seminário, com enormes gastos financeiros para a sua execução em local afastado do público geral, o leitor se depara com o comportamento corrupto dos políticos, não preocupados em resolver as questões sociais. Notamos o mascaramento da realidade promovido pelos discursos oficiais, por exemplo, na fala do Secretário do Bem-Estar Público e Privado: “Devíamos só mostrar o lado positivo não apenas da sociedade mas da nossa família. [...] O senhor, que é um candidato em potencial, desde cedo precisa ir aprendendo essas coisas, moço. Mostrar só o lado positivo, só o que pode nos enaltecer.” (TELLES, 2009, p.153). Paralelamente, a narrativa denuncia a fome e a miséria da população, contrastante com os gastos exorbitantes do governo: “- Mas Excelência, não sobrou nenhum gato na cidade, já faz tempo que a população comeu tudo.” (TELLES, 2009, p.158).

O conto parece denunciar a opressão vivida durante o período militar no Brasil, no tempo correlato ao de sua escrita, e das misérias da condição brasileira nesta época, através de uma aparente estratégia de realismo fantástico ao trazer uma invasão de ratos que acaba com a possível ordem que os políticos tentam estabelecer. Notamos um efeito fantástico que não perde nada ao ganhar uma possível interpretação alegórica, esta que no fundo é também histórica: uma denúncia da opressão e da miséria do período ditatorial.

Ao final, o Seminário dos Ratos é invadido por ratos que tomam conta totalmente do casarão e da comida. Ao comportamento dos políticos que agem sem moral, como ratos em surdina, mascarando a realidade, se antepõe uma possível revolução daqueles que tomam o poder. Nesse sentido, falamos de uma segunda acepção de interpretação do título do conto, aquela ligada a um novo Seminário de Ratos que parece se estabelecer ao final da narrativa: talvez um seminário dos ratos sobre os homens. Os ratos, agora na sua simbologia ligada aos que agem em surdina, criaturas do submundo, esfomeados, ou de animal de atividade

noturna e clandestina, podem ser associados à população das sombras, desprezada, mas que também incomoda e pode vir a subverter a ordem instaurada pelo poder anterior:

(...) foi andando pela casa completamente oca, nem móveis, nem cortinas, nem tapetes. Só paredes. E a escureidão. Começou então um murmurejo secreto, rascante, que parecia vir da Sala de Debates e teve a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas. (...) Quando olhou para trás, o casarão estava todo iluminado. (TELLES, 2009, p.164)

Se os discursos oficiais só contam o que interessa, a imagem positiva da nação, a literatura, também como ratos em surdina, é aquela candeia acesa que ousa descortinar os desmandos do poder, e assinalar, apesar de uma base “irrealista”, um registro histórico de um tempo de repressão e miséria, mas ao mesmo tempo de sua possível subversão.

O bloqueio, de Murilo Rubião (1974)

Outra narrativa que tematiza o homem em aprisionamento, o indivíduo emparedado por um poder que suscita curiosidade, e que não se revela em sua inteireza, e também preso a relações familiares desconfortáveis é o conto *O bloqueio*, de Murilo Rubião, publicado na coletânea *O convidado*, de 1974. Esta narrativa também nos parece trazer o insólito como denúncia do real. Numa sociedade de massa marcada pela busca pelos bens de consumo, pelo distanciamento dos indivíduos, pela profusão de imagens que são simulacros de realidade, e também escrevendo num tempo marcado historicamente no Brasil por um período totalitário, a obra de Murilo Rubião parece-nos concordar com o comentário de José Saramago, no documentário *Janelas da alma* (2001), ao dizer que num mundo de pessoas “aprisionadas na caverna de Platão, vendo sombras e não a realidade”, “Somos incapazes de prestar atenção”, “as histórias precisam ser extraordinárias para nos tocar”. (SARAMAGO, In: JARDIM & CARVALHO, 2001). Assim, as narrativas de Rubião parecem trazer o fantástico como exercício narrativo que desconcerta o leitor, que o tira de seu lugar comum, para ver a realidade com outros olhares e suscitar outras atitudes possíveis.

O conto traz à tona uma situação insólita que depois é aceita como normalidade: andares inteiros de um edifício aparecem engolidos por uma misteriosa máquina, deixando o protagonista, Gérion, emparedado

em casa, não existindo mais os andares abaixo do seu e os acima. Ao perguntar à portaria sobre o que acontecia, lhe é informado que são “obras de rotina” (RUBIÃO, 2005, p. 247). Lendo a natureza da resposta para além da informação de que seriam obras habituais, podemos inferir que, a condição de “bloqueio” que se estabelece é também algo rotineiro, habitual, e que a rotina do sujeito é que seria insólita.

Lemos o conto como uma crítica aos sufocantes costumes em sociedade. A sensação angustiante de Gérion, em seu relacionamento familiar com uma mulher que o oprime e menospreza, tem seu paralelo no emparedamento a que é submetido em planos físicos pelos trabalhos de destruição da misteriosa máquina. Seu isolamento, tendo ousado quebrar os padrões e sair da casa, e sua incapacidade de ação, mesmo quando ensaia resignadamente voltar à casa, ou quando é impedido de falar as palavras de revolta que gostaria à mulher (“Escolhera bem os adjetivos. Não chegou a usá-los: uma corrente luminosa destruiu o fio telefônico. No ar pairou durante segundos uma poeira colorida. Fechava-se o bloqueio.” - RUBIÃO, 2005, p. 249), podem ser lidos como denúncias da incapacidade do homem de lidar com o novo e de modificar a realidade sem saída em que vive. A condição do protagonista parece denunciar também qualquer realidade de opressão que se impõe sobre o ser.

A narrativa tem o desfecho em aberto, quando o protagonista se encerra em casa, mas não se sabe por quanto tempo ou se eternamente. Também não se explicam os segredos ou propósitos daquela misteriosa máquina. Com efeito, muitos contos de Rubião apresentam um final em aberto, talvez porque não haja saída simples e reconfortante para as grandes questões existenciais do homem, ou porque o conforto do leitor talvez não gerasse a ação necessária de reflexão sobre o homem e suas angústias, alienado pelas forças diversas que o dominam.

Embargo e Coisas (1978), e Ensaio sobre a cegueira (1995), de José Saramago

No documentário *Janelas da Alma* (2001), já citado anteriormente, José Saramago afirma que vivemos numa espécie de mundo audiovisual, onde os sons e as imagens se multiplicam, onde nos sentimos perdidos de nós próprios e da relação com o outro. Se vivemos em tempos de fragmentação e de indiferença, anestesiados pelas imagens que circulam e se multiplicam sobre nós, pelos simulacros de real e pela dominação dos bens de consumo, emparedados nessa condição, sem perceber o quanto

a nossa realidade é insólita nesse sentido, talvez narrativas que ensaiam a experiência do insólito possam ser o estranhamento necessário para mover o homem, e conseqüentemente o leitor, à mudança, à reflexão sobre a sua condição. De forma semelhante aos contos de Murilo Rubião, os contos *Embargo* e *Coisas*, de José Saramago, publicados pela primeira vez em 1978, na coletânea *Objeto Quase*, e também o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, parecem negociar com o fantástico para melhor revelarem a experiência do real.

Em *Embargo*, o leitor experimenta uma apresentação inicial com aparente efeito de real, através de uma descrição do acordar do personagem aparentemente normal, mas com traços de anormalidade indiciados nos significantes escolhidos: “Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado e viu diante de si a chapa cinzenta e gelada da vidraça, o olho esquadrado da madrugada que entrava, lívido, cortado em cruz e escorrenente de transpiração condensada.” (SARAMAGO, 1994, *Embargo*, p. 33, grifos nossos). Então, subverte-se essa realidade com a irrupção de algo anormal, pela lógica habitual, que é a dominação do protagonista pelo seu automóvel, indicando talvez a dominação do homem pelos bens de consumo, e a progressiva perda da substância humana reduzida à condição de animal:

O que estava a passar-se era absurdo. Nunca ninguém ficara preso desta maneira no seu próprio carro, pelo seu próprio carro. (...) Desligou o motor e sem interromper o gesto atirou-se violentamente para fora, como quem ataca de surpresa. Nenhum resultado. Feriu-se na testa e na mão esquerda, e a dor causou-lhe uma vertigem que se prolongou, enquanto uma súbita e irremediável vontade de urinar se expandia, libertando interminável o líquido quente que vertia e escorria pernas entre as pernas para o piso do carro. Quando tudo isto sentiu, começou a chorar baixinho, num ganido, miseravelmente, e assim esteve até que um cão, vindo da chuva, veio ladrar-lhe, esqualido e sem convicção, à porta do carro. (SARAMAGO, 1994, p. 41)

É interessante notar nessa cena a referência aos gestos e ao ganido emitido pelo homem, aprisionado a seu carro numa espécie de animalização. Com efeito, tendo-se falado aqui de ratos que povoam as páginas dos textos escolhidos, é digno de se assinalar que também aqui se tem uma referência ligada a ratos. Um grande rato morto é focalizado pela narrativa no momento em que o protagonista deixa o prédio em direção a seu automóvel. Esse rato que aparece na rua, cuspidor por uma criança,

depois em outra cena, aparecendo mole e de pêlo arrepiado, parece ser, como mostrou o crítico Caio Gagliardi (2021), uma espécie de imagem de espelhamento do próprio personagem, que é consumido e dominado pelo automóvel até a sua exaustão. O conto parece utilizar de estratégias do insólito ficcional para revelar a condição do homem consumido pelas máquinas, preso às necessidades delas, numa sociedade de consumo. À medida que a máquina ganha vida própria, o homem se desumaniza ou se coisifica, passando a fazer parte do automóvel, como que indicando que o homem contemporâneo não é capaz de viver sem os bens de consumo. O embargo do fornecimento de combustível, devido a aspectos históricos, tem seu paralelo no embargo que vive o personagem, impedido de suas ações, tendo de lidar com o obstáculo insólito de uma máquina que o domina, coisificando-o aos poucos.

A inversão de papéis entre humanos e objetos como possível crítica à sociedade consumista também é colocada no conto *Coisas*, da mesma coletânea. Os objetos parecem ter atitudes próprias de humanos, como o sofá com febre ou um relógio que insiste em parar dez minutos antes do expediente acabar. Os homens se reduzem a objetos catalogáveis, com suas tatuagens das letras relativas às classes sociais a que pertencem, segundo o seu poder de consumo. Psicólogos são contratados para ajudar os que sofrem com a falta das coisas que somem, revelando a dependência do sujeito em relação aos bens de consumo. Entretanto, a aposta na possibilidade de uma mudança dessa condição é revelada pelos homens nus que ao final saem dos seus esconderijos com o anseio de recomeçar: “Agora é preciso reconstruir tudo. E uma mulher disse: - Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas.” (SARAMAGO, 2007, p.103).

Assim, essas narrativas subversivamente ensaiam a necessidade de mudança nas relações com o outro, a partir do questionamento da condição de sujeito e da reaprendizagem de um novo humano. Para tal, é necessário desumanizar o humano, como paralelo a seu comportamento já desumano. Elas subvertem a normalidade aparente, as certezas e os valores. Espantam, por nos fazerem ver o que há por trás de nós mesmos, por trás de uma humanidade capaz de ver, mas não de reparar. Incomodam, desconfortam, angustiam. É o que acontecerá também com os personagens do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), que diante da situação limite que enfrentam são obrigados a aprender um novo código de coletividade para sobreviverem ao caos. É, portanto, uma espécie de “desumanização humanizadora”, pela consciência de que nossa

humanidade, precisa reaprender a reconstruir uma nova humanidade pelo coletivo. É preciso desconfortar para subverter, e essa experiência de aprisionamento geradora de aprendizagem é muito bem ensaiada nos contos e no romance de José Saramago.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolhemos aqui algumas imagens e estratégias narrativas de obras literárias que tematizam o aprisionamento e cerceamento do sujeito em uma condição, o ser acuado, como *ratos*, por conta de uma realidade social específica ou das próprias escolhas dos personagens.

Tais experiências encenam a experiência do limite, o ser humano imerso no caos, alienado pelo sistema, ou em busca obsessiva sem aparentemente alcançar a saída. Entretanto, muitas dessas obras revelam também uma possibilidade de ruptura dessa condição, erguendo-se como candeias acesas na noite dos homens, canto dos que ainda sabem que “cantando a toca enche-se de sol”, para usarmos a imagem de Manuel Alegre. A subversão da ordem, o testemunho do tempo mesmo pelas vias do insólito, a aprendizagem que alguns personagens empreendem, os gritos e a ruptura ao cerco que indiciam, a mensagem assinalada para as gerações presente e futura, a desumanização humanizadora, a necessidade do espanto para ver o que há por trás de nós mesmos, ou o desassossego que pode mover a alguma ação, o final em aberto apostando no leitor para completar suas lacunas, ou os homens nus que destroem as coisas para tornar possível o recomeçar são todas elas vozes assinaladas em gestos de escrita que continuam a cantar e a dizer não, pois sabem que são e serão sempre *homens*.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel. **Praça da canção**. (1965). Portugal: Dom Quixote, 2015.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Posfácio. In: MACHADO, Dyonelio. **Os ratos**. 2ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010. pp. 181-191.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: FONSECA, Manuel da. **Obra poética**. Lisboa: Ed. Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da. **Aldeia Nova**. 10ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. **Seara de Vento**. 16ed. Lisboa: Caminho, 1994.

_____. **Obra Poética**. Com Prefácio de Mário Dionísio. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

GAGLIARDI, Caio. Um automóvel chamado ditador: “Embargo”, de Saramago. In: Revista **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 234-246, 2021.

MACHADO, Dyonelio. **Os ratos**. 2ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

O’NEILL, Alexandre. O poema pouco original do medo. **Abandono vigiado** (1960). Disponível em: <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/o-poema-pouco-original-do-medo/>. Acesso em 14 de dezembro de 2021.

RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos**. 2ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

SARAMAGO, José. **Objeto Quase**. 10ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Depoimento em documentário. In: JARDIM, João & CARVALHO, Walter (Direção/Roteiro). **Janela da Alma** (PT). Documentário. Brasil: 2001.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.151-164.

EROS E PSIQUE EM TRÊS POEMAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Natália Oliveira Jung¹

RESUMO

Vindo da mitologia grega, o mito de Eros e Psique está presente em inúmeras manifestações artísticas que tratam do amor, sobretudo, nas literárias. Privilegiando a análise de textos literários através da psicologia analítica, nos embasaremos nos conceitos de arquétipo e individuação de Carl Gustav Jung para a leitura de três poemas da língua portuguesa. Dividiremos o mito em três fases distintas, o comparando com três poemas de diferentes autores e gerações de poetas da língua portuguesa: transforma-se o amador na coisa amada de Luís Vaz de Camões, a paixão segundo Camões, de Carlos Felipe Moisés e *Transforma-se o Amador na Coisa Amada, com seu*, de Herberto Helder. Iremos relacionar o processo de individuação de psique à projeção do arquétipo de alma de cada eu-lírico, a fim de demonstrarmos a influência arquetípica na poesia. O exercício de análise comparativa aqui proposto baseia-se na afirmação de Octávio Paz de que o ato de poetizar não se constitui de interpretação, mas sim de revelação da condição humana. Privilegiando a psicologia analítica para a análise de textos poéticos em detrimento de teorias da literatura, concluiremos que o processo de individuação é inerente ao fazer poético e o próprio poetizar é um exercício de busca da individuação.

Palavras-chave: Eros e Psique, mitologia, arquétipo, poesia.

1 Professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Acre - nataliajung@gmail.com

INTRODUÇÃO

O amor é dos temas mais recorrentes na poesia. Com diferentes tratamentos, abordagens ou eu-líricos, é assunto que remonta desde a Grécia Antiga. Segundo Campbell (1990), a impessoalidade era característica nos poemas amorosos até o século X. A partir do século XI, com os trovadores, a poesia passou a ter um caráter pessoal ao se falar do amor. Este passou a ser voltado a outra pessoa, de indivíduo para indivíduo. O trajeto do amor impessoal ao amor personificado pode ser visto no mito de Eros e Psique. De origem grega, a versão latina que adotamos é de Lúcio Apuleio (125 - 170 *d.c.*), narrada no romance *Metamorfoses*, também traduzido como *O Asno de ouro*².

O mito traça a trajetória de encontro do amor que dividiremos em três fases: 1. amor de forma não consciente; 2. separação; 3. retomada do amor, porém no patamar da consciência.

Na primeira fase, Psique, que significa alma personificada, deseja encontrar um marido, mas resignada ao pai que apenas obedece às ordens do oráculo de entregá-la a um monstro, acaba por cair nos braços de Eros. Eros, palavra grega que significa literalmente “desejar ardentemente”, é a personificação do amor (BRANDÃO, 1998). Cegado pela beleza de Psique, Eros esquece os mandos de sua mãe de matar a bela humana e a leva para um palácio encantador onde a tem como esposa. Sem saber quem é, mas deleitada pela sedução do deus do desejo, Psique também se apaixona e se mantém fiel ao pedido de Eros de não procurar ver quem ele é. Ambos, cegos de paixão, embebedem-se num relacionamento secreto, sobretudo Psique, que além de estar escondida num palácio distante, nem ao menos sabe quem é o homem a quem chama de marido.

O início deste mito retrata o encontro de duas pessoas, porém um encontro que se dá num campo inconsciente. Há o desejo, a paixão, que são as deixas para o enlace com o outro que, na realidade, se trata da descoberta de si mesmo. Psique é a protagonista desta narrativa rumo a individuação e consciência de si próprio, através da união consciente de dois opostos.

Na segunda fase, Psique, embebida num conflito interno por desconhecer o marido e instigada pelas irmãs, decide ver o rosto de Eros, o que lhe custa a separação de seu amado e recorrente mergulho em uma

2 APULEYO, Lucio. *La metamorfosis o El asno de Oro*. Edición eBooket: s/d.

aventura coberta de arrependimento e desejo de recuperar o amor perdido. Para encerrar a jornada de Psique, a terceira e última fase do mito revela o reencontro com Eros, porém de outra forma. Após enfrentar todos os obstáculos necessários ao encontro consigo mesma, adentrando as profundezas de seu inconsciente, “ela teve de descer ao

Submundo, cujo acesso era proibido a qualquer ser humano” (SHARMAN-BURKE e GREENE, 2013:117), Eros e Psique se reencontraram, ambos dentro da consciência de quem era quem e da necessidade que o amor mútuo exigia de estarem juntos.

METODOLOGIA

Com base na antiga história, iremos apontar como as três fases do mito de Eros e Psique podem ser encontradas na literatura, através dos poemas de Camões, Felipe Moises e Herberto Helder. Todos se iniciam com o verso “transforma-se o amador” na “coisa amada” ou “em coisa alguma”. Portanto iremos desenvolver a análise de como se dá esta transformação do amador, tomando o arquétipo de *anima* como guia.

REFERENCIAL TEÓRICO

Mitos nada mais são do que histórias cheias de reflexões e questionamentos a respeito da condição humana e das relações sociais (ROCHA, 1996). De acordo com Jung (2002), os personagens mitológicos são representações arquetípicas. Arquétipos são formas preexistentes que compõem nosso inconsciente coletivo. Este último, por sua vez, é o sistema psíquico de natureza herdada e coletiva, ou seja, não tem caráter pessoal. Os arquétipos, portanto, pertencem à humanidade e se manifestam através de projeções do nosso inconsciente. “A Projeção é um processo inconsciente automático, através do qual um conteúdo inconsciente para o sujeito é transferido para um objeto, fazendo com que este conteúdo pareça pertencer ao objeto” (JUNG, 2002:72).

Há inúmeros arquétipos que traduzem características da personalidade humana independente da cultura, geografia, raça, crença ou nacionalidade. O arquétipo que nos interessa é o de *anima*, que se trata da noção de feminino pertencente ao inconsciente coletivo.

A *anima* não é alma no sentido dogmático, nem uma *anima rationalis*, que é um conceito filosófico, mas um arquétipo natural que soma satisfatoriamente todas as afirmações

do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião. Ela é um “factor” no sentido próprio da palavra. Não podemos fazê-la, mas ela é sempre o a priori de humores, reações, impulsos e de todas as espontaneidades psíquicas. Ela é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual, pelo contrário, esta última emerge. (...) Embora pareça que a totalidade da vida anímica inconsciente pertença à anima, esta é apenas um arquétipo entre muitos. Por isso, ela não é a única característica do inconsciente, mas um de seus aspectos. Isto é mostrado por sua feminilidade (Ibdem, p. 37).

As manifestações de *anima* são inúmeras. Da “grande mãe” à “poposuda”, ela se manifesta no imaginário coletivo de diferentes formas e para diferentes fins. Trazendo para o âmbito pessoal, a projeção de *anima* pode ser feita de forma positiva ou negativa de acordo com os aspectos inconscientes de cada indivíduo.

Indo para o que nos interessa - a literatura - nela temos milhares de exemplos da projeção de *anima*. Nas cantigas de amor, lá estão as inúmeras *animas* das doces mulheres ideais projetadas por seus eu-líricos masculinos. A projeção de *anima* nas artes, segundo von Franz (s/d:186), é a função positiva de anima: “ocorre quando o homem leva a sério os sentimentos, os humores, as expectativas e as fantasias enviadas por sua anima e quando ele os fixa de alguma forma, por exemplo na literatura, pintura, escultura, música ou dança”.

DISCUSSÃO

Transforma-se o amador na cousa amada - Camões³

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está ligada.

3 CAMÕES, Luís Vaz. *200 Sonetos*. São Paulo: L&PM Pocket, 2001.

Mas esta linda e pura semidéia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assim como a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

O poema de Camões “Transforma-se o amador na cousa amada” sugere logo de início, a sizígia dos dois opostos separados, tornando-se um único ser. De acordo com Jung, a sizígia masculino-feminino é responsável pela busca do outro, pela necessidade de união e tornar-se um com o outro. Esta busca é iniciada pelo desejo, e quem não mais que Eros é o próprio desejo? Apesar de contido, por reter o desejo aparentemente satisfeito em seus pensamentos, como nos mostram os versos “por virtude do muito imaginar” e “está no pensamento como ideia”, o poema de Camões dá os primeiros passos em busca da resolução da sizígia⁴. “Cousa amada” é totalmente impessoal. Estamos aferindo que esta “cousa amada” seja uma mulher. Isto não está claro, mas o próprio eu-lírico também não sabe quem é esta cousa amada que lhe povoa os pensamentos já se tornando um consigo próprio. “Se nela está minha alma transformada,/ que mais deseja o corpo de alcançar?” Mas ele próprio sabe que é “uma simples semidéia” e que o desejo, ali, está em sua busca.

De acordo com Jung, “Parece-nos provável que um arquétipo em estado de repouso, não projetado, não possui forma determinável, mas constitui uma estrutura formalmente indefinida, mas com a possibilidade de manifestar-se em formas determinadas, através da projeção” (2000:81). Psique - a personificação de *anima* - no início de sua jornada está às cegas: sente-se em completa satisfação com um ser que desconhece, mas mantém, secretamente, o desejo de conhecer o marido, seu rosto, sua forma, assim como o eu-lírico do poema camoniano: “não tenho, logo, mais que desejar,/ pois em mim tenho a parte desejada”, sugerindo que seu desejo já está satisfeito, porém ao final declara: “[e] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma”.

Apesar de Eros e Psique terem envolvimento sexual, o que não ocorre no poema Camoniano, ambos sugerem um relacionamento no nível inconsciente e impessoal, pautado na fantasia do que pode vir a

4 Segundo Jung, sizígia significa união de opostos.

ser, independente de quem seja a “coisa amada”. Isto demonstra que a *anima*, tanto na primeira fase do mito quanto em Camões, não está resolvida.

A paixão segundo Camões - Carlos Felipe Moisés⁵

Transforma-se o amador em coisa alguma,
sem dolo, sem virtude e sem razão.
Por muito amar, dispersa o coração
e rói daquilo que é a alma nenhuma

As esperanças perde, uma a uma,
de decifrar o rosto da paixão.
Sem rumo, ilhado entre o sim e o não,
perde-se no amor de um mar sem espuma.

Transforma-se o amador em coisa errante,
atira ao vento um grito enrouquecido,
buscando encontrar-se na coisa amada.

A pele rota, o gesto vacilante,
transforma-se, de amar como um perdido,
em sombra de si mesmo, ausência, nada.

A impessoalidade permanece em “A paixão segundo Camões”, de Felipe Moisés. A “coisa amada”, que sugerimos ser uma mulher, embora não haja nenhum elemento concreto que nos apoie nesta decisão, é ainda coisa. Mas com um pouco mais de ousadia do que no poema anterior, o eu-lírico nos coloca a necessidade de “decifrar o rosto da paixão”. Parece-nos que a *anima* já está suficientemente projetada a ponto de dar certa forma ao nomeado objeto: rosto; e um sentimento um pouco mais afeito à matéria: paixão. Já podemos imaginar alguém palpável, cujo amor talvez não seja correspondido: “Sem rumo, ilhado entre o sim e o não,” sugere-nos que não há respostas, “perde-se no amor de um mar sem espuma”, tampouco há movimento, vindo o sujeito a se perder de si mesmo, num amor solitário, sem correspondência. Podemos afirmar que o encontro como o outro, no sentido da realização da sizígia, também não foi atingido, mas a busca por este num “rosto”, já é um passo a frente

5 MOISÉS, Carlos Felipe. *Subsolo*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

rumo à consciência de si próprio. “As esperanças perde uma a uma”, pois realmente a jornada para decifrar o rosto da paixão, ou seja, para se reconhecer no outro, “buscando encontrar-se na coisa amada”, não é nada fácil. Assim nos mostra Psique, que ao tentar decifrar o rosto de Eros, o afastou de si.

De acordo com Neumann, a perda do amante, neste momento, é uma das mais profundas verdades dentre as verdades deste mito. Este é o momento trágico em que toda psique feminina assume seu próprio destino. Eros foi ferido por Psique. A gota de óleo, que o queimou, acordou-o e fê-lo ir embora, o que se constitui, de qualquer forma, numa fonte de sofrimentos. Para ele, o deus masculino, a amante era desejável, enquanto no escuro, e ele a possuía com exclusividade. Afastada do mundo, vivendo apenas para ele, sem participação e interferência em sua existência divina, Psique se tornara apenas uma companheira para suas noites. Sua insistência em manter-se no anonimato agrava ainda mais a condição servil da parceira: a cada dia ela era mais devorada por ele”. Tentando matá-lo e ferindo-o, mas vendo-o, Psique emergiu da escuridão e assumiu seu destino como mulher apaixonada, pois ela é Psique, quer dizer, sua essência é psíquica e, por essa razão, uma existência nas trevas não pode satisfazê-la. (BRANDÃO, 1998: 232)

A segunda fase do mito se caracteriza pela separação dos amantes o que torna a sizígia infinitamente mais distante. Porém, a separação justifica-se pela necessidade de imersão de Psique em si própria, através da afirmação de seu desejo e enfrentamento de todos os obstáculos para alcançar o patamar da consciência. Esta passagem é obscura e carregada de desesperança, tanto que Psique considerou até mesmo o suicídio, felizmente foi assistida por criaturas da natureza, que a ajudaram na travessia das trevas em que se encontrava.

Não muito diferente, o poema de Moisés se encerra com o eu-lírico tragicamente desiludido: “A pele rota, o gesto vacilante,/ transforma-se, de amar como um perdido, em sombra de si mesmo, ausência, nada”. Como afirma Brandão (p.233): “O amor, como expressão da totalidade do feminino, não é possível nas trevas, como mero processo inconsciente. Um encontro autêntico com o outro envolve a consciência, apesar da separação e do sofrimento”.

Até então pudemos notar que houve uma mudança do amador de Camões ao de Felipe Moisés no que diz respeito à projeção de *anima*.

Este arquétipo vai se estruturando e seguindo os passos da mitológica Psique. Apesar do sofrimento gerado pela perda do amado, Psique não desiste. Afinal, a partir do momento que saiu da escuridão de sua inconsciência ao ver o rosto de Eros e ter a certeza de amá-lo, nada mais lhe fez sentido senão afirmar seu desejo de se unir a ele. Desta forma, “com o desenvolvimento da consciência, fenômenos transpessoais e arquetípicos assumem uma forma pessoal e tomam lugar na construção de uma história individual, de uma situação humana de vida” (BRANDÃO, 1987: 236).

Doravante, Psique enfrenta a sogra Afrodite, cujo ódio nutrido pela mortal só aumentou ao saber de seu envolvimento com Eros. A grande deusa lhe passa árduas tarefas a serem vencidas para que possa rever o amado. Desiludida em atingi-las, porém respaldada por seres da natureza, Psique vence todas as tarefas, vacilando apenas na última, onde Eros, não mais suportando ver o sofrimento da amada, a ampara e, enfim, o reencontro acontece. Este reencontro, porém, se dá em outro nível: o da consciência. Eros finalmente assume a humana como sua mulher perante todos os deuses e, sobretudo, enfrentando sua mãe. Psique, por sua vez, ao encarar todos os obstáculos das barreiras simbólicas, as quais representam o mergulho em si mesma, traz à tona o profundo desejo de sua alma: o de se re-unir ao seu par. A sízígia então ocorrerá - a união de opostos -, cujo resultado leva à totalidade do ser e deifica.

Transforma-se o amador na coisa amada, com seu - Herberto Helder⁶

Transforma-se o amador na coisa amada, com seu
feroz sorriso, os dentes,
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
e das ardentes pedras que tem dentro de si.
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado
silêncio da sua última vida.
O amador transforma-se de instante para instante,
e sente-se o espírito imortal do amor
criando a carne em extremas atmosferas, acima
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
E a coisa amada é uma baía estanque.
É o espaço de um castiçal,
a coluna vertebral e o espírito
das mulheres sentadas.
Transforma-se em noite extintora.
Porque o amador é tudo, e a coisa amada
é uma cortina
onde o vento do amador bate no alto da janela
aberta. O amador entra
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.
Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
que escuta
fica com aquele grito para sempre na cabeça
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouviu
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito
do amador.
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,
dá-lhe o grito dele.
E o amador e a coisa amada são um único grito
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo e do amor.

Em Herberto Helder, podemos perceber o caminho da personificação do amor. A “coisa amada” já não é tão abstrata: “a coisa” passa a ter “dentes”, “sorriso”, “mãos que relampejam”. “O espírito imortal do amor/criando a carne em extremas atmosferas, acima /de todas as coisas mortas”. Assim como cria carne, vai além das coisas mortas. Ou seja, é carnal, mas também espiritual. A “coisa amada” é agora “mulher”: “e depois a mulher/ que escuta/ fica com aquele grito para sempre na cabeça/ a arder

como o primeiro dia do verão. Ela ouve/ e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito/ do amador”. Com sensações, com cabeça, corpo e espírito, esta mulher possui forma. A *anima*, enfim, está totalmente projetada.

Na projeção, a anima sempre assume uma forma feminina, com determinadas características. Esta constatação empírica não significa no entanto que o arquétipo em si seja constituído da mesma forma. A sизígia masculino-feminino é apenas um dos possíveis pares de opostos, mas na prática é um dos mais importantes e frequentes. (JUNG, 2002: 81)

A sизígia foi alcançada, tanto no mito (as núpcias de Eros e Psique perante deuses e mortais) quanto no poema de Herberto Helder: “E o amador e a coisa amada são um único grito/anterior de amor”. O amador, aqui, transformou-se, de fato, na coisa amada, a partir do momento em que a relação entre ambos se deu tanto no campo material, transcendendo-se ao espiritual. Ou seja, graças ao seu desejo não pertencer somente a uma “linda e pura semidéia” (Camões) ou “em sombra de si mesmo, ausência, nada” (Moisés), conseguiu projetar suficientemente sua *anima* a ponto de colocar o amador e a coisa amada no mesmo patamar de responsabilidade sobre o mundo: “o silêncio do amador e da amada alimentam/o imprevisto silêncio do mundo e do amor” (grifo nosso).

O arrebatamento de Psique, da Terra para o Céu, e sobretudo suas núpcias com Eros, vistas sob o ângulo feminino, significam que a faculdade de amar da alma individual é divina e que a transformação pelo amor é um mistério que deifica. (BRANDÃO, 1987: 249)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mito não possui sólidos alicerces de definições. Não possui verdade eterna e é como uma construção que não repousa no solo. O mito flutua. Seu registro é o do imaginário. Seu poder é a sensação, a emoção, a dádiva. Sua possibilidade intelectual é o prazer da interpretação. E interpretação é jogo e não certeza. (ROCHA, 1996: 41)

A frase de Everardo Rocha soa simpática a este artigo. Cremos que a interpretação, não só do mito, é jogo. A dos poemas também. Segundo Octavio Paz, “o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta - independente do conteúdo particular desse dizer - é um ato que não constitui,

pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação da nossa condição”. A condição humana é conversa para mais não sei quantas teses, artigos ou mesas de botequim, mas incontestável é que ser humano é tarefa a ser alcançada passo a passo. Amar é um caminho para ser humano ou ser humano é um caminho para o amor? Enfim, isso não nos cabe aqui, mas como tudo é um jogo, fica a pergunta.

Voltando ao jogo, escolhemos o mito por ser a voz arquetípica da humanidade, como diz Jung: “as formações arquetípicas, com efeito, não se referem mais a experiências pessoais, mas a ideias gerais cuja significação principal reside em seu sentido intrínseco e não mais em quaisquer relações pessoais do sujeito ou em experiências de sua vida”. (2000:116). A história de amor de Eros e Psique é muito mais uma história de encontro com si mesmo, da personificação da alma e do processo de individuação, do que uma simples história de amor.

O processo de individuação é a realização espontânea do homem total. O homem enquanto consciente do próprio eu é apenas uma parte da totalidade vital, e sua existência não representa a realização deste todo. Quanto mais o homem se torna consciente do próprio eu, tanto mais se separa do homem coletivo que ele próprio é, e se encontra mesmo em oposição a ele. Como, porém, tudo o que vive tende para a totalidade, a atitude unilateral inevitável da vida consciente é corrigida e compensada constantemente pelas componentes essenciais da natureza humana, de modo a integrar definitivamente o inconsciente na consciência, ou melhor, a assimilar o eu a uma personalidade mais ampla. (JUNG, 2000: 117)

Não à toa, este mito segue regendo inúmeras narrativas ao longo dos séculos. Das novelas de folhetim, filmes hollywoodianos a cânones da literatura, é possível identificar elementos da estrutura narrativa do mito de Eros e Psique. Delas, pode-se flutuar pela superfície e tratar apenas do encontro entre dois amantes, como também pode-se jogar ao poço profundo da vida inconsciente, dos arquétipos e da caminhada rumo à realização do se tornar humano junto à humanidade. Foi este caminho que decidimos trilhar com os poemas de Camões, Moisés e Helder, num jogo onde fosse possível analisá-los às vistas do desenvolvimento da projeção de um arquétipo - *anima* - o feminino da humanidade, e comparando-os entre si sob a perspectiva do processo de individuação que tem por resultado a sízigia masculino-feminino.

Para deixar o jogo mais colorido, recorreremos às agradáveis cartas do tarô mitológico⁷, no intuito de resumir e encerrar a análise aqui proposta. Nelas, o naipe de copas narra o mito de Eros e Psique. Pela carta *dois de copas* podemos simbolizar o poema “Transforma-se o amador na coisa amada”.

De acordo com Platão, a respeito das origens da humanidade, a alma humana, inicialmente, era uma esfera perfeita e continha tanto o masculino quanto o feminino. Mas essa alma andrógina dividiu-se e, assim, a raça humana, constituída de homens e mulheres, é cegamente levada a buscar a sua metade perdida. Para a mentalidade grega, a atração erótica representava alguma coisa sensual e espiritual, pois, além de proporcionar prazer físico, também era a procura da alma por seu complemento. Quando um novo potencial começa a surgir do inconsciente na vida do indivíduo, ele inicia por projetar-se sobre alguém ou sobre alguma coisa no mundo exterior. (SHARMAN-BURKE e GREENE, 2013: 121)

Como vimos anteriormente, o poema de Camões inicia a projeção do arquétipo de *anima*, através da busca de algo que, a princípio afirma estar unido a si, “tenho em mim a parte desejada”, mas que encerra na busca de se materializar numa forma externa a si. É o primeiro impulso rumo a sizígia, à totalidade.

Na carta *cinco de copas*, está representada a separação dos amantes após a traição de Psique. Embora não possamos afirmar que o eu-lírico de Moisés tenha passado por uma traição, tampouco por uma separação, há elementos que configuram um relacionamento interrompido em algum momento, pois “as esperanças perde, uma a uma/ de decifrar o rosto da paixão”. Se perde as esperanças, é porque elas existiram outrora. Houve avanço, portanto, na projeção de anima, pois não há apenas a ideia, mas um sentimento forte como a paixão. E apesar da desolação, busca “encontrar-se na coisa amada”. Portanto ela existe e não está em si, mas em algures a se descobrir. O caminho da descoberta é um suplício, pois é descobrir-se primeiro a si mesmo, para então descobrir o outro e, mais além, descobrir-se no outro e o outro em si. A totalidade, enfim.

7 As cartas do tarô mitológico se baseiam na mitologia grega. A interpretação das cartas que adotamos é de SHARMAN-BURKE e GREENE (2013) e as ilustrações são de Tricia Newell que acompanham a mesma obra.

O Cinco de Copas representa aquele período de prova em um relacionamento quando nos arrependemos de certas ações do pas-sado. Essa carta coloca o difícil problema da traição que, como parte do naipe de Copas, é apresentada como uma experiência necessária e potencialmente criativa. Apesar de penosa, a traição quebra o cego encanto mágico de “estar apaixonado” e totalmente envolvido com a outra pessoa, pois trair, às vezes, pode significar ser autêntico. A traição de Psique não foi um ato impensado ou causado por ambi-ção; ele surge de sua necessidade de conhecer o parceiro, e o deus, de certa forma, está errado em negar-lhe esse conhecimento. Por-tanto, essa é uma ação honesta que provoca o conflito inevitável que, no entanto, necessário, porque qualquer outra ação constituiria uma autotraição. (SHARMAN-BURKE e GREENE, 2013: 125)

Após todos os mergulhos necessários à personificação da alma, o processo de individuação chega ao ápice: dois tornam a ser um, através de uma das formas mais paradoxais possíveis. O encontro carnal, cheio de ruídos, sensações e salivas leva ao sublime, ao espiritual. O poema de Helder descreve, sem pudores, tal envolvimento. A terceira e última fase do mito encerra a sízigia, como já mencionado anteriormente.

O Dez de Copas representa um estado de permanência e de contentamento constante. Pois o novo casamento se baseia na união consciente de dois amantes, mas parceiros diferentes. O fato de Psique ter sido elevada ao status imortal implica que, agora, o seu amor por Eros engloba não somente uma dimensão pessoal e sensual, mas também uma dimensão espiritual. Eros foi humanizado pelo seu amor por Psique; ele não precisa mais escon-der dela o seu rosto. Por outro lado, Psique experimenta um sentido de ligação com o divino que somente o amor profundo pode promo-ver. Dizem que, às vezes, o amor por uma pessoa abre o coração para o amor à própria vida; a vida tem significado e propósito, e um mundo mais amplo e mais brilhante descortina-se ao nosso olhar. Certa vez, Platão escreveu: “Quando olhamos para o rosto do ser amado, podemos ver o reflexo do deus que chegamos a venerar”. É como se o amor, ao passar por muitas provas e fundamentado na honestidade e na humildade, nos ligasse às nossas próprias almas e com um sentido de permanência, significado e retidão na vida. SHARMAN-BURKE e GREENE, 2013: 131)

Longe estamos de afirmar que o encontro carnal de Helder bastou para o final feliz de Eros e Psique. Tampouco a simples semidéia de Camões foi suficiente para dar cabo ao encontro sublime dos amantes. Nem mesmo o mergulho depressivo de Moisés. Todos foram necessários e essenciais e, sobretudo, foram alegorias para uma busca ainda maior: a individuação e a totalidade do ser. Estas cremos ser inerente ao poetizar.

O homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o enamorado. Nenhuma dessas experiências é pura; em todas elas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros. (PAZ, 1967: 172)

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol.2. Petrópolis: Vozes, 1987.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**. Palas Athena. São Paulo, 1990.

JUNG, Carl Gustav. **Natureza e psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

ROCHA, Everardo. **O que é Mito?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasilienses, 1996.

SHARMAN-BURKE, Juliet e GREENE, Liz. **O Tarô mitológico**. São Paulo: Madras, 2013.

VON FRANZ, M.L. O processo de individuação. In: **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

EROS REPRIMIDO: CENAS DE OPRESSÃO FAMILIAR EM OS ÍNTIMOS, DE INÊS PEDROSA¹

Luzia Regina Alves Regis²

Orientadora: Maria Aparecida da Costa³

RESUMO

Inês pedrosa compõe o time dos consagrados escritores jornalistas que emergem na sociedade portuguesa a partir da década de noventa. A sua escrita, diferentemente da literatura produzida na década de oitenta por Antônio Lobo Antunes e Lídia Jorge, não está direcionada, exclusivamente, às lembranças da guerra colonial ou da repreensão ditatorial, mas, sim, conforme enfatiza Miguel Real (2012), centrada no tempo presente, nos problemas e conflitos da atualidade, ou seja, a referida autora vislumbra em seus registros romanescos, a solidão dos sujeitos, a vulnerabilidade e a efemeridade dos laços humanos e, sobretudo, a temática amorosa fracassada, destrutiva e fatal. Diante dessa perspectiva, este trabalho intenciona discutir sobre os vínculos familiares tóxicos e inibidores que influenciam, direta ou indiretamente, no modo como a personagem Pedro, do romance *os íntimos* (2010), conduz a sua vida amorosa, afetiva. No que concerne aos resultados, percebemos que as vivências íntimas e afetivas vivenciadas pela personagem Pedro não se concretizam, haja vista que, a personagem é atormentada pelo desalento, pelo medo da entrega. Ou seja, Pedro nunca experimentou o ato de fundir-se amorosamente ou sexualmente com alguém de corpo e alma. É um homem casto, petrificado, dominado pelo autoritarismo maternal.

Palavras-chave: *Os íntimos*, Relacionamentos amorosos, Família tóxica.

-
- 1 Este artigo é um recorte da dissertação “Sob as asas de Eros: uma leitura dos relacionamentos amorosos em *os íntimos*, de Inês Pedrosa”, pesquisa que teve como objetivo estudar, a partir de uma análise teórico-analítica, as configurações dos relacionamentos amorosos sob a ótica de personagens de identidade masculina.
 - 2 Mestre em Letras na área do Texto Literário, Crítica e Cultura na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: luzia.reginna@outlook.com
 - 3 Doutora em Literatura Comparada; professora de Literatura Luso-brasileira e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: cidaminas@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Conhecedora dos principais conflitos socioculturais que pairam sobre a atual conjuntura da sociedade portuguesa, Inês Pedrosa soube, claramente, colocar o seu cargo de jornalista a serviço do texto literário, dando vida a personagens que vivenciam de um modo bastante verossímil os problemas da vida urbana, cotidiana, isto é, trata-se de criações conflituosas, insatisfeitas com a estrutura familiar, política, religiosa e econômica do próprio país. São personagens complexas que enredam quase sempre uma história de vida trágica, marcada por inúmeras perdas, crises existenciais e obstáculos de diversas ordens, particularidades reconhecidas e destacadas pelas pesquisadoras Navas e Ventura:

Inês Pedrosa [...] confronta seus leitores, expondo as incertezas de um mundo em fragmentos, de seres humanos com identidades cindidas, de relacionamentos sem afeto. Utilizando-se da escrita literária, empenha-se na tentativa de expor as incoerências e os anacronismos de um mundo improvável e de gerações de indivíduos sem consciência política e, igualmente, sem propósitos pessoais e coletivos (NAVAS; VENTURA, 2017, p. 86).

Dentre as diversas temáticas exploradas por Inês Pedrosa destaca-se, ainda, o tema das questões amorosas, transcendente em todos os registros romanescos da escritora. Esta temática inesgotável e atemporal revela-se sempre em circunstâncias semelhantes aos ideários do Romantismo, isto é, apesar da escritora conseguir captar e representar em seus escritos o mal-estar que caracteriza os vínculos afetivos da contemporaneidade, os dramas, as incertezas e os obstáculos amorosos vivenciados pelos seus personagens, eles caminham, na maioria das vezes, ao encontro da morte, de *Thanatos*, companheiro de Eros. Isto é, em cada narrativa, a escritora apresenta impossibilidade amorosa, os relacionamentos frustrados, fragilizados, indivíduos que anseiam o amor, mas que não podem, não conseguem vivenciá-lo em sua totalidade, seja por conflitos inerentes ao amor Eros, seja por questões de diversas ordens sociais, culturais e familiares.

Esse amor não concretizado, impossível e destrutivo, retratado nas produções pedrosiana, aparece em suas várias nuances na obra *Os íntimos* (2010). Romance epistolar, conduzido exclusivamente, pelas ações e pensamentos de cinco personagens de identidade masculina: Afonso, médico oncologista; Guilherme, balconista de uma farmácia; Augusto,

diretor de uma empresa discográfica; Pedro, técnico em informática; e Filipe, um aspirante a artista. *Os íntimos*, de certa forma, retrata o que Miguel Real denominou de Novo Realismo Literário, ou “realismo perspectivístico, fragmentário e cosmopolita, de timbre lúdico, próprio da atual sociedade portuguesa, também ela cosmopolita” (REAL, 2012, p. 18), em outras palavras, é uma narrativa que nos coloca diante dos dramas, das angustias e incertezas vivenciadas pelo homem contemporâneo.

Os íntimos (2010), romance ambientado em uma mesa de bar, um local onde os homens reafirmam as suas identidades masculinas, é constituído através de diálogos e fluxos de consciências que atravessam um tempo interno, subjetivo, sendo comum um constante retorno ao tempo passado, às ações vivenciadas pelos personagens. E embora todos estes protagonistas disponham de um capítulo de fala específico, a história é conduzida por Afonso, personagem que em alguns momentos da narrativa atua como uma espécie de narrador intruso, ou seja, é outorgada a Afonso a incumbência de revelar e contrapor algumas questões levantadas e ocultadas pelos amigos ao longo da narrativa.

Assim, através de discursos controversos e por vezes entrecortados, as histórias enredadas por esses homens, ao mesmo tempo em que põem em cena conflitos, dramas e fraquezas até então silenciadas, camufladas pelas sociedades de estruturas patriarcalistas, também escancara o sofrer amoroso pela ótica masculina. Pensando nesses conflitos que são postos na narrativa, propomo-nos evidenciar, a partir de uma abordagem teórica – analítica, o modo como a personagem Pedro, um dos protagonistas do romance, é afetado emocionalmente pela figura materna, uma mulher controladora que impede a transgressão amorosa e social do filho.

PEDRO: O PETRIFICADO

Pedro, segundo protagonista a ganhar voz narrativa, é apresentado no romance como um homem de 44 anos e bem situado economicamente. Todavia, não são essas vagas características pessoais que nos chamam a atenção, mas sim a sua invalidação e submissão diante de uma mãe controladora que o impede de assumir o comando da própria vida.

Tal vínculo entre mãe e filho possibilita-nos estabelecer uma relação com o conceito de pais tóxicos discutido por Anthony Giddens em *A transformação da intimidade* (1993). Nesta obra, o sociólogo, à luz das premissas de Susan Forward, lança um olhar crítico para os denominados pais tóxicos e, por conseguinte, no modo como esses interferem

na construção de um eu individual e independente, isto é, “[...] em vez de promover um desenvolvimento saudável, inconscientemente o destroem, com frequência acreditando estar agindo em benefício do filho” (SUSAN FORWARD apud GIDDENS, 1993, p. 118). Trata-se de personalidades egoístas, controladoras e abusivas que, em menor ou maior grau, ignoram e menosprezam a subjetividade dos filhos em função dos seus próprios ensejos, provocando, assim, sérios danos no modo como os filhos – vítimas se relacionam socialmente: “seu arsenal de negatividade realmente causa danos a autoestima de seu filho, sabotando qualquer projeto de independência que seja” (SUSAN FORWARD apud GIDDENS, 1993, p. 118). Portanto, neste tipo de relação familiar não há espaços para o respeito, diálogo ou liberdade, há somente regras e imposições que despertam na vítima sentimentos de medo, culpa e insuficiência.

É essa estrutura familiar tóxica e castradora, descrita por Giddens, que a personagem Pedro parece vivenciar ao lado de sua mãe, haja vista que, em diversos momentos da narrativa o protagonista retoma, pelas vias de memórias, cenas de intimidação e violação advindas da figura materna. Ao que tudo nos indica, esse sentimento de posse, de cerceamento, que há no vínculo mãe – filho foi intensificado após a morte do pai de Pedro, ou seja, quando a mãe na condição de viúva vê-se atormentada não somente pelo medo da solidão, do abandono, mas também pela responsabilidade de conduzir sem a presença do marido os assuntos do lar, do filho.

Desse modo, uma das cenas mais categóricas que descrevem a relação mãe e filho diz respeito ao dia em que a mãe se achou no direito de ler o diário de Pedro, uma rota de fuga para os tormentos da personagem:

Um dia cheguei à casa e encontrei a enfurecida, com os meus cadernos na mão. Lera neles que eu me sentia sufocado pelas suas exigências e gritava que eu era um poço de insensibilidade e ingratidão. Quis retorquir-lhe que não tinha o direito de esquadrihar as minhas gavetas, mas não tive ânimo para isso. Apenas serviria para lhe aumentar a histeria. Condoí-me dela. Passei a esconder os diários nas caixas das coleções de moedas do meu pai. Estão num armário junto ao teto, e a minha mãe não se atreve a subir escadotes. Preserva-se. Para que nada me falte. Pelo menos é o que ela diz. O meu pai morreu cedo (PEDROSA, 2010, p. 34).

Esse “zelo maternal”, ao mesmo tempo em que denota o cuidado, o “sacrifício” da mãe em prol da personagem, também revela o outro

lado da moeda, a interferência invasiva e opressora por parte da mãe. Observamos ainda, no excerto acima, que a mãe não vê no diário o desabafo de alguém que está sufocado, asfixiado, pelas suas imposições, mas sim um ato de extrema rebeldia, de ingratidão contra os seus “sacrifícios” de mãe. Pedro, por sua vez, ainda pensara em reagir, em estabelecer limites, mas recuou, sentiu-se compadecido, intimidado pelo discurso vitimista da mãe.

A sensação de impotência, sujeição experienciada por Pedro na infância permanece a mesma na vida adulta, ou seja, Pedro parece viver preso em um tempo cíclico em que os fatos vivenciados na infância, ao lado da mãe, se repetem com a mesma intensidade ao longo de sua vida. Reparemos em mais uma cena retratada por Pedro, agora aos 44 anos: “Que ordinárice é esta? De onde é que copiaste isto? – Mãe, voltaste a espiolhar as minhas coisas? [...] um filho meu não seria capaz de escrever uma pouca vergonha como esta” (PEDROSA, 2010, p. 121). A figura invasiva e castradora da mãe, ainda, se faz presente de diferentes modos e formas na vida social de Pedro: “[...] A minha mãe horrorizar-se-ia com as quantidades de colesterol presentes nesta mesa” (PEDROSA, 2010, p. 191). Pedro está em um bar cercado pelos amigos, mas em nenhum momento consegue se dispersar da imagem da mãe.

Esse comportamento de Pedro nos permite fazer uma ligação com o significado etimológico atribuído ao nome da personagem: de acordo com o *Livro dos nomes* (CARVALHO, 2003), Pedro advém de “pedra ou rochedo”. E é, exatamente assim, que essa personagem se porta ao longo da narrativa, como um ser petrificado, sem grandes movimentos, ou aventuras que o faça de fato transgredir, é alguém que vive sempre no limiar, no quase, em todos os âmbitos de sua vida.

Pedro configura-se, portanto, como uma verdadeira incógnita aos olhos do leitor, e dos próprios amigos que o descrevem como um “extra-terrestre casto” (PEDROSA, 2010, p. 42), um homem de sexualidade duvidosa que nunca experimentou os sabores da vida, da virilidade, do amor e da profissão. Trabalha atualmente como técnico de informática em uma empresa de telecomunicação, porém, o seu sonho sempre fora ser ator, mas nunca conseguiu realizar, não tinha aptidão, paciência para decorar frases prontas, conforme destaca Afonso: “Pedro gostaria de ter sido ator. Na época em que entrou no Conservatório bebia demasiado para fixar o que quer que fosse” (PEDROSA, 2010, p. 30). Aprendera, então, a refugiar-se através da escrita, ou melhor, a transbordar, a extravasar o seu eu reprimido, como ele destaca: “[...] tudo o que sonho e não

sou capaz de querer está nas páginas dos diários que comecei a escrever em criança” (PEDROSA, 2010, p. 33). Por essa razão, a personagem está sempre a engendrar histórias, personagens com realidades paralelas a sua, como uma forma de movimentar-se, de sentir-se vivo.

Um dos enredos mais marcantes e cômicos narrados por Pedro, diz respeito a um “quase romance” vivenciado supostamente por ele ao lado de Jerusa, uma jornalista brasileira. Os prelúdios dessa não história de amor ocorrem em Lisboa, quando os olhos dos quase amantes se entrecruzam ao som do cantarolar de Afonso que, nessa época, exibia os seus dotes musicais nos bares da cidade como uma forma de homenagear a esposa morta. Assim, de uma forma bem clichê, Pedro e Jerusa se apresentam, trocam e-mails e passam a se comunicar a distância: ele em Lisboa, ela no Brasil. Pedro queria apenas amizade, sentia necessidade de expor os seus talentos enquanto escritor. Jerusa, em contraponto, enxergava nas habilidades líricas de Pedro uma declaração de amor. O clímax dessa história acontece quando Jerusa, louca de amor, cruza o continente a procura de Pedro, mas é rejeitada, desprezada pelo homem amado. Assim, diante da impossibilidade de uma fusão amorosa, Jerusa embriagada de amor e de álcool não resiste e cai morta aos pés de Pedro. A ação de Jerusa nos leva a refletir sobre o amor, esse sentimento paradoxal é uma força impulsionadora que instiga e alimenta as idealizações humana, mas também é fonte de aniquilamento e destruição, é *Eros e Thanatos*, o morrer por amor e morrer de amor, duas faces inseparáveis. De acordo com a pesquisadora Maria Viana:

A ideia de morte resulta ou do desencanto amoroso, ou da falta ou da impossibilidade de concretizar as demandas do sentimento amoroso, o qual se inscreve sempre como impasse, já que é de sua privação, da incerteza quanto possibilidade de relação, de recobrimento e correspondência que se mantém (VIANA, 2010, p. 81).

A morte quando relacionada ao amor nem sempre está associada ao desvanecer da vida, mas a um sentido metafórico de ruína e sofrimento, ou seja, quando o sujeito amoroso é atravessado por uma quebra de expectativa amorosa, ou pela não aceitação do caráter efêmero, fugaz, escorregadio do sentimento amoroso. No caso de Jerusa e Pedro, “a história enredada” por eles foi suspensa pela impossibilidade de uma concretização amorosa, ou seja, a personagem realmente morreu de overdose, não suportou o peso da rejeição, da indiferença do ser amado.

Ao lado do corpo morto e gélido de Jerusa, Pedro encontra a sua melhor obra, a sua válvula de escape, isto é, Jerusa nos momentos finais de sua vida deixara cair de suas mãos o recorte de uma reportagem sobre uma mulher chamada Vera. Pedro, por sua vez, entende o documento como um legado e decide, então, construir uma espécie de romance, ou melhor *O manuscrito de Bárbara*. Trata-se da história de uma jovem que após um acidente vê-se obrigada a ressignificar a sua vida, mas agora na condição de inválida, deficiente. A transgressão encontrada por essa personagem dá-se através da entrega amorosa, do sexo sem compromisso. É nítido que Bárbara, a personagem criada por Pedro, exerce sobre ele uma influência muito forte; em alguns momentos da narrativa, Pedro diz haver entre eles uma simbiose, uma identificação pela invalidez, pela diferença: “as inválidas sempre me excitaram. A experiência direta da diferença” (PEDROSA, 2010, p. 121). Essa identificação ocorre porque Pedro também se vê como um homem inválido diante da vida, do amor e da mãe. Bárbara é tudo aquilo que Pedro queria ser no amor, no sexo, na vida, mas não é capaz de viver, de realizar. Por essa razão, Pedro fica totalmente absorto na escrita do manuscrito de Bárbara, nunca consegue finalizá-lo, pois é isso que dá sentido à sua existência, vazão aos seus sentimentos amorosos reprimidos: “O manuscrito que tenho copiado e reinventado vagarosamente ao longo do último ano. Não sei porquê, nem para quê. Sei que me tranquiliza” (PEDROSA, 2010, p. 169).

Pedro tem uma personalidade peculiar em relação aos demais protagonistas do romance, todos eles – Afonso, Augusto, Guilherme e Filipe – são retratados como homens detentores de um apetite sexual incontrolável, indomesticável, além dos inúmeros relacionamentos amorosos que vivenciam ou vivenciaram ao lado de várias mulheres. Pedro é o oposto, é a chama que não inflama, não incendeia, é um homem de 44 anos, mas nunca experimentou o sabor da virilidade, nunca soube o que é fundir-se, diluir-se com fervor e intensidade em um outro ser, nunca sequer envolveu-se amorosamente com uma mulher. Esse fato é desnudado quando Afonso questiona-o sobre a sua sexualidade: “[...] a malta até pensava que tu... enfim... – ... era homossexual, não? – Não me digas que és virgem” (PEDROSA, 2010, p. 191). Pedro esquiva-se da pergunta íntima do amigo, sente-se constrangido. Neste momento, a personagem entra em estado de introspecção e desvela ao leitor as suas tentativas vãs de se relacionar sexualmente com uma mulher:

Tempos houve em que sucumbi aos chamamentos da luxúria [...] A primeira rapariga com quem experimentei o

sexo não possuía sequer uma chispa de ternura. Ficou a rir-se do meu membro flácido. A segunda era exorbitantemente terna. Pelo menos não se riu: chorou, disse que a culpa era dela, que havíamos de tentar outra vez e que seríamos muito felizes juntos (PEDROSA, 2010, p. 192).

É nítido que a personagem buscara na “quase” relação com essas mulheres a cura para o seu vazio, algo que não fosse demasiadamente fingido, nem totalmente desprovido de sentimentalidade. Se o amor, como afirma Sócrates em *O banquete* (2002), se constitui através da falta, é normal que o sujeito busque a sua completude, as suas idealizações em um outro ser. Assim, diante da impossibilidade de uma fusão carnal, de uma correspondência afetiva, Pedro recua e, ao deparar-se com esse universo difuso entre ele e um outro incompreensível, desiste de relacionar-se afetivamente ou sexualmente com uma mulher. Para ele, o feminino passa a ser motivo de estranhamento e distanciamento: “A rota do sexo, prefiro percorrê-la sozinho, com os meus filmes [...] detestaria ter de palrar depois do prazer. Nem saberia como. Tenho vivido a vida inteira com uma mulher – a minha mãe” (PEDROSA, 2010, p. 36). Esse trecho é bastante ilustrativo, não só no sentido de acentuar a sua falta de interesse em se relacionar sexualmente com o feminino, mas também para denotar o seu deslocamento enquanto sujeito homem, haja vista que, a sua formação social e intelectual fora conduzida, exclusivamente, pela figura da mãe.

Diante do pensamento exposto pela personagem, é possível convocar uma reflexão significativa de Bourdieu (2003), ao qual destaca que o menino homem, a depender do espaço cultural em que está inserido, é orientado a seguir determinados padrões comportamentais que o distanciam e o diferenciam do feminino. Essa ruptura é considerada necessária em algumas culturas, no sentido de inserir o menino homem dentro de uma de ordem sexual dominante, inflexível e viril, são os chamados:

[...] ritos ditos “de separação”, que têm por função emancipar um menino com relação à sua mãe e garantir sua progressiva masculinização, incitando-o e preparando-o para enfrentar o mundo exterior [...] ruptura da qual as filhas (bem como, para sua infelicidade, os “filhos de viúva”) estão isentos — o que lhes permite viver em uma espécie de continuidade com a mãe (BOURDIEU, 2003, p. 35-36).

Conforme enfatizado pelo sociólogo, os homens, de um modo geral, moldam as suas identidades masculinas a partir de um modelo

pré-estabelecido, isto é, através da interação com outros homens (pai, irmão, avô, padrasto, líderes religiosos etc.) que representam e fazem parte de uma ordem social dominante. Através dessas categorizações é possível perceber que Pedro não se enquadra neste perfil, é um filho de viúva que atravessou a sua infância e juventude sem a referência, a presença de um homem que o orientasse “masculinamente”, ou que o fizesse conhecer outra realidade para além da sua criação de ordem matriarcal, opressora e invasiva. Assim, em determinados momentos da narrativa, a personagem, em certo tom de confiança, compartilha com o leitor a sua suposta personalidade e sensibilidade afeminada:

O que nos atrai é aquilo que nos permite realçar as nossas diferenças. Pelo menos a mim: gostaria que uma mulher me fizesse sentir homem, macho, muito diferente dela. O que só me aconteceu, até agora, com mulheres de papel ou de celuloide, divas de cinema, princesas de olhos tristes em pinturas da época romântica (PEDROSA, 2010, p. 94).

Pedro diz não ser capaz de sentir tesão, atração por uma mulher de verdade, haja vista que, ele próprio, se vê e se inscreve como tal, semelhante ao feminino. Essa inaptidão sexual da personagem é reforçada constantemente ao longo de sua biografia, as vezes de maneira entrecortada, ambígua, a exemplo dessa fala que é proferida em um determinado capítulo, mas só é finalizada pela personagem em outro momento, no meio de um assunto qualquer. Vejamos, então, a continuação: “[...] A verdade é que não existem muitas mulheres com quem eu tenha mesmo vontade de ir para a cama. O meu amor pelas heroínas do cinema, ou pelas musas dos pintores, não passa por aí” (PEDROSA, 2010, p. 121). Pedro é um homem marcado pelo autoritarismo materno, um homem que, de fato, cresceu longe de qualquer referência masculina. Todavia, as suas ações e pensamentos ao longo da narrativa nos indicam, de uma maneira sutil e sugestiva, que a sua aversão ao feminino pode não ser somente proveniente desses fatores, mas de uma sexualidade não resolvida, reprimida, cerceada pela mãe. E, mesmo que ele não se afirme nem como homossexual, nem como hétero, esses sentimentos conflituosos de identificação e repulsa, quando se trata de envolver-se amorosamente ou sexualmente com uma mulher, fazem com essa personagem deslize para uma zona totalmente oposta daquilo que a masculinidade hegemônica ocidental determina como modelo ideal de homem hétero: atração por mulheres, desenvoltura sexual e rigidez. Aspectos que não são possíveis de identificar na personalidade de Pedro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A personagem do romance contemporâneo é atravessada por uma série de conflitos existenciais, culturais e sociais que afetam, direta ou indiretamente, no modo como essa personagem se constrói enquanto ser individual. Trata-se de representações do caos humano, conforme destaca a pesquisadora Maria Aparecida da Costa, em seu livro *A paz tensa da chama fugaz: configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge (2015, p.39), “Os romances contemporâneos, via de regra trazem em sua constituição a fragmentação da sociedade e, conseqüentemente, do homem nesse contexto truncado, ou seja, incompleto, deformado e problemático”. Trata-se de personagens fragilizadas emocionalmente, perdidas em uma sociedade capitalista, globalizada e que buscam, de certo modo, o seu lugar no mundo hostil.

Observamos, portanto, que esse ser contemporâneo, deslocado e incompleto, fruto de uma problemática histórica, é muito bem representado através da personagem Pedro. Isto é, o embate dessa personagem com uma família hostil, o transformou-a em ser fraturado, petrificado, incapaz de viver, e de buscar o amor em suas diferentes formas. É um homem traumatizado, enraizado na figura materna, uma raiz tóxica e inibidora que o impede de crescer, de viver.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª ed. Tradução, Maria Helena Kuhne. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

COSTA, Maria Aparecida da. **A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo**, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. Natal: EDUFRN, 2015.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

NAVAS, Diana; VENTURA, Telma, Regina. A escrita feminina em fazes-me falta: corpo morto, corpus desconstruído. **Revista Desassossego**. USP, V.9, p 85-100, dezembro 2017. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/131468>>.

PEDROSA, Inês. **Os íntimos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

PLATÃO. **O banquete**: o simpósio do amor. Tradução Jean Melville. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Portugal: Caminho, 2012.

VIANA, Maria José Amaral. **Os (des)enredos do amor**: a narrativa do fracasso amoroso em contos de Lygia Fagundes Telles. 2010. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9419>>

ESPAÇO, CORPO E SOLIDÃO EM FERNANDO NAMORA

Karina Frez Cursino¹

RESUMO

O presente artigo tem como principal objetivo propor um diálogo entre paisagem e literatura a partir das narrativas do autor português Fernando Namora, publicadas em seu ciclo de escrita citadino, visando demonstrar o quanto o jogo ficcional do escritor explora a paisagem e a ambiência urbanas para criar sensações e estabelecer significados. Para tal tarefa, além de alguns textos literários, tais como **O homem disfarçado** (1957), **Cidade solitária** (1959) e **O Rio triste** (1982), são utilizadas teorias a respeito da paisagem e da interação que a mesma estabelece com as obras. A metodologia adotada é baseada na recolha e leitura de bibliografia que explore as obras de Namora e sobre a presença da paisagem na literatura, intuindo analisar como os personagens do escritor estão incorporados no espaço citadino e o que a velocidade desse contexto traz como consequência para a existência dos mesmos, levando em conta, principalmente, a construção da solidão nesses corpos inseridos no cenário urbano. O estudo conta, principalmente, com a teoria sobre espaço/corpo, de Félix Guattari (1992), com a ideia de percepção das paisagens, de Michel Collot (2012) e com o olhar filosófico sobre a arquitetura, desenvolvido pelo filósofo/arquiteto Juhani Pallasmaa (2011). A reflexão se vale ainda do conceito de *dromologia*, cunhado por Paul Virilio (1993), de modo a pensar na aceleração dos corpos no espaço urbano e na consequente solidão dos mesmos. A articulação das teorias assinaladas com os textos literários propostos permite um diálogo comparatista entre a literatura, a filosofia e a arquitetura, transmitindo indícios relevantes para demonstrarmos a paisagem citadina como um mecanismo da criação literária do escritor.

Palavras-chave: Fernando Namora, Cidade, Solidão, Narrativa, Paisagem.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense - RJ, karina.friburgo@gmail.com;

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como principal objetivo estabelecer um diálogo entre paisagem, literatura e filosofia a partir da análise de algumas obras do ciclo de escrita urbano de Fernando Namora. Autor de uma vasta obra, muito divulgada e traduzida nos anos 70 e 80, sua escrita é marcada por fases distintas, apresentando diferentes facetas ao longo do tempo. O momento que por ora nos interessa é o período de produção citadino, que o mesmo desenvolveu produtivamente a partir de um olhar atento ao interior dos personagens, deixando evidências para analisarmos suas obras desse momento a partir de um diálogo profícuo entre o indivíduo e a cidade que o cerca.

A leitura das obras de Fernando Namora é capaz de despertar múltiplas sensações ao leitor através das estratégias de escrita que o autor utiliza. Um desses meios que desejamos destacar é a composição da paisagem e da ambientação dos espaços, bem presentes em seu percurso literário. Seu primeiro ciclo de escrita, marcado, segundo Álvaro Salema (2003), pela publicação de **Casa da Malta**, em 1945, organiza-se pelas obras que têm como ambiente o campo, fazendo do meio rural pano de fundo e também eixo norteador na constituição dos personagens. Mais tarde, contrapondo-se ao cenário campestre, inicia-se, a partir da publicação de **O Homem Disfarçado**, em 1957, seu ciclo de escrita citadino, no qual o autor escreveu livros que têm como marca os elementos urbanos, nosso interesse neste artigo.

Nosso intuito é analisar brevemente como a temática da solidão é construída nas narrativas: **O Homem Disfarçado** (1957), **Cidade Solitária** (1959) e **O Rio Triste** (1982) através da composição da paisagem, demonstrando o quanto os espaços aparecem não apenas para ilustrar, mas para criar sensações e intensificar o sentimento dos personagens. As narrativas escolhidas estão inseridas no segundo ciclo de escrita do autor, marcado pela relação dos indivíduos com a cidade, principalmente, com Lisboa. Sendo assim, intuímos percorrer esses espaços lisboenses, tecidos juntamente com os personagens, evidenciando o quanto a paisagem ressalta as emoções dos sujeitos narrados, participando do jogo narrativo e criando diálogos com os corpos que se apresentam nas obras.

A solidão dos indivíduos, presente nos textos escolhidos, parece ser um desses sentimentos que se intensificam através da descrição das paisagens urbanas e do contato dos personagens com os elementos da cidade. Ela se constrói narrativamente e ganha destaque através

da interação entre o homem e o espaço urbano, sendo evidenciada pelo ritmo acelerado da cidade, gerando corpos incapazes de comunicar-se verdadeiramente uns com os outros. Essa solidão atravessa a trajetória de escrita de Fernando Namora, ganhando ainda mais destaque no ciclo citadino, onde é possível propormos um diálogo entre a construção desse isolamento interior por parte dos personagens com o espaço urbano em que os mesmos se encontram.

Em prefácio ao livro de contos **Cidade Solitária**, escrito em 1959 (entre **O Homem Disfarçado** e **O Rio Triste**), Eugênio Lisboa evidencia a “teia de solidões e os silêncios cheios de coisas não ditas” que tal obra nos oferece. Assim como em **Cidade Solitária**, os dois romances escolhidos para o presente artigo também expressam a solidão, ambientada no espaço urbano. Essa solidão, sempre em diálogo com a cidade na qual os indivíduos transitam, será demonstrada, principalmente, pela análise da interação entre corpo (personagens) e espaço (Lisboa), permitindo demonstrar o quanto a paisagem da cidade ganha destaque e participa das obras dessa fase de escrita de Namora.

METODOLOGIA

A metodologia adotada é baseada na recolha e leitura de bibliografia que explore as obras de Namora e ainda a presença da paisagem na literatura, intuindo analisar como os personagens do escritor estão incorporados no espaço citadino e o que a velocidade desse contexto traz como consequência para a existência dos mesmos, levando em conta, principalmente, a construção da solidão nesses corpos inseridos no cenário urbano. O estudo conta, principalmente, com a teoria sobre espaço/corpo, de Félix Guattari (1992), com a ideia de percepção das paisagens, de Michel Collot (2012) e com o olhar filosófico sobre a arquitetura, desenvolvido pelo filósofo/arquiteto Juhani Pallasmaa (2011). A reflexão se vale ainda do conceito de dromologia, cunhado por Paul Virilio (1993), de modo a pensar na aceleração dos corpos no espaço urbano e na consequente solidão dos mesmos. A articulação das teorias assinaladas com os textos literários propostos permite um diálogo comparatista entre a literatura, a filosofia e a arquitetura, transmitindo indícios relevantes para demonstrarmos a paisagem citadina como um mecanismo da criação literária do escritor.

REFERENCIAL TEÓRICO

Félix Guattari (1992), filósofo francês, em seu capítulo “**Espaço e corporeidade**”, um dos estudos que compõe a obra **Caosmose**, parte do princípio da interação entre corpo e espaço, propondo uma indistinção entre tais categorias, ressaltando uma inseparabilidade entre os mesmos. Essa relação entre espaço/corpo é muito cara para começarmos a refletir sobre paisagem e literatura, uma vez que nas obras escolhidas os personagens e seus corpos se mostram em tessitura com os ambientes urbanos nos quais estão inseridos, parecendo mesmo serem indissociáveis de tais contextos.

O filósofo ainda se debruça diretamente sobre a relação do corpo com as artes, como por exemplo, a reação quase hipnótica ao ver um filme e as múltiplas sensações que podem ser causadas a um corpo através da leitura de um texto escrito. Para Guattari (1992), o espaço da escrita é um dos mais misteriosos, pois é capaz de instaurar diversos ritmos e frequências, levando o leitor a muitos territórios, causando associações entre corpo e espaço, através da literatura. Para o autor, a paisagem desencadeia afetos e provoca sensações nos corpos, causando uma experiência de subjetivação do espaço. Sendo assim, ele defende que o alcance dos espaços construídos vai bem além de suas estruturas visíveis e funcionais: “... a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação”. (GUATTARI, 1992, p. 161).

Para Michel Collot (2012), em **Pontos de vista sobre a percepção de paisagens**, o termo paisagem é muito polissêmico dando margem a diversas interpretações que podem ir desde o senso comum aos estudos científicos. Pensando nisso, o teórico traz duas definições de dicionário para a palavra, sendo que em ambas aparece a questão do olhar, ou seja, de sua característica visível. Dessa forma, a paisagem se apresenta, inicialmente, como um espaço percebido. Porém, enquanto construção simbólica, a paisagem não pode ser determinada apenas por um único dado sensorial; ela se constitui pelo recebimento de vários dados sensoriais e pela organização desses dados em forma de sentido. Contribuem ainda para a definição da paisagem outros aspectos, como o ponto de vista, a ideia de parte e a ideia de todo, detalhadamente explorados por Collot.

Segundo Collot (2012), a paisagem caracteriza-se como um espaço disponível ao olhar e também acessível a um corpo, sendo ao mesmo

tempo público e privado, suscetível de uma modelagem a partir de um sujeito.

O arquiteto e filósofo finlandês, Juhani Pallasmaa, também destaca em sua obra **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos** (2011), a direta relação estabelecida entre espaço/corpo:

Nossos corpos e movimentos estão em constante interação com o ambiente; o mundo e a individualidade humana se redefinem um ao outro constantemente. A percepção do corpo e a imagem do mundo se tornam uma experiência existencial contínua; não há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva. (PALLASMAA, 2011, p. 38).

O olhar filosófico de Pallasmaa sobre a arquitetura e também sobre os espaços permite refletirmos sobre a troca estabelecida entre os indivíduos e os ambientes, e consequentemente, as paisagens. Em **Essências**, livro que reúne quatro ensaios do autor a partir desse viés da Filosofia, o arquiteto traz uma reflexão sobre o intenso intercâmbio entre os corpos e os espaços habitados. Mais especificamente no ensaio *Espaço, lugar, memória e imaginação*, presente no livro citado, nos deparamos com o olhar sensível do arquiteto/filósofo sobre a experiência na cidade, espaço de nosso maior interesse no presente artigo:

A experiência de um lugar ou espaço sempre é uma troca curiosa: à medida que me assento em um espaço, o espaço se assenta em mim. Vivo em uma cidade, e a cidade vive em mim. stamos em um constante interc mbio com nossos entornos; internali amos o entorno ao mesmo tempo que projetamos nossos próprios corpos - ou aspectos de nossos aspectos corporais no entorno. emória e realidade, percepção e sonho tudo se funde. sses secretos entrelaçamentos e identificação físicos e mentais também se dão em toda experiência artística. (PALLASMAA, 2018, p. 25).

Tratando ainda diretamente da experiência do corpo na cidade, Pallasmaa (2011) detalha a relação dos sentidos humanos com os espaços, demonstrando a experimentação do ambiente e da paisagem pelo tato, visão, etc.:

Eu confronto a cidade com meu corpo; minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; meus olhos fixos inconscientemente projetam meu corpo

na fachada da catedral, onde ele perambula sobre molduras e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projeções; meu peso encontra a massa da porta da catedral e minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim. (PALLASMAA, 2011, p. 38).

Relacionando ainda a ideia desse corpo que sente a cidade, destacamos o conceito de *dromologia*, cunhado por Paul Virilio em sua obra **O Espaço Crítico** (1993), no qual o filósofo estuda os efeitos da aceleração da velocidade na sociedade, tecendo considerações a respeito da complexidade das relações sociais contemporâneas. Segundo Virilio (1993), a *dromologia* é uma área de estudo interdisciplinar sobre a velocidade e o modo como a mesma é capaz de mudar a percepção do tempo e do espaço e, portanto, causando entre outras consequências a sensação de um sujeito desarticulado espacialmente e temporalmente.

Nossa intenção é percorrer a experiência dos corpos narrados nas narrativas de Fernando Namora a partir desse diálogo do indivíduo com o espaço urbano, observando, principalmente, como a solidão humana se entrelaça com o narrar dos elementos da própria cidade, evidenciando a relação dos sentimentos humanos com os ambientes.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Levando em consideração essas teorias que dialogam paisagem e literatura, e percorrendo algumas obras do escritor Fernando Namora fomos percebendo a atmosfera urbana que começa a aparecer em seus escritos ao longo da década de 50. Esses primeiros indícios citadinos chamaram-nos atenção, pois instauram um novo momento na trajetória do autor. Anteriormente aos anos 50, a literatura de Namora explorava o campo, como a maioria do neorrealistas, seguindo a “tendência para a exteriori ação consumada pelo privilégio de certos espaços normalmente de inserção rural (Ribatejo, Alentejo, Gândara) [...]” (REIS, 1981, p. 30). Porém, a partir de **O Homem Disfarçado** (1957), avistamos as ruas de Lisboa, os cafés, os automóveis, os transportes coletivos e outros elementos da cidade começando a invadir o cenário do autor. Tal mudança na paisagem merece destaque, pois parece influenciar diretamente a construção dos personagens dessa nova fase.

Sendo assim, conforme assinalado anteriormente nos objetivos, pretendemos tecer considerações a respeito da paisagem urbana na obra de Fernando Namora em três narrativas que se inserem nessa nova etapa de escrita. Concentramo-nos em: **O Homem Disfarçado** (1957), **Cidade Solitária** (1959) e **O Rio Triste** (1982). Essa exacerbação do cenário citadino pode ser notada gradativamente nessas obras, uma vez que **O Homem Disfarçado** denuncia indícios dessa acentuação que ficará mais evidente em **Cidade Solitária** e, mais tarde, em **O Rio Triste**, no qual vemos claramente essa intensificação da presença do homem na cidade grande e toda a rede de relações existentes entre o indivíduo e o espaço urbano.

Com a publicação de **O Homem Disfarçado**, em 1957, não é apenas o cenário das obras de Namora que muda do campo para a cidade, mas há o surgimento de um novo tipo de homem, um indivíduo que já não tem a natureza do campo para se refugiar nos momentos de incertezas. A criação desse novo corpo que sofre com o ritmo da cidade e relembra com saudade os tempos de aldeia fica muito evidente através da narração da vida e das angústias do médico João Eduardo, personagem principal de **O Homem Disfarçado**. As tensões de João com o espaço citadino se mostram do início ao fim do livro:

Recordava os anos de aldeia, anos lentos, que permitiam segurar os dias para neles colher o sabor de cada instante, procurando-se e completando-se até que a vida à sua volta os absorvera, chamando-os a intervir – e então não resistia a pegar no automóvel e a ir, sozinho, a um dos planaltos campestres que vigiavam a cidade, para sentir o odor puro da terra, a sensualidade virgem dos matos, o vento, o balancear lânguido dos arbustos, a profunda e serena presença das coisas simples. [...] Esses passeios purificavam-no [...]. (NAMORA, 1957, p. 47).

A velocidade, característica do espaço urbano, faz o personagem recordar a lentidão do campo, onde era possível ver o tempo passar apreciando cada instante. Na citação acima, o narrador mostra uma das fugas de João Eduardo até uma paisagem afastada da cidade que o faz recordar um pouco o ritmo tranquilo da aldeia e dos tempos que lá servia como médico. Esse passeio, como bem é narrado, tinha o intuito de purificá-lo dos dias corridos e da exaustão de atividades. Em outro momento do livro percebemos mais um escape do personagem, buscando as árvores

no meio da avenida, procurando uma ocasião de tranquilidade em meio ao caos:

Estava a saber-lhe bem esse pedaço de ar livre, sob a tranquilidade das árvores, e de tal modo que começava a desprender-se da órbita opressiva dos seus problemas, embora não se tivesse esforçado por consegui-lo. Por isso, olhou com ternura as folhas verdes, que, sem pressas, o acompanhavam ao longo da avenida e sorveu-lhes profundamente o hálito. Uma árvore, um arbusto, mesmo quando **plantados à força entre as grades de uma cidade**, como um animal de grandes espaços encarcerado num jardim zoológico, desoprimiam a atmosfera, oferecendo-lhe limpidez e amplidão. E esse desafogo comunicava-se às pessoas (NAMORA, 1957, p.53, grifo nosso).

O narrador destaca que aquela paisagem que remete ao campo está ali deslocada, imposta à força, mas ainda assim traz certa paz que o personagem tanto precisa naquele ambiente que o angustia. Da mesma forma como a paisagem natural está desajustada na cidade, pois parece não fazer parte daquele ambiente, sendo descrita quase de maneira artificial, assim também se sente João Eduardo:

O que tinha agora diante de si era outra odisseia, eternamente repetida e eternamente renovada: a do **homem em competição com o ambiente** e, por isso mesmo, consigo próprio, inadaptado, furioso, desagregado, perseguindo um alvo nebuloso, abrindo à doida uma clareira na sela da sua desorientação. (NAMORA, 1957, p. 54, grifo nosso).

Esse deslocamento estende-se à sua vivência amorosa. O relacionamento com sua esposa, Luísa, foi desgastando significativamente, restando um convívio frio e distante, no qual cada um foi “progressivamente afastado para um **canto solitário**” (NA ORA, 1957, p. 289, grifo nosso).

Na Lisboa de João Eduardo, narrada em **O Homem Disfarçado**, em 1957, ainda parecia haver um local, mesmo que específico e quase artificial, de respiro e de fuga, o que não acontecerá na Lisboa de **Cidade Solitária** e de **O Rio Triste**.

Em **Cidade Solitária**, livro de contos publicado em 1959, essa solidão, experienciada na cidade, percorre quase todas as 13 narrativas da obra. Porém, ganha intensidade no conto intitulado “Cidade solitária”, o qual dá nome ao livro. Através dessa narrativa descobrimos a vida de Raimundo, seus problemas no escritório e na vida em geral. Ao longo do

texto lidamos com sua solidão, seu isolamento e sua tentativa frustrada de aproximar-se das pessoas. O quadro social que Fernando Namora desenvolve em torno do personagem parece impossibilitá-lo do convívio humano, tornando-se isolado dentro de si mesmo:

As cidades atulhavam-se de gente, aos milhares, aos milhões, mas se alguém precisava de companhia, onde se metia essa gente? Era ele, por fim, o único cliente sentado nas mesas da esplanada. Apenas ele - e muitas mesas vazias, dezenas de cadeiras e um criado à porta do café, encostado à ombreira, coçando as orelhas de fastio. E agora, que fazer dos seus anos? Ir sozinho ao restaurante do parque e, depois, uma aventura noturna? (NAMORA, 1977, p. 240).

Essa solidão dos indivíduos que vivem na cidade, já reconhecida em **O Homem Disfarçado** e em **Cidade Solitária**, ganha ainda mais destaque em **O Rio Triste**, no qual as relações parecem esvaziar-se de maneira mais significativa e levarem a uma possível desistência por parte do personagem Rodrigo Abrantes, desaparecido na cidade de Lisboa. Se João Eduardo, em **O Homem Disfarçado**, cria uma espécie de “disfarce/máscara” para não enfrentar sua realidade angustiante, Rodrigo aparentemente não vê outra saída que não seja desaparecer, em **O Rio Triste**. Desde o início, o narrador permite que fantasiemos sobre o sumiço do lisboeta, considerando que as provas não levam ao fechamento do caso: “Vale a pena esmiuçar, e sobretudo fantasiar (já que as pistas concretas de que dispomos não nos levariam longe).” (NAMORA, 1982, p. 7).

A vida solitária observada, principalmente, a partir da figura do médico João Eduardo em **O Homem Disfarçado** e de Raimundo em **Cidade Solitária**, perpassa de alguma forma todos os personagens de **O Rio Triste**. Percebemos uma solidão sempre em diálogo com o ambiente urbano de Lisboa, pois de início ao fim a cidade está ali, participando e se fazendo ecoar nos corpos narrados, mesmo que algumas vezes de forma indireta, seja pela presença dos automóveis, das ruas, do café ou ainda pelo esvaziamento das relações sociais.

O romance é escrito em 1982, mas traz um panorama da sociedade portuguesa de aproximadamente 20 anos, pois começa por uma notícia de jornal de janeiro de 1965, através da qual a narrativa se desenrola por anos, passando por muitos acontecimentos, entre eles a Revolução dos Cravos, e a consequente libertação de um regime autoritário de mais de 40 anos. A partir desse marco, a vida na cidade e a intensificação das

relações urbanas ganham destaque no país, como percebemos pelo romance.

Através da notícia sobre o sumiço de Rodrigo o romance caminha através da constituição da vida desse homem antes do desaparecimento, contada por um narrador em terceira pessoa, e depois pela voz do personagem-escritor, André Bernardes. Ao acessarmos a rotina do lisboeta, apontamos, entre as possíveis causas de sua ausência, que o mesmo parece sucumbir frente aos constrangimentos do cotidiano e ao vazio das relações humanas. Seu relacionamento com a família demonstra uma lacuna, um afastamento. Ao observarmos o cotidiano de Rodrigo descobrimos sua frustração diante do emprego e da fatigante rotina de atrasos, provocada, entre outros motivos, pela espera dos ônibus que sempre chegavam até ele lotados. O ritmo veloz da cidade dita a aceleração de seus pensamentos:

la com essas coisas na ideia (o cérebro nunca tinha descanso, um fervedouro de todos os momentos) quando, de súbito, viu um autocarro, o *seu* autocarro, aquele que deveria deixá-lo no emprego às horas de praxe, avançar a menos de cem metros. Num relance, pareceu-lhe que vinham passageiros de pé junto do condutor, o que era mau prenúncio relativamente às possibilidades de conseguir lugar. A lotação ou já estaria esgotada ou iria esgotar-se num rufo assim que chegasse à próxima paragem, no outro lado da avenida, mais abaixo, em frente do *snack* especializado em frangos de churrasco". (NA ORA, 1982, p. 9).

Pela descrição de sua rotina, vemos que ele passa pouco tempo em casa com a família, sendo a maior parte do seu dia voltada para o trabalho e para as horas gastas com a locomoção. Da mesma forma que João Eduardo isola-se da família em **O Homem Disfarçado**, Rodrigo também apresenta um distanciamento para com os seus. Há falta de comunicação entre ele, a mulher e a filha, sendo demarcado mais uma vez o esvaziamento das relações:

O beijo de despedida, que pertencera ao ritual familiar, perdera continuidade nos últimos tempos (como muitas outras coisas), sem que, aliás, tivesse havido um motivo para que o hábito se alterasse. Um esquecimento hoje, uma emenda tardia amanhã - os hábitos criam-se e perdem-se as mais das vezes sem se saber porquê. Ou então esvaziam-se. (NAMORA, 1982, p.8).

Assim como Rodrigo está afastado da família, ele também se mostra longe de acompanhar aquele cenário urbano que se transforma com muita velocidade, gerando uma sensação de não pertencimento do indivíduo ao contexto em que está inserido. A paisagem natural, rara em ambientes urbanos, parece não caber mais. A imobilidade e a lentidão do rio não se enquadram ao ritmo acelerado da paisagem citadina, como observamos em um trecho no início do romance que anuncia o desaparecimento do Tejo:

Aí estava o céu turvo, nem uma aberta. O arrepio nas árvores, que pareciam encolher-se ao perpassar da aragem. O Tejo, ao fundo, numa pardacenta imobilidade de expectativa. Daí a meses, porém, nem Tejo estático haveria: já tinham erguido os prumos de cimento para o edifício que se apossara do último reduto da colina. O Tejo iria desaparecer. (NAMORA, 1982, p. 8).

O Tejo aparece na obra do início ao fim. É no rio que o casal se encontra pela primeira vez, é nele que acreditam que Rodrigo foi visto pela última vez, e é ainda no Tejo que seu provável cadáver é encontrado. Entre algumas possibilidades de justificativas para o sumiço do personagem acreditamos que uma delas possa ser acompanhar o destino do rio, demonstrando que não há mais como ele existir naquele espaço, sendo a melhor opção o recolhimento e o possível suicídio.

Ao acompanharmos a narração sobre a vida de Rodrigo e seu misterioso desaparecimento, percebemos que os outros indivíduos apresentados em **O Rio Triste** parecem ter algo que os conecta. Todos, em maior ou menor grau, são atravessados pela solidão, um sentimento que no livro é colocado em diálogo com o espaço em que todos eles vivem: a cidade de Lisboa. Sejam pelas cartas saudosas de Marta, pelas páginas do diário de Cecília, pelas falas de Teresa sobre sua vida e a do marido, sejam pelas conversas de André com os amigos escritores, todos eles compartilham da solidão. Essa mesma solidão também perpassa os corpos do próprio André e de Marta. Por meio da troca de cartas saudosas e desesperadas de Marta para o escritor temos acesso a um viver vazio e solitário dos dois amantes:

Tudo isto é um viver cruel e falso, não é vida. Cada um para o seu lado devorando-se na sua solidão extrema e sufocando-se com a presença do outro. Parecer-te-á absurdo, mas todos os dias tenho pavor de voltar a casa. Pavor da tensão que se cria e do imenso peso que ela tem. Eu, que

dantes estava sempre impaciente por que acabasse o dia de trabalho, quando chego a hora de sair fico receosa e triste. (NAMORA, 1982, p. 182).

Esse desabafo de Marta em uma das cartas dirigidas para André demonstra o viver cruel e falso dos personagens de **O Rio Triste**, uma vez que todos aparentam ter suas vidas marcadas por um crescente esvaziamento das relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração a breve exposição teórico-literária, desenvolvida no presente artigo, concluímos que o nosso intuito foi evidenciar o diálogo produtivo entre paisagem e literatura, demonstrando de que maneira Fernando Namora se utilizou do espaço urbano para compor seus personagens e criar significados a partir da composição da paisagem citadina em sua escrita. As obras escolhidas permitiram exemplificar o quanto a cidade de Lisboa exerce influência e participa da criação das narrativas, contribuindo, entre outras coisas, para exacerbar a solidão dos personagens.

Os apontamentos da paisagem urbana, observados em **O Homem Disfarçado**, **Cidade Solitária** e **O Rio Triste** e destacados através das próprias citações dos livros, foram extremamente produtivos para pensarmos as marcas espaciais na narrativa. Através da ambientação urbana dos romances em questão, completamos que a escrita de Namora não se limita em percorrer lugares geograficamente estabelecidos, já que muitas vezes até sem descrever em detalhes a paisagem, o escritor consegue ir além da mesma quando demonstra, a partir do sentimento dos personagens, o que determinados espaços podem criar e intensificar nos indivíduos. Finalizando, destacamos que os corpos narrados por Fernando Namora parecem escritos e ditados pelo ritmo da cidade, sempre atravessados de alguma forma pela solidão.

REFERÊNCIAS

COLLOT, Michel. Points de vue sur la perception des paysages. In: **Espace géographique**, tome 15, nº3, 1986. pp. 211-217.

GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

LISBOA, Eugénio, prefácio a Fernando Namora, **Cidade Solitária**, 6.^a ed. Venda Nova: Livraria Bertrand, p. 9.

NAMORA, Fernando. **O Homem Disfarçado**. Lisboa: Arcádia, 1957.

_____. **Cidade Solitária**. Lisboa: Editora Arcadia, 1959.

_____. **O Rio Triste**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. **Essências**. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do Neo-Realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

SALEMA, Álvaro. "Fernando Gonçalves Namora". **Dicionário de Literatura**. Actualização, 2. Porto, Figueirinhas, 2003, p. 557-558.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

EU ACREDITEI QUE ESTAVA NO TEATRO: BREVE SONDAÇÃO DAS INFLUÊNCIAS PIRANDELLIANAS NO TEATRO DE JOSÉ RÉGIO E FEDERICO GARCÍA LORCA

Hiago Araujo Naldi¹

RESUMO

Tendo em vista a tradição do “jogo da impossibilidade do drama” (expressão cunhada por Peter Szondi), iniciada por Luigi Pirandello na história do teatro moderno, este artigo pretende cotejar duas peças teatrais a fim de investigar em que medida as influências do dramaturgo italiano se fazem sentir. Os dois textos dramáticos escolhidos são *O Meu Caso* (1957), do presencialista José Régio, e *El sueño de la vida* (1978), do poeta espanhol Federico García Lorca. O diálogo entre as peças parece ganhar fôlego na medida em que ambas se valem da linguagem metateatral para pôr em cena personagens-atores atuando sem saber que atuam, além de apresentarem profundas indagações a respeito do estatuto de realidade da produção teatral e sobre o papel do público enquanto consumidor do espetáculo, nuances marcantes da peça *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921). Teremos como diretriz teórico-crítica os apontamentos do húngaro Peter Szondi sobre o teatro de Pirandello em *Teoria do drama moderno* (2001), bem como análises-críticas que enfatizem esse caráter moderno nas duas produções citadas. Esperamos demonstrar como as peças escritas por García Lorca e por José Régio fazem uso das renovações formais propostas por Pirandello para dar ao teatro moderno a sua própria contribuição original.

Palavras-chave: Teatro moderno, Luigi Pirandello, José Régio, Federico García Lorca, metateatro.

¹ Mestrando em Estudo Literários da UNESP - FCLAr, hiago.naldi@unesp.br;

INTRODUÇÃO

“*Yo creí que estaba en el teatro*”, essa emblemática frase dita por uma das personagens de García Lorca (1898-1936) ilustra o ponto central de uma série de renovações formais operadas pelo poeta espanhol em uma fase tardia de seu teatro. Herdeiro da robusta tradição do teatro cômico espanhol do Século de Ouro e representante ímpar do movimento de vanguarda na literatura, figura notável da Geração de 27, Federico García Lorca é uma das personalidades literárias mais importantes para a Espanha do século XX. Apesar de ter se dedicado a uma série de outros empreendimentos literários, o epíteto de “o poeta” o acompanha em todas as suas obras, já que os traços líricos são fatores estruturantes de seu projeto literário. Assim, seja escrevendo comédias, dramas ou tragédias, Lorca é, acima de tudo, um poeta que escreve teatro. O que já anuncia a presença de elementos epicizantes em seus textos dramáticos.

Nessa esteira, tendo em vista a breve antologia teatral deixada por Lorca, que falece prematuramente em 1936, fuzilado por tropas franquistas, García-Posada (1996) realiza o seguinte agrupamento das 12 obras dramáticas publicadas pelo poeta em: farsas, comédias impossíveis, tragédias e dramas. Em especial nos interessa a segunda dessas categorias, já que é nela que pode ser inserida a peça *El sueño de la vida* (1978)², também nomeada por alguns críticos como *Comédia sin título*, já que se trata apenas do primeiro ato de uma peça que não foi terminada pelo autor, como afirma Monegal (2000)³.

Essa classificação proposta por García-Posada (1996) leva em conta as principais características que estruturam os textos dramáticos lorquianos. No caso das “comédias impossíveis”, esta categoria abarca as produções mais vanguardistas do autor. Segundo a crítica, ali está posta uma série de rupturas com a linearidade da ação dramática, distorcendo as relações entre forma e conteúdo. As duas peças que se encaixam nessa ordem

2 Vale destacar que, ainda que tenha sido escrita na década de 1930, a peça só pode ser publicada após o fim do governo franquista, dada a censura imposta pelo regime fascista espanhol, como destaca Gibson (2014).

3 Antonio Monegal em seu texto “*Una revolución teatral inacabada*” (2000) faz um resgate de fôlego das diferentes referências que levaram a crítica a nomear essa peça inacabada de Lorca. Segundo afirma o professor, a escolha do título baseia-se em entrevistas que o poeta deu pouco antes de seu assassinato e em manchetes de jornal que circulavam na época, anunciando sua então nova produção. Para esse artigo se utilizará o título atribuído por Monegal – *El sueño de la vida*.

são: *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931), no entanto, como o próprio García-Posada afirma, apesar de sua incompletude, *El sueño de la vida* (1978) pode ser encaixada dentro dessa classificação, dada a sua influência sobre *El público* (1930). Para Monegal (2000), as duas produções em questão fazem parte de uma revolução teatral proposta por Lorca, ainda que inacabada.

Não obstante, outra personalidade marcante do século XX que também prestou sua contribuição ao teatro moderno foi o português José Régio (1901-1969). O autor é lembrado, para além de seu projeto literário-crítico a respeito das crises identitárias que afligiam o sujeito moderno, por ser um dos fundadores da revista *Presença*, importante veículo de divulgação do modernismo português em sua segunda fase (AMORIM, 2006). Assim como Lorca, José Régio também foi poeta, mas ao contrário do espanhol, sua caminhada ao teatro não foi tão bem recebida assim.

É interessante notar que, como afirma Amorim (2006), José Régio foi um sujeito incompreendido pela crítica de seu tempo – os tons modernizantes que propôs à literatura na revista *Presença* e o caráter inovador que dava a suas produções teatrais não obtiveram o devido reconhecimento: “José Régio, entretanto, teve obras teatrais que até hoje vivem apenas como literatura, já que não chegaram a subir ao palco. Esta falta de consideração pelo teatro do autor é, com certeza, um forte indício da má interpretação que sua produção dramática sofrera” (AMORIM, 2006, p. 22).

Da antologia teatral deixada pelo dramaturgo português, composta por 8 peças, nos interessa em particular o drama *O Meu Caso* publicada em 1957, e tida por Jorge de Sena como “uma das mais profundas farsas” do teatro português. Nessa peça em questão estão postos recursos literários vanguardistas que rompem com o todo da ação teatral, movimento similar ao realizado por Lorca, e que se valem da linguagem metateatral para discutir a relação do público para com o espetáculo. Discussão essa pautada pelo estatuto de verdade que circunda o texto dramático.

Indubitavelmente, esses elementos modernizantes que aparecem tanto no teatro de José Régio como no de García Lorca partem de um mesmo ponto, outra importante personalidade do século XX - o Italiano Luigi Pirandello (1867-1936). O dramaturgo italiano é notado pela crítica por ter sido um dos responsáveis em propor uma solução à crise do drama, ao elaborar o que Peter Szondi chamou por “o jogo da impossibilidade do drama”. Em sua peça *Seis Personagens à Procura dum autor* (1921), Pirandello inicia uma tradição dentro do teatro moderno, a qual

toma como ponto central a criação de um enredo metateatral que extrapola os limites da unidade da ação que cabem ao gênero dramático.

Portanto, é válido que se opere um movimento de recuperação, ainda que breve, das influências que o teatro proposto por Luigi Pirandello teve nas produções tardias de Federico García Lorca e no teatro de José Régio. Nesse sentido, esse artigo propõe-se a realizar uma sondagem das influências pirandellianas nas peças *O Meu Caso* (1957) e *El sueño de la vida* (1978), a fim de que se possa averiguar em que medida foram aproveitadas as inovações cunhadas pelo dramaturgo italiano e em que medida cada autor deu sua contribuição original ao teatro moderno, já que, estando diante dessas produções, acabamos por nos perguntar – estamos mesmo no teatro?

METODOLOGIA

No empreendimento de compreender a natureza modernizante do teatro de Pirandello, um crítico se torna leitura imprescindível – o húngaro Peter Szondi, em especial seu texto *Teoria do drama moderno* (2001). Desse modo, é necessário que se retome o percurso histórico que faz o autor pela história do drama, com a intenção de alicerçar o terreno pelo qual caminha a crítica do texto dramático moderno. Só assim será possível entender qual a contribuição do dramaturgo italiano para o teatro.

De acordo com Szondi (2001), o drama moderno, que tem suas raízes no Renascimento, apresentava uma relação estrita entre forma e conteúdo, em uma dialética fechada em si mesma: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.” (p. 30). Logo, compreende-se que o drama puro deve conter uma unidade de ação, de tempo e de lugar.

Nesse sentido, Szondi (2001) aponta que o tempo do drama deve ser sempre o presente absoluto, na medida que o presente transcorre, se torna passado, mas este já não se faz mais presente em cena. Fundando, assim, o próprio tempo do drama, que já deve conter em si o prenúncio do futuro, não havendo espaço para uma descontinuidade das ações, o que ocasionaria uma ruptura com essa estrita lógica temporal. Nessa medida, o espaço também deve ser restrito, já que o crítico aponta que excessivos cenários romperiam com o absoluto da cena dramática. Cabe destacar a motivação apontada por Szondi, pois tudo no decorrer da ação deve ser motivado, não havendo brechas para intromissões externas. Em

suma, para que o texto dramático seja puro, todas as unidades devem ser coesas.

Vale notar também que a relação autor-obra e público-obra são particulares. Segundo Szondi (2001), o autor do texto dramático não fala, “ele institui a conversação” (p. 30), portanto, ele não está presente de forma direta na obra, assim como o público, que deve assistir à encenação dramática em estado de total passividade, sem a possibilidade de intervenção: “a relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama” (p. 31). Tal separação é marcada pelo palco elaborado para a encenação, no qual o crítico aponta não haver escadas que conduzam o público à cena, captando seus olhares apenas no momento em que a encenação começa e os abandonando ao fim do espetáculo, com o levantar e cair das cortinas.

Com o decorrer do tempo iniciou-se o que Szondi chama por “crise do drama histórico”, um momento no século XIX em que os autores passaram a produzir peças em que a relação forma e conteúdo estava enfraquecida, ou seja, eram abordados temas que não condiziam com a unidade de ação, tempo e espaço, fazendo com que fossem necessárias a intromissão de elementos que não pertenciam originalmente ao gênero, os quais Szondi chama de “epicizantes”. Esse nome tem como princípio os elementos que concernem ao gênero épico e que foram sendo inseridos gradativamente em diversos textos dramáticos na primeira metade do século XX.

Entre os autores que propuseram uma renovação formal ao gênero dramático encontra-se Luigi Pirandello. Szondi (2001) aponta que *Seis Personagens à Procura dum autor* representa, para a crítica, “a síntese do drama moderno” (p. 145). A peça em questão, cujo enredo é composto por facetas inovadoras para o momento, necessitou ser encenada de uma maneira que não fosse aquela cultivada desde o período clássico, fugindo ao modo Aristotélico:

Pirandello viu claramente a resistência da matéria e de seus pressupostos intelectuais à forma dramática. Por isso ele renunciou a ela e manteve na temática a resistência, em vez de quebrá-la. Assim surgiu uma obra que substitui a planejada, tratando-a como uma peça impossível (p. 147).

Desse modo, é essa nomenclatura de “peça impossível” que nos parece interessante, tanto por sua similaridade com a classificação de

García-Posada, das “comédias impossíveis”, tanto por se tratar de uma mesma inadequação entre forma e conteúdo encarada por García Lorca e José Régio, uma vez que ambos se veem fadados a resolver esse dilema, pondo em cena uma discussão a respeito do estatuto que rege o “drama puro” e rendendo-se a traços epicizantes, tal qual Pirandello os utiliza.

Na peça de Pirandello, seis personagens interrompem o ensaio de um grupo teatral e pedem ao diretor que seja o autor que possa levar sua história aos palcos. Ainda que descontente por ter o ensaio de sua peça suspenso, o diretor faz caso aos personagens, que acabam por convencê-lo. Assim sendo, o enredo inicial, que contava de um ensaio teatral é cortado e o que toma foco é a história de vida dessas personagens. Nesse sentido, vemos que se põe em cena uma encenação teatral, operando um movimento metateatral duplo - dentro de uma peça de teatro se pretende retratar uma peça de teatro, que é interrompida para que se crie uma outra peça de teatro relatada pelas personagens órfãs de autor.

Por meio desse movimento, como expressa Szondi (2001): “Os diálogos entre os seis personagens e o diretor da trupe não se limitam a oferecer o esquema da peça originária; neles se expressam também as forças que já a partir de Ibsen e Strindberg colocam em questão a forma dramática.” (p. 147-148). O diálogo entre as personagens e o autor denota uma análise filosófica do teatro, em que cada personagem mostra, por meio da história de vida que conta ao autor com a intenção de que se torne enredo, porque a mimese não tem vez. Logo, Szondi (2001) afirma que essa é uma obra dramática épica, que faz de seu tema central os fatos que constituem o texto dramático em si.

Para o crítico a temática da peça é dupla: a “camada dramática”, composta pelo passado das personagens, que, segundo ele, não é mais capaz de se construir em alguma forma, e a “camada épica”, composta pelo momento da invasão das seis personagens e a tentativa de arrumar um autor. No desenrolar da camada épica os personagens narram suas próprias histórias e o diretor e os demais atores formam seu público. Por fim, o crítico aponta que os dois planos temáticos acabam se unindo, um repetindo o final posto no outro, deixando-se “seduzir por um final pseudodramático.” (SZONDI, 2001, p. 152).

Ora, as principais tendências lançadas por Pirandello nessa produção dramática serão fundamentais para que se possa explorar o sentido construído nas peças de José Régio e García Lorca. Sobretudo no que tange à divisão temática da produção em duas camadas, as quais serão revisitadas pelos dois autores, cada um à sua maneira.

RESULTADOS

A peça *O Meu Caso* apresenta um enredo de curta extensão, visto que se desenrola em apenas um único ato. Em um cenário pronto para encenação de um espetáculo teatral entra um homem designado apenas como “O Desconhecido”, este começa a conversar diretamente com o público, alegando que tudo aquilo ali é teatro, um espaço para a farsa, mas que ele tem um caso sério que precisa confessar a todos.

O decorrer da trama trata-se de este desconhecido tentando relatar seu caso ao público e sendo sucessivamente interrompido por demais personagens que acreditam ter casos mais importantes e que merecem mais atenção que o deste homem, ainda que não o escutem. O primeiro a interromper o protagonista anônimo é O Empregado do teatro, que tenta retirá-lo da cena para que possa ter início a encenação da peça. Esse homem alega ter uma série de infortúnios que levam sua família a depender inteiramente de seu salário no teatro, mas acaba falhando em seus intentos de retirar o queixoso, só conseguindo esconder-se com ele atrás de um biombo que compõe o cenário no momento em que outra personagem entra em cena.

Em seguida aparece A Atriz para dar início à encenação da peça. Esta é interrompida pelo protagonista que mostra seu descontentamento com a trama elaborada para encenação, a considerando supérflua e de menor importância que o caso que tenta confessar. E, novamente tenta retomar seu discurso, sendo cortado pela atriz que o rechaça rudemente e começa a relatar ao público o seu próprio drama. Ela relata que este era seu primeiro grande trabalho e que almejava conquistar o estrelato, ainda que a peça que encenaria fosse fraca, considerava que sua atuação lhe renderia louvores. No entanto, ao concluir seu pensamento A Atriz questiona a competência d’O Empregado que deixou que este intruso invadisse o teatro e tem início um conflito entre as três personagens em cena.

Os ânimos só se apaziguam quando entra O Autor da peça para tentar resolver a situação. Este último tenta dialogar com o intruso desconhecido, mas acaba por interromper novamente a confissão de seu caso, trazendo o dele próprio à tona: é um dramaturgo que não encontra espaço para representar essa peça, que já leva 5 anos engavetada, tendo de ser reeditada para agradar a mesquinhez da companhia teatral que decidiu representá-la. Após essa confissão, mais uma vez se retoma a

disputa pela atenção do público, cada personagem quer provar que o seu caso merece mais atenção e que é mais relevante que os demais.

No desenrolar da discussão o protagonista anônimo consegue tomar a dianteira e retomar seu discurso confessional diante do público, até que é interrompido pelo O Espectador que o estava assistindo. Esse representante do público marca o seu descontentamento com toda aquela situação, alegando possuir uma rotina dura de trabalho e argumentando que comprara o ingresso de teatro na expectativa de alienar-se momentaneamente de sua realidade, mas fora frustrado pelas intromissões do protagonista. Por fim, O Espectador exige que o espetáculo seja encerrado, e recebe o apoio do restante da plateia, inclusive um outro audiente diz a ele que se reúna aos demais no palco, já que também compõe parte do espetáculo. E, por uma última vez, O Desconhecido tenta finalizar sua confissão ao público, mas é impedido, dessa vez pelos panos que caem marcando o final da peça.

No enredo da produção lorquiana, também elaborada em apenas um ato, tem-se um homem identificado apenas como "*Autor*" que entra em cena e começa a conversar com sua audiência. Em seu longo monólogo ele reflete sobre diversas questões a respeito do teatro enquanto obra de arte, até que é interrompido pelo público. Um homem na plateia identificado como *Espectador* 1.º questiona a forma como o diretor conduz sua fala e os dois entram em conflito, a esposa desse homem, *Espectadora* 1.ª, envolve-se na discussão também. A alteração só cessa no momento em que os dois da audiência deixam a cena. Em seguida um outro homem na plateia, identificado como *Joven*, começa a debater com o *Autor*, estendendo as reflexões a respeito do teatro, desta vez enfatizando a recepção da obra. Estes dois últimos só são interrompidos pelo *Criado* que traz café a pedido do *Autor*.

A abstração entre *Autor* e *Joven* segue até a chegada do *traspunte*, cobrando que se inicie o espetáculo. Trata-se da encenação de *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare. Em seguida entra a *Actriz* e fala diretamente com o *Autor*, descobrimos seu nome - Lorenzo. Assim como fizera com os demais membros da trupe com os quais conversou, ele questiona a veracidade dos atos dessa mulher enquanto atriz. Essa arguição segue até o momento em que tem início uma revolução armada pelas ruas.

O *Autor* ordena que deixem que todos se refugiem no teatro. Instaura-se outra querela, a *Actriz* não quer que entrem os revolucionários e o *Autor* o quer mais que tudo, já que anseia pela revolução total. Ainda

entram em cena personagens da produção que estava por ser encenada e que somente querem representar seu papel, como se fossem as próprias personagens que ganhassem vida e quisessem cumprir o papel que lhes foi designado por Shakespeare, são essas: o *Leñador* e *Nick Bottom*.

Tomados de sobressalto por essa revolução, o público e os atores se veem presos dentro do teatro, com medo de sair às ruas, apenas o *Tramoyista* e o *Autor* querem partir para a luta. A peça termina de súbito com a derrubada das portas do teatro pelo povo nas ruas e com a partida de Lorenzo aos gritos de desespero da *Actriz*.

Considerando as breves apreciações feitas do enredo dos dois dramas em questão, percebemos as inegáveis aproximações entre os temas tratados e o modo como estes se desdobram ao longo dos textos teatrais. Essas semelhanças estreitam-se se nos atentamos ao que diz Amorim (2006) a respeito da peça de José Régio:

Em *O Meu Caso* existem dualidades que norteiam a sua temática: o íntimo e o social, a verdade contraposta à mentira e a comunicação versus a incomunicabilidade; contudo, a principal disparidade está na oposição ficção x realidade, pólos que se confundem durante a peça sem que um deles se sobreponha ao outro. A problemática do real e do ficcional remete-nos novamente à composição das personagens, que representam sem saber que estão a representar. A ilusão se mistura com a realidade, o Espectador se confunde com o ator e esta perspectiva dual domina toda a peça. (p. 142).

Nessa perspectiva, vemos que a confusão entre ilusão realidade e a presença de personagens que representam sem dar-se conta são nuances que também estão presentes de forma significativa na peça de Lorca. Sendo assim, as observamos ao atentar-nos às personagens que entram em cena caracterizadas como personagens shakespearianas, querendo desempenhar seu papel, independentemente das circunstâncias que as envolvem, sem diferenciar ficção de realidade.

Outrossim, essa dicotomia ficção x realidade aparece expressa diretamente enquanto tema abordado pelos protagonistas de ambas as peças em seus monólogos. Este tema por si só já desvela o uso de elementos epicizantes pois é um tema de ordem filosófica, que demanda uma recuperação histórica longa, não respeitando a unidade de ação do drama absoluto e, portanto, não sendo passível de ser encenada em um contingente dramático, fazendo com que urja uma renovação formal que direcione o espetáculo teatral ao terreno do épico szondiano.

No texto de José Régio, O Desconhecido insere o tema assim que adentra exasperadamente à cena, logo no início da peça já são tecidos os primeiros comentários a respeito do estatuto de realidade do espetáculo teatral, o reconhecendo como espaço do fingimento:

Ora Vossas Excelências vêm?!: bigodes postiços... cabeleiras falsas... pinturas e repinturas! tintas nas caras como se fosse quadros... É isto, Vossas Excelências vêm?! Tudo comédia! Tudo teatro! Andam no fingimento como o peixe n'água. Ora são moribundas ora dançam foxes... (olhando apontando em roda, sempre agitado) Até estes móveis!... estas paredes de lona!... estas porcarias de luxo..., tudo provisório! tudo fancaria. (RÉGIO, 1969, p. 59-60).

Tal e qual este tema faz-se presente nos primeiros argumentos levantados pelo *Autor* em *El sueño de la vida* (1978). Este deseja expulsar a ficção do teatro e trazer a realidade à tona, insinuá-la aos espectadores:

“Señoras y señores:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad.

[...] pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.”

(GARCÍA LORCA, 2000, p. 137-138).

É perceptível que o *Autor* tem intenções contra catárticas, não quer que seu público seja tomado por completo pela vertigem de sentimentos suscitados pelo teatro dramático, há que levar em conta que no decorrer da trama descobrimos tratar-se da intermissão de uma peça shakespeariana. Sua premissa assemelha-se muito, inclusive, à proposta de distanciamento de Brecht, como expresso por essa fala sua: *“La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta, pero con gran modestia.”* (GARCÍA LORCA, 2000, P. 138-139).

A forma como essa interrupção da ficção é feita em ambas as peças para que possa ter espaço a realidade é distinta: na peça do presencista é feita de modo atravancado, a personagem intrusa briga com as demais para poder trazer seu caso ao público; em contrapartida o protagonista lorquiano não é interrompido de forma brusca por nenhuma personagem, todos lhe têm grande apreço, já que é uma figura importante para a trupe, apenas o público lhe é hostil.

A vista disso, apuramos que o ponto comum na produção de García Lorca e de José Régio é o desvelamento da necessidade de interromper-se a ficção para que possa ter espaço a realidade. Sem dúvida não há como negar que o elemento metateatral mobilizado como forma possível para a transposição de tal tema ao gênero dramático é uma herança da tradição pirandelliana, justificando-se, assim, uma investigação mais precisa de seus ecos nas duas produções em questão.

DISCUSSÃO

Antes de tudo, é necessário pontuar que a forma metateatral assumida nas duas peças analisadas propicia que seja levado aos palcos um outro constituinte do fenômeno teatral que não fora amplamente explorado por Pirandello em *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) – o público.

O interlocutor buscado pelas personagens invasoras em Pirandello não é o mesmo que o buscado pelo O Desconhecido na peça de José Régio. Este deseja reportar-se diretamente ao público, inclusive enfatiza isso durante sua discussão com O Autor: “Qualquer lugar me serve; qualquer! Mas, de preferência, aqueles em que haja muita gente reunida. É preciso que a Palavra se espalhe o mais possível. Por isso estou resolvido a assaltar os teatros, as salas de conferências...” (RÉGIO, 1969, p. 76). Assim também almeja o *Autor* da peça de García Lorca, que recorda outras tentativas em conseguir a devida atenção: “*Diréis que esto es un sermón. Y bien, ¿es que es feo un sermón? Casi todos lo que me oyen han dado un portazo y han salido da casa dejando a su padre o su madre em un momento em que por su bien les reñían [...]*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 138).

Quanto às seis personagens, estas querem que o diretor da trupe as escute, ou seja, outra personagem da peça. Por conseguinte, no texto do dramaturgo italiano, a trupe teatral toda é transformada em espectadores da narrativa de vida dessas seis personagens, sendo esse o modo empreendido para representação do público dentro da peça,

sem necessariamente contar com a intromissão de além do palco, como o fazem José Régio e García Lorca, que rompem com a quarta parede e destituem as barreiras entre espetáculo e espectador. Conforme o comentário de Harretche (1995) a respeito de *El sueño de la vida* (1978) que pode ser estendido ao texto regiano:

La cuarta pared se ha convertido en espejo, y el escenario y la acción escénica no son más que una imagen desnuda de la platea en donde transcurre esta porción de nuestras vidas. El espejo es el medio que usará el Autor para incorporararnos, a la fuerza, a la representación. Seremos actores, representando el personaje de nuestro yo más íntimo, el que nos duele, el que nos revela. (HARRETCHÉ, 1995, p. 184).

Isso posto, auferimos que, novamente, uma frase dita por uma das personagens lorquianas pode resumir essa relação espetáculo x espectador: “*La única ley del teatro es el juicio del espectador*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 140). Tal associação é possível na medida em que se entende o que buscam todas as personagens invasoras, isto é, o assentimento do público, seja das personagens convertidas em público, como em *Seis Personagens*, seja da plateia que está ali para apreciar o espetáculo ficcional interrompido, como em *O Meu Caso* (1957) e *El sueño de la vida* (1978).

Então, na trama criada pelo dramaturgo português depreendemos que todas as personagens tem um caso particular e são compelidas a falar sobre este, já que é a intromissão desse sujeito estranho que atravanca os seus caminhos e as leva a apelar para a condescendência do público. Seja O Empregado que precisa do emprego, seja A Atriz que anseia pela fama, seja O Autor que deseja conquistar seu espaço ou O Espectador que só quer assistir a um espetáculo ficcional. Tudo gira em torno do juízo que fará o público. Ironicamente, a única personagem que não consegue confidenciar-se ao público é O Desconhecido, que sempre é interrompido antes do clímax de seu monólogo.

Nessa esteira, ao defrontar o desenlace da peça regiana com o texto pirandelliano supracitado vemos que a interrupção da encenação acarreta desfechos distintos. Ao passo que em *Seis Personagens* é cedido o espaço necessário para que as personagens contem seu caso, principiando a “camada dramática” citada por Szondi (2001), em *O Meu Caso* (1957) isso não ocorre: O Desconhecido briga com todas as demais personagens para ter seu espaço, mas não obtém êxito. Sendo assim, pensando

nos termos cunhados por Szondi, a camada épica e a dramática se entrelaçam, levando à supressão da segunda, da qual apenas conhecemos o efêmero monólogo d'A Atriz, e o conseqüente prevalecimento definitivo da primeira.

Com efeito, se aplicarmos os termos elaborados por Szondi à peça lorquiana, constatamos a supressão total da camada dramática, da qual só conhecemos o nome da peça que seria encenada e entrevemos algumas personagens. Logo, há aqui o prevalecimento da camada épica, ainda em medida superior à peça de José Régio. Nada obstante, *El sueño de la vida* (1978) carrega uma particularidade – quem interrompe a encenação não é um intruso, mas sim o próprio autor, aquele que no texto pirandelliano sede lugar ao discurso das seis personagens e que no texto regiano entra em conflito direto com O Desconhecido, aqui é quem deseja impor barreiras à catarse teatral, já que está descontente com a forma como os ideais miméticos são propagados.

Em vista disso, observamos que ao invés de serem personagens – seres que habitam apenas no ambiente ficcional - que invadem o ensaio de uma peça de teatro, nas duas peças em questão são pessoas reais, com questões e problemas de ordem real que invadem a encenação e impedem que a ficção ocorra. Ao se apropriarem da ideia metateatral atrelada à interrupção do enredo ficcional, os dois autores ibéricos não refazem a dinâmica “ficção interrompe a ficção”, mas sim apostam no elemento real, cunhando personagens que anunciam não fazerem parte do mundo ficcional, mas sim serem seres humanos de carne e osso, com problemas, ou casos, de ordem real, que merecem atenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, concluímos que em todas as três peças há um mesmo esquema de ação: um ambiente teatral é invadido por desconhecidos que querem ser ouvidos, o que impede que a trupe teatral siga com suas vidas. Esse choque provocado pela chegada do outro na cena é percebido por meio da presença dos funcionários do teatro que coexistem em cena junto aos atores prontos para a encenação e aos invasores inesperados. Tal esquema faz com que rua o simulacro de realidade e, conseqüentemente, que o teatro se insinue enquanto teatro, findando sua ilusão. O próprio público nas peças de José Régio e García Lorca é tomado de sobressalto – seus representantes deixam claro em suas intervenções que esperavam assistir a um espetáculo teatral para fugir de suas rotinas

exaustivas e não encontrar tal desmantelamento. Todos ali queriam a ilusão do teatro e pensavam estar no lugar certo, mas, em verdade, não estavam.

Fica evidente que o que está em jogo nas produções teatrais tratadas neste artigo são as discussões a respeito do teatro. Diante dos olhos do espectador são testadas, questionadas e extrapoladas as barreiras que cerceiam o espetáculo teatral. As possibilidades do gênero dramático, o papel do público, mimese e catarse são o substrato dos discursos postos em cena, configurando as duas peças analisadas como obras de arte singulares da modernidade. Podendo ser entendidas, à luz do pensamento de Szondi, não como obras dramáticas, mas sim como obras épicas, que, ao proporem um debate sobre a forma do drama em si o fazem através de uma renovação formal, por reconhecerem que a forma dramática absoluta não daria conta de transmitir tal discussão. Influenciadas, certamente, pelas concepções pirandellianas, já que se valem da forma metateatral.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

AMORIM, I. R. de. **Uma Poética da Dualidade**: identidade e intertexto no teatro de José Régio. Dissertação de mestrado. Araraquara, 2006.

CASTRO FILHO, C. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. São Paulo: Zouk, 2009.

CORRADIN, F. M.; SILVEIRA, F. M. O Meu Caso Rebobinado. In: JUNQUEIRA, R. S. (org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença: estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GARCÍA LORCA, F. **El público / El sueño de la vida**. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GARCÍA-POSADA, M. Introducción. In: GARCÍA LORCA, F. **Obras**, III: Teatro. 1. ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

GIBSON, I. **Federico García Lorca**: a biografía. São Paulo: Globo, 2014.

HARRETCHE, M. E. Comedia sin título: análisis de una revolución teatral. **Actas XII**. AIH. Centro Virtual Cervantes, 1995.

JUNQUEIRA, R. S. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2018.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. **El público El sueño de la vida**. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

PIRANDELLO, L. **Seis Personagens à Procura dum Autor**. Coleção Teatro Vivo. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

RÉGIO, J. **Três peças em um acto**. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título original: Introduction à l'analyse du théâtre, 1991.

SENA, J. de. Oito estudos sobre José Régio (1944-1970). In: _____. **Régio, Casais, a "presença" e outros afins**. Porto: Brasília, 1977, p. 81-164.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

EU E A OUTRA: EU - A MULHER, A OUTRA - A TARADA

Ozana A. Sacramento¹
Deivide Almeida Ávila²

Resumo

Este artigo versa sobre o poema Uma vez, de Virgínia Victorino, da obra Namorados (1920) e o poema A outra, de Judith Teixeira, integrante da obra Decadência (1923). O primeiro apresenta uma voz lírica que se mostra conforme aos ditames da sociedade quanto ao amor da mulher. Já o segundo traz uma voz lírica marcada pela insubmissão aos moldes estabelecidos pela conservadora sociedade portuguesa de então. Por um lado, Judith Teixeira denuncia, por meio da inscrição do desejo erótico em sua escrita, os arquétipos femininos construídos e, de uma forma provocativa, enfrentou o status quo da literatura portuguesa e trouxe a seu texto o corpo feminino que deseja num momento de conservadorismo da história de Portugal. Por outro, Virgínia Vitorino adequa-se a eles e os enfatiza por meio de uma atitude de amorosa subserviência, no modelo feminino outorgado pelo status quo vigente, com uma poesia bem-comportada, fiel às tradições de uma época, que dá a conhecer um sujeito feminino preocupado com convenções impostas à mulher. Trata-se de duas poéticas do início do século XX que, embora temporalmente próximas, distanciam-se pelo posicionamento das vozes líricas: uma que grita seu desejo indomável pela sociedade, outra que sussurra seu amor incensurável. Para uma melhor leitura deste artigo, usaremos textos teóricos de Dal Farra (2008), Beauvoir (2009) e Giavara (2015).

Palavras-chave: Feminismo, Patriarcalismo, Virgínia Victorino, Judith Teixeira.

1 Doutora em Literatura Comparada (UFMG), professora do IF Sudeste MG- Campus São João del-Rei. E-mail: ozana.sacramento@ifsudestemg.edu.br

2 Mestrando em Letras na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural (UFSJ). E-mail: almeidavila06@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Neste estudo, pretende-se ler comparativamente dois poemas, a saber: “Uma vez”, de Virgínia Victorino e “A outra”, de Judith Teixeira, ambos publicados na década de 1920 por essas poetisas portuguesas. Elas ocuparam lugares diferentes na sociedade e na literatura portuguesa do início do século.

Virgínia Victorino obteve, nas primeiras décadas do século passado, um enorme sucesso editorial na literatura de autoria feminina, tanto que seu primeiro livro de poemas – *Namorados* (1920) – chega a expressiva marca de doze edições. O mesmo sucesso ocorreu com os livros seguintes, *Apaixonadamente* (1923) e *Renúncia* (1926). Mais tarde, Victorino dedica-se ao teatro e à atividade radiofônica. Para João Gaspar Simões, a poeta obteve tamanho êxito em função de aspectos ideológicos, já que, para o crítico, sua poesia corresponde ao ideal burguês da mulher delicada e submissa:

Virgínia Vitorino é, de fato, um típico temperamento poético investido das prerrogativas que lhe dá o exprimir a sensibilidade comum da burguesinha enamorada. Toda a mulher portuguesa de mentalidade fiel às tradições da pequena burguesia encontrou nos sonetos, aliás, por vezes, perfeitíssimos, da poetisa de *Apaixonadamente*, o quadro fiel das suas comedidas paixões (SIMÕES, 1976, p. 208, *apud* GIAVARA, 2015, p.61).

Maria Lúcia Dal Farra, pesquisadora brasileira, escreve no verbete dedicado a Victorino no *Dicionário Fernando Pessoa e do Modernismo Português* que a poeta era “amiga do poder, bonita, inteligente e culta [...] parece ter colaborado para a difusão da cartilha ideológica do Estado Novo, mercê do senso comum dos seus sonetos e do recorte moral da sua dramaturgia de fácil adesão...” (DAL FARRA, 2008, p. 901). A estudiosa cita ainda suas visitas a personalidades importantes, inclusive ao presidente Getúlio Vargas, no Brasil; além das honrarias recebidas.

Virgínia Victorino foi alçada ao cânone literário de sua época em função de sua posição social, de seu círculo de amizades, de sua adesão aos valores sociais considerados adequados para as mulheres moralmente ajustadas da época. Hoje, a poeta é vista sob outro prisma, pois sua poesia domesticada e com laivos românticos não tem uma relevância estética ou temática.

Usando de um estilo destoante de seus contemporâneos, Judith dos Reis Ramos Teixeira (1880-1959), Judith Teixeira ou Lena de Valois foi uma escritora e poeta de Viseu. Publicou três livros de poesia e um livro contendo duas novelas. Também, publicou para revistas e jornais e chegou a dirigir a revista Europa.

Em 1926, Judith Teixeira publica *De mim. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* que, segundo Giavara (2015. p. 153), a escrita do texto foi uma espécie de explicação diante das críticas moralizantes sobre os poemas de suas obras de 1923 e 1926. Porém, o texto tornou-se um manifesto em que se apresenta a luxúria como um motor para o processo criador. Esse foi, provavelmente, o único manifesto artístico modernista de autoria feminina do século XX em Portugal.

Exemplares de seu livro *Decadência* (1923), juntamente com o de outros autores, como António Botto e Raul Leal, foram apreendidos e incinerados a mando do governo civil de Lisboa, graças a manifestações lideradas pela conservadora Liga de Acção dos estudantes de Lisboa, que abominava os escritores considerados imorais, nomeados como os poetas de Sodoma.

Maria Lúcia Dal Farra diz que Judith Teixeira foi o “único nome feminino a integrar a vanguarda portuguesa” (2008, p. 846) e aponta “a mais feroz e persecutória sentença misógina” (2008, p. 845) contra a poeta, sendo ela, praticamente, relegada à margem dos estudos acerca do Modernismo português.

O poema “A Outra”, pertencente ao provocativo livro *Decadência*, permitirá uma leitura para além de aspectos da moralidade. Trata-se de compreender um corpo feminino sedento de prazer sexual que externa suas vontades e desejos carnis de forma eloquente, expondo, assim, a mulher sufocada pelo patriarcalismo da época.

Cabe lembrar que a posição social que as mulheres ocupam pode impactar no modo como elas são tratadas, reforçando, em geral, as imposições patriarcalistas. No entanto, aquelas que não se enquadram nas normas sociais vigentes, são vistas como “não femininas”, desviantes e até mesmos lésbicas. E assim sucedeu com Judith Teixeira.

Já o poema “Uma vez”, integrante da obra *Namorados*, possibilitará observar o amor idealizado, romântico, asséptico no que concerne ao corpo desejante. As representações utópicas sobre o amor consolidam comportamentos de dominação e submissão. O amor romântico

estabelece papéis específicos para as mulheres, que são tidas como cuidadoras abnegadas e submissas.

EU: A MULHER NO POEMA UMA VEZ

A condição feminina, em qualquer período da vida, está para além do respeito ao ser humano, pois diz sobre a identidade e a alteridade. Vários são os adjetivos atribuídos à mulher, que vão desde a subalternidade até a escravização circunstâncias determinadas por preceitos machistas e patriarcais.

Estudiosos da crítica feminista, como Simone de Beauvoir (2009), mostram porque o tratamento dado ao gênero feminino tem mudado de forma tímida. A mulher tem pouco valor numa sociedade que impõe regras e valores que a diminuem e cujo sistema patriarcal é legitimado há tempos por um sistema que naturaliza o papel dela, a ver:

O mundo sempre pertenceu aos machos [...]. Já verificamos que quando duas categorias se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma delas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (BEAUVOIR, 2009, p.99).

Apesar das conquistas obtidas ao longo do século XX, as mulheres ainda são coisificadas, objetificadas e reduzidas para se moldarem aos estereótipos da ordem e do comportamentos ditados pelo machismo. Nas duas primeiras décadas deste século XXI, constatamos que, apesar de todos os avanços, as mulheres ainda têm um longo caminho a trilhar para dissipar por completo as prescrições sociais que as subalternizam.

Então nas duas primeiras décadas do século passado, esse estado de coisas era ainda mais opressor. Entretanto, já havia mulheres, em todos os campos de atuação, rompendo com as normas que regiam a conduta das “moças de família” bem-posicionadas e bem quistas justamente por serem belas, recatadas e subservientes. Porém, em outra esfera, havia aquelas mulheres que se moldavam a tais regras muitas vezes subliminarmente impostas ou tão arraigadas que a mulher nem se dava conta delas.

É esse segundo cenário que se observa no poema “Uma vez” de Virgínia Victorino transcrito abaixo.

Uma vez

AMA-SE uma vez só. Mais de um amor
de nada serve e nada o justifica.
Um só amor, absolve santifica.
Quem ama uma vez só, ama melhor.

Qualquer pessoa, seja ela quem for,
se a uma outra pessoa dedica,
só com essa ternura será rica,
e qualquer outra julgará peor.

Há dois amores? Qual é o verdadeiro?
Se há um segundo, que é feito do primeiro?
Esta contradição quem foi que a fez?

Quem ama assim, julga talvez que amou;
mas pode acreditar que se enganou
ou da primeira ou da segunda vez. (VICTORINO, 1920,
p.47-48)

No soneto, desde o primeiro verso, fica evidenciado o amor idealizado, único e no qual se observam resquícios românticos. A primazia do amor único, eterno é marcada pelo emprego dos vocábulos “só”, “uma vez”, “um só”. Ao amor único são atribuídos termos de sentido positivo, a saber: “santifica”, “absolve”, “melhor”. Em contrapartida, à expressão “Mais de um amor” liga-se semântica e estruturalmente ao segundo verso de dicção negativa “de nada serve e nada o justifica.”

No segundo quarteto, o eu-lírico afirma que a dedicação ao outro, ao ser amado, tornará aquele rico de ternura, o que é enfatizado pelo uso do advérbio “só” de valor restritivo. Não se menciona a contrapartida da pessoa a quem o sujeito lírico dedica seu amor, parece bastar a dedicação unilateral. Papel esse comumente atribuído à mulher que deve, segundo os padrões da época, dedicar-se ao outro, em dignificante abnegação.

No primeiro terceto, as interrogações sobressaem, já que todos os versos são encerrados por uma. Instaure-se, assim, o ceticismo que se configura como uma tática argumentativa da voz lírica. Assim, por meio das dúvida instaurada, desqualifica-se novas experiências amorosas. No

último verso dessa estrofe, reafirma-se a unicidade do sentimento amoroso, pois que ter um segundo amor é, por si só, contraditório.

Em continuidade aos argumentos da estrofe anterior, na quarta estrofe, o sujeito lírico reputa a não unicidade da vivência amorosa ao engano. Em “julga talvez que amou” fica patente, por meio do verbo “julgar” e do advérbio “talvez”, a inexecutabilidade de vivenciar a relação amorosa mais de uma vez.

Não se observa, em termos gramaticais, referência explícita à mulher, posto que as menções à pessoa possuem um caráter de neutralidade, já que ao fazê-las utiliza-se o pronome “quem” nos versos 4, 11 e 12 e as expressões “qualquer pessoa” (verso 5) e “qualquer outra” (verso 8). Porém, essa pretensa neutralidade pode ser atribuída à estratégia de se generalizar essa percepção de que só se pode vivenciar o amor uma única vez, como apregoa a cartilha do amor romântico, idealizado.

Esse amor romântico constitui-se como um valor importante no imaginário das sociedades modernas e até hoje, nas sociedades contemporâneas, uma vez que a expectativa romântica de realização amorosa se afigura como a garantia de completude e felicidade dos indivíduos. Todavia, esse ideal impõe o cumprimento de papéis. Na estrutura patriarcal, cabe à mulher o papel de um ser dúctil, conformada aos comportamentos que lhes são imputados, inclusive o de crer num amor único, verdadeiro e perene.

Interessa ainda notar que, no poema, a vivência do amor é da ordem do abstrato. Em nenhum momento o corpo, o desejo, a sensualidade ou qualquer outra forma de concretização física do amor é mencionada. A ausência das expressões de desejo, do corpo físico, sensível e desejante condiz com o papel da mulher que deve manter sua erotividade e sexualidade submersas no recato.

A OUTRA: A TARADA

Muitas vezes, estar sob o jugo masculino em uma sociedade patriarcal pode gerar na mulher uma sensação de vazio, de impotência e de insatisfação, fazendo com que algumas se desviem da práxis, para reclamar de qualquer condicionamento em que se encontra, para desvencilhar-se de tais sensações.

No poema que leremos abaixo evidencia-se esse eu, um tipo de mulher submissa e subjugada, mas ao assumir que outra vive em seu íntimo, externa seus sentimentos e desejos sexuais como transgressão,

o que mostra uma mulher que não (cor)responde ao modelo feminino exigido pela sociedade patriarcal.

Para tanto, é no viés do erotismo, vivenciado no alto sentido do desejo carnal, da comunhão plena eu-outro que a escritora redesenha a imagem dessa mulher, a partir da liberação do desejo íntimo impresso na sua linguagem/escrita e protesta contra os limites repressores nos quais há preponderância da autoridade masculina.

A OUTRA

A Outra, a tarada,
aquela que vive em mim,
que ninguém viu, nem conhece,
e que enloirece
à hora linda do poente
pálida e desgrenhada –

Vem contar-me, muitas vezes
na sua voz envolvente,
incoerente
e desgarrada –
A estridência da cor,
a ânsia do momento...

A rubra dor
do sensualismo,
no ardor de cada paroxismo

Não há angústia maior
que essa tragédia interior: -
A intransigência
dos seus nervos,
irreverentes servos
da sua inconstância!
E é sempre a mesma dor angustiada
Em cada sensação realizada...

Todo o seu canto morre num clamor! ...-
Nada é verdade.
Só existe a Dor!
Nada mais subsiste,

Mesmo o prazer e a sensualidade
só na Dor existe. (TEIXEIRA, 1996, p.45)

A poesia de Judith Teixeira apresenta uma mulher intensamente sexual, um eu-lírico que expõe suas vontades numa liberação erótica não consentida pela sociedade. Porém, esses sentimentos e desejos carnisais só podiam ser expostos por uma mulher taxada como imoral, obscena por essa mesma sociedade.

Essas denominações nos apontam o ideal patriarcal de manutenção da ordem e do poder masculino, assegurada por sanções voltadas para a mulher. Esse *status quo* rotula a mulher como pertencente ao gênero passivo, submisso e frágil, adjetivos incutidos como qualidades próprias da natureza feminina.

Toda essa opressão limita a mulher em seus desejos mais íntimos, como lemos aqui nesse poema intitulado “A Outra”, que pode referir-se a qualquer mulher sedenta por satisfazer seus desejos e fantasias sexuais interiorizados. Interessante observar que a outra emerge de forma vigorosa e ocupa um lugar proeminente, é o que sugere a inicial maiúscula do vocábulo “Outra” no primeiro verso do poema.

Essa outra é denominada “tarada”. Vários são os significados para o léxico “tarada”, que pode ser “depravada”, “devassa” e, ainda em sentido figurado, pode ser aquela “que apresenta falhas ou defeitos” (AULETE DIGITAL). Então, o adjetivo eleito pela poeta representa uma mulher tida como perversa, que, segundo o sujeito lírico diz: “aquela que vivem em mim”. A tarada, portanto, é uma faceta dessa mulher e insinua a sede de impulsos. Trata-se daquela que não quer esconder sua libido, escapando assim, das amarras sociais em torno do desejo feminino.

Os versos que seguem denunciam a imposição de reclusão ao corpo desejante, que limita a manifestação de seus instintos a esse mesmo corpo, “que ninguém viu, nem conhece”. Tais versos sugerem que o prazer permitido a mulher só pode acontecer ocultamente, em momentos que ela se vê livre para atuar como desejante. Com o propósito em expor sexualmente seu corpo enclausurado, a voz lírica explicita sua condição de “tarada” pelas descrições: “enloirece” num momento que pode ser/ acontecer “à linda hora do poente”. Observe-se ainda que os adjetivos “pálida”, “desgrenhada”, “desgarrada” e “incoerente” de valor negativo e atribuídos à outra podem sinalizar a percepção da sociedade em relação ao corpo desejante.

A outra, essa face desejante, indica a urgência e o clamor dos desejos como se verifica nas expressões “A estridência da cor” (verso 11) e

“a ânsia do momento” (verso 12). Note-se que a sinestesia presente no verso 11 enfatiza, ao unir cor e som agudo, a inquietação intensa do sujeito lírico. Em sequência, a terceira e a quarta estrofes apontam o que a outra, “com sua voz envolvente” (verso 8), revela. Ela, a outra, denuncia a intensidade da dor que expressão do desejo causa. Intensidade essa enfatizada pelos adjetivos “rubra” que antecede ao substantivo “dor” no verso 13 e “angustiada” que sucede o mesmo substantivo no verso 23.

Assim, a sensualidade só existe na dor, pois ela é reprimida. A tragédia é interior, visto que a outra, esse ser desejante, precisa reter sua expressão. E desse modo, realizar seus desejos, viver seus impulsos causa intenso sofrimento. O eu-lírico acaba por concluir que a única verdade é a dor, até mesmo o prazer e a sensualidade só existem na dor. A intensidade da dor dessa voz lírica é tal que, para dimensioná-la, emprega-se a inicial maiúscula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Virgínia Victorino é a poeta dos versos bem-acabados e adocicados que revelam um amor bem-comportado, próprio das mulheres “direitas” e “de família” cuja conduta se amolda aos ideais da sociedade ainda circunscrita pelo poder patriarcal. A subtração da libido e do corpo denotam uma mulher que oblitera ambos em favor de seu papel social e da idealização do amor.

Em “Uma vez”, vemos a idealização do amor romântico em que se percebe que ocorre o encontro da alma gêmea e tal encontro sela um destino feliz e para sempre. Assim, só é admissível como amor verdadeiro aquele que acontece uma única vez, posto que esse encontro mágico é único e irrepitível. Nessa perspectiva, a relação a dois é romantizada e sublima os anseios sexuais e, com isso, mantém a mulher circunscrita à esfera exemplaridade social.

Embora se evidencie um ideal de amor sublime, harmônico e em conformidade com o papel que a sociedade atribui à mulher, nesse poema também podemos ler uma sublimar violência. Posto que impingir a alguém esse ideal de amor é, de alguma maneira, também decretar que essa é a única forma possível de amar e fora dela só haveria dor e insatisfação.

Judith Teixeira questiona o lugar da mulher na sociedade e reflete sua contribuição para a construção da identidade sexual feminina

questionando sua limitação enquanto mulher e reclamando sua invisibilidade enquanto um ser que tem sentimentos.

No poema “A Outra”, lemos a mulher assumindo uma outra identidade – a tarada – a para expor seus desejos mais íntimos. Mas, com morbidez e uma angústia que exalta a “Dor”, a manifestação do eu-lírico acontece em contraposição ao mandonismo patriarcal.

A associação da feminilidade ao corpo na escrita de Judith Teixeira esclarece feições ligadas à realização do desejo carnal. A ousadia escrita pela poeta consiste em invadir um terreno que não lhe pertencia, ou melhor, que ainda não condizia com mulher, o de expressar sua sexualidade sem dissimulação, o direito de expor seu corpo e usá-lo como quiser.

Tanto num texto como no outro temos uma violência simbólica que se estabelece em relação à mulher. Ao falar de violência contra as mulheres, faz-se necessário observar que restringir seus corpos, emoções e mentes a um papel previamente estabelecido é cercear suas liberdades. Em nome de um certo ideal de amor – hétero, submisso, deserotizado – muitas relações de poder são justificadas, muita dor é imposta.

REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. **Dicionário Caldas Aulete**. (vs online). Disponível em: <https://www.aulete.com.br/tarado>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Trad. Sérgio Millet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

GIAVARA, Suilei Monteiro. **Poéticas interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894-1930) e Judith Teixeira (1880-1959)**. 2014. 223 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/123332>. Acesso em 20 jun.2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia. TEIXEIRA, Judith. In MARTINS, Fernando Cabral (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Lisboa: Caminho, 2008, (p. 845-846).

TEIXEIRA Judith. **Poemas**. Lisboa: & Etc, 1996.

VICTORINO, Virgínia. **Namorados**. Lisboa: Ilustração Portuguesa, 1920.

GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL EM DIÁLOGO COM AS NARRATIVAS DE VIAGENS QUEIROSIANAS

Rosana Carvalho da Silva Ghignatti¹

RESUMO

O presente artigo objetiva traçar um paralelo entre as narrativas de viagens do romancista Eça de Queirós com a Geografia Humanista Cultural. Para tanto, iremos analisar os principais lugares visitados pelo autor no Egito, destacando três deles: Alexandria, Cairo e o Rio Nilo. Após destacarmos o trajeto de viagem de Eça, faremos um estudo analítico da sua obra intitulada **O Egito**, tendo como apoio os fundamentos teóricos de Eric Dardel, Michel Collot, Gaston Bachelard e Yi-Fu Tuan voltados principalmente para a percepção da paisagem e a ligação do indivíduo com a Terra e o espaço. A nossa questão volta-se para o olhar do escritor português em torno de um lugar visitado, vivido e experienciado e como essa vivência trouxe impactos para as suas futuras obras. Desta forma, conceitos sobre espaço, lugar e paisagem serão problematizados tendo como ponto de apoio as teorias desenvolvidas por geógrafos e filósofos voltados para a Geografia Humanista Cultural.

Palavras-chave: Eça de Queirós, Narrativas de viagem, Oriente, Geografia Humanista Cultural.

1 Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia – BA, rosanacs26@yahoo.com.br

A VIAGEM DE EÇA DE QUEIRÓS AO EGITO

A obra queirosiana amalgamada em romances, contos, narrativas de viagem, hagiografias, textos jornalísticos e correspondências é também perpassada por saberes vários, como os provenientes da filosofia, da sociologia, da história e, especialmente, da geografia. Desde os seus primeiros textos ficcionais, a exemplo do **Mistério da estrada de Sintra**, aos outros romances que consagraram Eça de Queirós como escritor realista como **O crime do padre Amaro**, **O primo Basílio** e **Os Maias**, observamos a geografia cartográfica de Portugal, seja em seus ambientes urbanos, em especial a Lisboa oitocentista, seja em seus ambientes campestres. Ruas, alamedas, bairros, casas e monumentos históricos são observados pela lente de um escritor que não apenas descreveu esses lugares em seus aspectos meramente físicos, mas reinventou paisagens através da sua ótica profundamente subjetiva.

Nesse sentido, tomaremos como ponto de partida a sua viagem oriental ocorrida em 1869, portanto, quando o escritor ainda era um incipiente jornalista. Ressalte-se, porém, que esta experiência no Egito, na Palestina e na Alta Síria foi decisiva para a carreira literária do autor, pois dela retirou elementos e inspiração para escrever textos ficcionais, jornalísticos e epistolares. Ao fazer a leitura dessas Narrativas de viagem², pudemos entrar em contato com uma outra vertente da produção queirosiana, pois, ao viajar ainda jovem para o Oriente, o romancista escreveu verdadeiros quadros que oscilavam entre a fantasia³, fruto de suas leituras românticas colhidas na juventude, e a realidade, amadurecendo de forma processual, a sua estética literária realista. Eça de Queirós, ao visitar o Oriente escreveu sua experiência vivenciada nos locais visitados em cadernos ou folhas de papéis avulsos, sem, todavia, publicá-los em vida. Dessas experiências de viagem, por exemplo, não é apenas a descrição

2 A Edição Crítica das narrativas de viagem de Eça de Queirós está sendo organizada pelos professores Carlos Reis e Ceila Ferreira Martins e prevista para ser concluída em 2023.

3 Como viajante, o narrador oscila entre o encantamento da paisagem e a consciência crítica do civilizado experienciando novas culturas, novos modos de vida [...] À medida que os viajantes pisam em solo egípcio, uma inextricável mistura de verdade e ficção passa a governar o relato: nota-se a tensão entre o elemento lendário e a realidade, de que é testemunha o viajante, cujo olhar opera a contaminação do Egito da fábula – que tem por modelo um Oriente convenientemente idealizado – com o Egito real [...] Percebe-se como o narrador oscila entre a imagem estereotipada veiculada pelas lendas e narrativas maravilhosas e a averiguação local da ruína e da decadência (OLIVEIRA, 1997, p. 700).

física de um harém, de um bazar ou de uma mesquita que caracteriza **O Egito**, muito menos a mera descrição da topografia em seus aspectos naturais e artificiais, mas todas as discussões ideológicas que esses lugares acionaram na mente do escritor.

A Geografia Humanista Cultural⁴, por sua vez, constituirá o nosso embasamento teórico no tocante à análise de alguns lugares aos quais Eça visitou, pelo viés da percepção da paisagem. Michel Collot defende a ideia de que “a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço” (COLLOT, 2013, p. 26). Desdobrando a ideia citada, observa-se que quaisquer narrativas de viagem, sejam elas produzidas em épocas remotas ou atuais, trazem em seu bojo a descrição subjetiva da paisagem, observada pelo narrador viajante. Registros de costumes e dados culturais de lugares remotos, descrições vivas de aspectos naturais como o solo, a costa, as rochas, as praias, as montanhas, colinas e vales são filtradas pelo observador que as problematiza e as descreve, gerando assim uma cadeia de interpretações subjetivas a partir da experiência vivenciada pelo sujeito em determinado espaço. É nesse sentido que podemos relacionar a geografia com vários textos literários, especificamente com narrativas de viagem por ser esse gênero rico em descrições paisagísticas:

Os estudos que, no cruzamento do literário com o geográfico, encaram o espaço como uma construção humana, dotado, pois de significação social, simbólica, cultural e patrimonial, têm vindo a fazer um seguro caminho e têm permitido, no âmbito dos estudos literários, perceber como a representação do espaço raramente (ou nunca) é apenas um cenário impassível e imutável da ação humana, um quadro fixo para o agenciamento das ações e do que apenas “acontece”. Pelo contrário, nele se encaixam e ganham sentido os eventos da história, a casualidade dos acontecimentos, as instâncias e manipulações de poder, as ansiedades e desejos individuais. Numa palavra, o espaço é uma categoria atravessada por todas as formações e figurações do humano (FEITOSA, 2018, p. 17).

4 A partir da década de 1970, precisamente após os estudos de Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer e Edward Relph, é que a Geografia Humanista passa a ser reconhecida como campo autônomo da geografia.

A partir das reflexões propostas por Feitosa, podemos observar que Eça de Queirós escreveu com vivacidade e senso crítico as suas experiências em outro país, fazendo observações profundas sobre a cultura do Outro, onde a diversidade linguística, étnica e cultural perfaziam as cidades do Cairo, de Alexandria e de todo aquele espaço visitado pelo escritor no século XIX. Percorrendo os clássicos caminhos do Médio Oriente, conhecendo suas ruínas, mesquitas, templos, túmulos, museus e universidades, presenciando embevecido as danças, cantos e rituais religiosos, observa-se que, a seu modo, o escritor imprimiu suas impressões de viagem, oferecendo ao leitor suas reflexões. Destaca-se ainda que a narrativa de viagem é um gênero que possibilita a experiência vivida pelo escritor de seu encontro com o Outro, além de possuir, na sua essência, traços autobiográficos, resultando em uma escrita altamente subjetiva e memorialística

Assim, para o estudioso Yi-Fu Tuan “a importância dos acontecimentos na vida de qualquer pessoa está mais diretamente relacionada com a sua intensidade do que com a sua extensão” (TUAN, 2012, p. 203). Em séculos anteriores, por exemplo, a experiência de viagens de escritores europeus para continentes distantes, mesmo que essas viagens durassem poucos meses, foi decisiva para a escrita de relatos interessantes, que enfatizassem as suas impressões em torno do clima, do solo, da vegetação e dos costumes locais. É nesse sentido que vislumbramos a contribuição da Geografia Humanista Cultural nos estudos literários, pois ambas as disciplinas estão mais que imbricadas, fazem parte de uma rede de relações múltiplas que envolvem interpretações tanto da parte do leitor que lê esses relatos, quanto da parte do escritor que vivenciou aquela experiência.

PERCEPÇÕES ACERCA DA PAISAGEM NAS NARRATIVAS DE VIAGEM QUEIROSIANAS

A partir do pressuposto de que a Geografia Humanista Cultural valoriza a experiência do sujeito em determinado ambiente, podemos perceber que Eça de Queirós utilizou-se de sua própria percepção para ler, entender e compreender o espaço geográfico oriental, especificamente o Egito, lugar no qual o escritor passou mais tempo durante a sua viagem. A paisagem surge como uma vertente da *geograficidade*, proposta por Eric Dardel, atualizada e relida pelo geógrafo, pois, ao contrário do que se acreditava em séculos anteriores, como algo rígido e engessado, ela

surge como “um fenômeno que muda, segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina” (COLLOT, 2013, p. 18, grifo nosso). Compreende-se assim, um olhar todo particular em volta do Oriente pelo romancista português, capaz de transmitir emoções vivíssimas sobre a cultura egípcia, reinterpretando a paisagem partindo de seu próprio ponto de vista, experiência e sensibilidade, afinal “é a estrutura da sensibilidade, aliada à memória e experiência, que instaura o conceito, a noção de paisagem” (FIGUEREDO, 2010, p. 44).

A motivação de Eça de Queirós para conhecer o Egito se deu inicialmente por conta da inauguração do Canal de Suez, evento marcante para o século XIX, que agregou diversas personalidades políticas e históricas e envolveu interesses materiais entre alguns países europeus e o próprio Egito. Eça, além de ter assistido à inauguração ao lado de grandes nomes do seu tempo, já se mostrava um intelectual perspicaz em torno da observação dos costumes daquela região e do comportamento dos ocidentais que ali estavam para vivenciar aquele evento.

No entanto, não foi apenas as descrições das festas de Suez que alimentaram o espírito imaginativo do escritor, levando-se em conta que o seu olhar se voltou também para o estudo do espaço ao seu redor, criticando a interferência humana na paisagem e suas consequências para o meio ambiente. Dessa forma, Eça de Queirós denuncia a desfiguração da paisagem natural como consequência da construção do Canal e, a partir deste ponto, observamos a linha de interpretação do escritor português, na medida em que “na história de nossa civilização, o desenvolvimento da paisagem foi frequentemente acompanhado pelo indivíduo” (COLLOT, 2012, p. 12). E a denúncia não se limita apenas àquela destinada à construção do Canal pois, durante o percurso da sua viagem pelos principais pontos históricos do Egito, o mesmo tom de inquietação em torno da paisagem degradada se faz notar, exemplo típico quando Eça visita a cidade do Cairo:

O Cairo, visto da Cidadela, é o Cairo histórico, dramático, sombrio. É a imensa cidade escura, pobre e arruinada, caindo em pedaços. A vista mergulha naquela temerosa espessura e só encontra paredes que se desmoronam, largas alastrações de ruínas, aparências de miséria, recantos dolorosamente escuros [...]. Sente-se ali um passado antigo e cheio de história: as tributações dos conquistadores [...] os vestígios dos canhões de Kléber, dos incêndios, dos saques e das ruínas que deixaram as lutas entre

sultões, quedivas e pachás. Alia, a história sangra. O Cairo morre de todas as feridas que lhe tem feito cada um dos governos, que lhe têm dado uma dentada – e que têm passado! E, para empregar as antigas comparações dos profetas, a cidade decadente tem o aspecto duma velha, que depois de se vender, de reinar, perdidos os direitos, cortados os cabelos, cheia de lepra, de rugas e de miséria, se cobre com pedaços de estofos que encontrou do caminho, e se estende ao sol, a catar os farrapos e a ouvir correr a água (QUEIROZ, 1946, p. 115-116).

A intervenção humana na paisagem responde pela sua alteração e, em um sentido mais amplo e contemporâneo, implica em problemas ambientais refletidos nas diversas partes do globo terrestre. Além da crítica aos desmandos políticos que a cidade sofreu ao longo do tempo, observa-se que Eça transita entre o ideal e a realidade em torno do que presenciou durante toda a sua viagem para o Egito. Isso porque, ao avançarmos na leitura, encontramos no mesmo capítulo da citação anterior, denominado “O Cairo”, uma interpretação mais positiva e poética da cidade, vista através de um novo ângulo pelo escritor português:

O Cairo, visto da mesquita de Tulune, é, pelo contrário, a cidade-joia, a cidade poética das *Mil e uma noites* [...] é um vasto quadrado, cercado de um tríplice arcada, que a luz enche magnificamente. Do alto do minarete, a cidade mostra-se em toda a sua beleza oriental. Todos os tons brandos se confundem: as casas resplandecem à luz, aparecem ramos de palmeiras, e a multidão infinita dos minaretes ergue-se até ao horizonte (QUEIROZ, 1946, p. 117).

Assim, Eça transita por dois caminhos que se interpõem constantemente em suas narrativas de viagem: a idealização, influenciada pelas suas leituras⁵ preparatórias de viagem e a dura realidade deste ideal,

5 “O Oriente que Eça persegue na sua viagem é [...] um Oriente “dejà vu”, um Oriente textual, criado pelo imaginário europeu, ao longo dos séculos [...] Um Oriente que, então, se revelou *estranho*, diferente da imagem familiar sedimentada por séculos de leitura, e reflexões” (BERRINI, 1993-94, p. 43. Grifo da autora). Com relação às leituras orientalistas que Eça de Queirós fez, Luís Manoel de Araújo informa que Flaubert e Renan foram escritores que fizeram parte dos hábitos de leitura ecianos, além das “experiências de viagem de Théophile Gautier, Maxime Du Camp, Gerard de Nerval, Edmond About, Hippolytte Taine [...] entre outros. Uma fonte de inspiração foi sem dúvida a Bíblia [...] Além de obras sobre a história da civilização egípcia [...] Serviram-lhe ainda as fotografias e gravuras mostrando os

ao observar também ruas imundas, arquitetura deteriorada pela ação do tempo e também pela intervenção humana, além da paisagem que ora mostra-se exuberante, ora aparece desgastada e feia. Essa dicotomia entre o feio e o belo, vida e morte, claro e escuro, exuberância e ruína, alegria e tristeza irá acompanhar o nosso escritor por essa aventura rápida, mas ao mesmo tempo rica em experiência, sensações e lembranças duradouras.

Refletindo sobre a interação do homem com o espaço, Eric Dardel diferencia espaço geométrico de espaço geográfico:

O espaço geométrico é homogêneo, uniforme e neutro. Planície ou montanha, oceano ou selva equatorial, o espaço geográfico é feito de espaços diferenciados. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem dá a cada lugar a singularidade em seu aspecto. O espaço geográfico é único; ele tem “nome próprio”: Paris, Champagne, Saara, Mediterrâneo (DARDEL, 2015, p. 2).

Segundo Dardel, é a presença humana que dá verniz às descrições das paisagens, caracterizando percepções específicas, de acordo com o olhar de quem as emite. Na obra queirosiana é possível delimitar três espaços orientais nos quais o autor imprimiu sua percepção acerca da paisagem: Alexandria, Cairo e o Rio Nilo. Na descrição do passeio que faz pela cidade de Alexandria, por exemplo, observa-se uma certa tensão na escrita, principalmente com relação à ocidentalização da paisagem urbana e os resquícios de um Oriente ainda presente. O escritor descreve a Praça dos Cônsules como “enorme, cercada de vastas casas, hotéis, consulados, bancos, casinos e casas de negociantes levantinos” (QUEIROZ, 1946, p. 42), revelando ao leitor a intensa urbanização europeia que algumas cidades muçulmanas já estavam sofrendo, devido à influência francesa e inglesa. Segundo nosso autor, a presença maciça de europeus na cidade de Alexandria moldou certa paisagem mercantilista e a sua crítica recai sobre o comportamento daquelas pessoas em torno de ambições:

monumentos do passado faraônico, sobretudo dos locais mais famosos do Antigo Egito” (2000, p. 69). Ainda sobre estas leituras, outros estudiosos também trataram desta temática em estudos biográficos. Para um melhor aprofundamento desta questão, consultar os textos de Maria Filomena Mónica, capítulo “No Egito” do livro *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós* (2001, p.73-74) e também de João Gaspar Simões, com os capítulos “A experiência oriental” e “Regresso do Oriente e encontro com Ramalho”, do livro *Vida e obra de Eça de Queirós* (1973, p. 198-237).

É uma cidade baixamente mercantil. As colônias que a habitam, gregos, italianos, marselheses, estão ali de passagem: oprimem, sugam, engordam, alcançam escravas no Fayoum e encerram-se nas suas casas pretensiosas, cheios de comida, de agiotagem e de sensualidade. O movimento é todo comercial, rápido, precipitado. As ruas são ladeadas de armazéns; as carroças deixam sulcos na lama. O interesse, a aspereza do ganho, o estado de colonos espoliadores, dão um aspecto de brutalidade e de avidez àquela população (QUEIROZ, 1946, p. 43-44).

Eça de Queirós escreve sua crítica social com relação aos interesses ambiciosos das potências europeias, que, em parte, foram responsáveis pela descaracterização da essência de cidade oriental e histórica, ao mesmo tempo em que cita a presença de alguns resquícios desta mesma cultura que aos poucos vai se perdendo. Dessa forma o romancista descreve marcas de cidade oriental presentes ainda na Alexandria capitalista e cosmopolita do século XIX, na medida em que “sente-se ali o Oriente. Um sol pesado, e morno cobre o lago. Passam fileiras de camelos; felás, carregados, correm, com as túnicas azuis cheias de ar” (QUEIROZ, 1946, p. 42). A escrita, quando volta-se para a descrição da paisagem oriental, parece retroceder no tempo, e a linguagem caracteriza-se por um certo tom de lentidão, na qual o leitor sente-se atraído para um passado longo e idealizado.

Denis Cosgrove, ao estudar os aspectos simbólicos e culturais da paisagem, considera que o estudo de “pinturas, poemas, romances, contos populares, músicas, filmes e canções podem fornecer uma firme base a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam, como fazem fontes convencionais “factuais” (COSGROVE, 1998, p. 110, grifo do autor). Compartilhando da opinião do geógrafo britânico, podemos afirmar que Eça buscava ansiosamente por um Egito histórico, uma Alexandria ricamente ornamentada por uma arquitetura milenar, entretanto, a partir do momento em que não encontra o que tanto almeja, a sua escrita passa a transitar entre o ideal e a triste realidade encontrada.

Outro espaço que Eça de Queirós descreve e se debruça em observações profundas, diz respeito ao Rio Nilo, que surge de forma recorrente nas suas Narrativas de viagem. É notável o entusiasmo do escritor frente à esplêndida beleza do rio, contrastando com o tom de tristeza e decepção com relação a outros lugares visitados no Egito. Luís Manoel de Araújo, por exemplo, afirma que a palavra Nilo surge cento e sete vezes nas narrativas queirosianas, acrescentando ainda que o rio está “presente em

praticamente todos os capítulos, e a ele dedica o escritor as suas impressões recheadas de envolvente poesia” (ARAÚJO, 2000, p. 78).

A experiência de Eça de Queirós no Rio Nilo, portanto, relaciona-se ao sentimento de afeição (topofilia) ou aversão (topofobia) em torno do lugar, haja vista que “toda relação com o lugar produz sentimentos que podem levar a percepções diferentes sobre o espaço” (TUAN, 2012, p. 76). Mesmo admitindo que ele não passou muito tempo no Egito, pois o escritor esteve naquele país por aproximadamente dois meses, deve-se levar em consideração que ele desenvolveu sentimentos afetivos, apesar de passageiros e entusiásticos, em torno de determinadas paisagens e o Rio Nilo, ao ser citado várias vezes e em diversos capítulos, é reflexo dessa afeição desenvolvida pelo escritor.

Eric Dardel, ao classificar o espaço aquático como algo vital, necessário para o desenvolvimento de todos os seres vivos, também faz referência à importância do sujeito como atento observador da dinâmica das águas, cuja escrita ultrapassa temas científicos⁶ para dar espaço à sensibilidade. Assim, segundo o geógrafo, “é ao homem, antes de tudo, que se dirige a escrita movente das águas. Ele é o único ser para o qual pode ter um significado. Sem a presença do homem o mar não passa de um eterno monólogo” (2015, p. 22). Acrescenta ainda que

[...] A água corrente, porque é movimento e vida, aplaina o espaço. Rimbaud evoca isso: “É um vão de verdura onde um riacho canta/A espalhar pelas ervas farrapos de prata” [...] O registro afetivo da alegria propõe seu vocabulário para qualificar o mundo aquático. O *riso* das águas, o trinado ou a canção do riacho, sonoridades alegres da cascata, a amplidão feliz do grande rio. Apelo à alegria, vivacidade material do espaço, juventude transparente do mundo (DARDEL, 2015, p. 20, grifo do autor).

Relacionando os estudos de Dardel às diversas impressões que o Rio Nilo causou no espírito de Eça, vemos que o escritor português não poupa adjetivos, comparações e posições entusiásticas para moldar a sua escrita, aproximando-a ao máximo das suas impressões, na medida em que, “a paisagem é uma grande planície verde, marejada de água. Não há paisagem tão serena, tão humana, tão docemente fecunda: nenhum

6 “Talvez seja frente ao espaço das águas que se mostra melhor a insuficiência de uma atitude meramente intelectual, de um saber que, instrumentado pela razão, reifica complacientemente os fenômenos” (DARDEL, 2015, p. 23).

contraste, nenhuma violência de perfis de montes – tudo largo, liso, imenso e coberto de luz” (QUEIROZ, 1946, p. 60). E as águas do Rio Nilo, que tanto seduziram o olhar do jovem viajante, é presença constante em suas narrativas, através de um aspecto profundamente humanizado e poético:

A água penetra, corre, alarga-se por toda a parte, afoga a verdura das plantações, as searas, as culturas, numa fecundante abundância. Aquelas raízes estão saturadas: as águas são como estradas que se cruzam, como as inúmeras malhas duma rede. Restos de inundação cobrem os campos, e as palmeiras assombream pequenos lagos, onde se banham os patos e as garças (QUEIROZ, 1945, p. 61).

A imaginação⁷, aliada ao conhecimento mítico e histórico em torno do lugar e à própria vivência do escritor, ampliou e qualificou sua percepção em torno da paisagem e o resultado é uma escrita poética e ao mesmo tempo crítica, pois não esquece de denunciar as condições sub-humanas dos felás⁸ na região do Nilo e a falta de cuidado com o rio, subjugado a dinastias seculares pois,

Os antigos conheciam sete ramos do Nilo: como o Pitão mitológico, o Nilo mergulhava as suas sete cabeças no mar. No entanto, o tempo, as areias, o desleixo das dinastias persas, a incúria turca, a inércia árabe, a falta de canais e de diques, fizeram com que cinco ramos se enludassem, secassem e se lhes perdesse os vestígios (QUEIROZ, 1946, p. 51).

A citação acima inicia o segundo capítulo das Narrativas de viagem, intitulado “O Delta”. Apesar de Eça apresentar logo uma crítica sobre a falta de cuidados com o Rio Nilo, observa-se que, no decorrer do relato, o entusiasmo contagia o espírito do escritor e o que vemos é uma escrita com nuances de motivação, na qual a paisagem adquire novas cores, através de uma prosa poética fluida e repleta de significados simbólicos, afinal, “onde chega a sua água tudo floresce e germina” (QUEIROZ, 1946, p. 52). Além da descrição sobre a importância do Rio Nilo para toda a região do

7 “Epistemologicamente, a imaginação é investida de uma importância superior à da razão clássica. Esse privilégio dado à imaginação é que vai repercutir no campo da poética geográfica” (GRATÃO, 2010, p. 143).

8 Camponês egípcio.

Egito, Eça destaca que as funções do rio são muito mais abrangentes que as meramente naturais, na medida em que “[...] sendo o fundo da vida agrícola, é o fundo da vida civil. Tem instituições, legislações, festas, preces, guardas, pregões [...]” (QUEIROZ, 1946, p. 53). Assim, o escritor pôde observar a intensa movimentação de pessoas das mais diferentes classes sociais em torno do Rio Nilo, ora trabalhando, durante os períodos de seca ou enchentes, ora simplesmente contemplando a sua paisagem ou até mesmo exercendo funções políticas. É o homem visceralmente arraigado à terra, à paisagem que o acolheu, como nos ensina Dardel.

Em Alexandria e no Cairo, por sua vez, o que mais chamou a atenção de Eça talvez tenha sido a desagregação da paisagem “original” em detrimento da chegada dos costumes europeus, ao mesmo tempo em que o romancista se deslumbrou com a diversidade cultural daquelas pessoas provenientes de várias regiões. A movimentação das ruas, as vestimentas, o comportamento dos vendedores ambulantes, aliados à paisagem secular encantou e proporcionou a Eça material sólido para suas futuras criações artísticas, exemplo encontrado no romance **A relíquia**, no qual a personagem Teodorico Raposo refaz em clave paródica a viagem do escritor ao Oriente. As suas Narrativas de viagem hoje merecem ser estudadas, analisadas e problematizadas através de uma perspectiva interdisciplinar, afinal, a história, a geografia e a sociologia perfazem toda a narrativa sobre um espaço plural, diversificado e rico em impressões paisagísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação do homem com a paisagem se dá de maneira múltipla e ao mesmo tempo complexa. Eça de Queirós, jovem viajante, ansioso por conhecer novas culturas e poder problematizá-las, vivenciou intensamente a sua experiência no Egito, ao acompanhar as festividades do Canal de Suez, ao observar as ruas multicoloridas do Cairo, ou até mesmo ao ficar indignado com as injustiças impostas aos felás. Conhecimentos históricos e geográficos acerca da cultura egípcia embasam as páginas que completam suas Narrativas de viagem, tornando-as um documento vivo sobre os mais diferentes assuntos referentes ao Egito Antigo e Contemporâneo. Dessa maneira, a implicação entre história, geografia, arte e cultura aliada à percepção da paisagem desenvolvida pelo escritor, relaciona-se diretamente aos conceitos de *geograficidade* estudados por Eric Dardel. Nesse sentido, observamos que Eça de Queirós se inseriu nas

discussões políticas do seu tempo e, mesmo estando em um país distante do seu, não poupou adjetivos para classificar e problematizar questões políticas e sociais que permearam o Egito no século XIX.

Assim, pudemos observar que o escritor, inserido em um contexto histórico cultural específico, pôde acionar seus conhecimentos prévios acerca da História do Egito, ao mesmo tempo em que desconstruía conceitos fortemente arraigados e engessados, frutos das leituras orientalistas de seu século. Os estudos referentes ao felá constituem uma das mais ricas e profundas análises sociais desenvolvidas por Eça de Queirós em sua obra, enquanto que a descrição de mesquitas, túmulos e haréns sinalizam para lugares de intenso significado cultural. O romancista também percebeu que a paisagem de algumas cidades do Egito, como Alexandria e Cairo, foi se modificando bruscamente, acompanhando assim o desenvolvimento da industrialização europeia. Enfim, são impressões que, pelo mosaico de temas oferecidos ao leitor, não se esgotam nesse estudo.

Aqui, procuramos fazer um breve recorte de três aspectos paisagísticos contidos na obra **O Egito**, embora saibamos que as narrativas de viagem queirosianas apresentam um rico painel de assuntos variados. Vestígios de cultura milenar, ocidentalização de ruas seculares, bazares que deslumbraram os olhos de Eça, tudo isso foi minimamente observado, transcrito, analisado, estudado. A paisagem, funcionando como um elemento central, desencadeou um conjunto de sensações, percepções e lembranças no escritor, foi a companheira inseparável na composição daquelas Narrativas de viagens recheadas de cultura, simbologias, realismo e poesia.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luís Manoel de. **A viagem oriental de Eça**. *Camões*: Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Lisboa, abr.-set. 2000, n. 9-10, p. 68-74.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERRINI, Beatriz. **Teodorico Raposo**: o peregrino, o historiador, o memorialista. *Revista Queirosiana*. Porto, 1993/94, n. 5-6, p. 39-59.

COLLOT, Michel. **Rumo a uma geografia literária**. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 33, p. 17-31, 2º semestre, 2012.

COLLOT, Michel. **Pensamento e paisagem.** Paisagem e literatura. In: *Poética e filosofia da paisagem.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COSGROVE, Denis. **A geografia está em toda parte:** cultura e simbolismo nas paisagens urbanas. In: CORREIA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 92-122.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.** Tradução: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel Feitosa. **A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho:** uma apologia da subversão. São Luís: Café & Lápis, 2018.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. **Paisagem em três lições.** In: ALVES, Ida & FEITOSA, Márcia (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos.* Niterói: Eduff, 2010, p. 43-52.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. **O “Rio” – Araguaia! Pela perspectiva da geopoética.** In: ALVES, Ida & FEITOSA, Márcia (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos.* Niterói: Eduff, 2010, p. 139-162.

HOLZER, Werther. **A geografia fenomenológica de Eric Dardel.** In: DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.* Tradução: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 141-159.

MÓNICA, Maria Filomena. **Eça:** vida e obra de José Maria Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Record, 2001.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. **Riquezas rutilantes:** o relato de *O Egito*, de Eça de Queirós. In: *150 anos com Eça de Queirós.* Anais do III encontro internacional de queirosianos. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 697-703.

QUEIROZ, Eça de. **O Egypto:** notas de viagem. Porto: Lello & Irmão, 1946, v. 23.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Eça de Queirós.** Lisboa: Bertrand, 1973.

TUAN, Yi – Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 2013.

TUAN, Yi – Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 2012.

HÉLIA CORREIA: A PALAVRA E O MISTÉRIO

Carlos Henrique Soares Fonseca¹

RESUMO

Hélia Correia é um nome da ficção portuguesa contemporânea que possui uma obra alentada. Em meio à expressividade de seu trabalho ficcional, o presente artigo tem por objetivo analisar a relação entre o discurso literário e o discurso histórico a partir de uma de suas mais aclamadas narrativas: *A Casa Eterna* (1991). Com base nos estudos de Boileau-Narcejac (1991), Magalhães (1995), Figueiredo (1999) e outros renomados ensaístas, privilegamos a nossa leitura segundo aquilo que acreditamos ser um processo de subversão do modelo da narrativa policial. Esta expressão romanesca, consolidada no século XIX por Edgar Allan Poe, encontra uma maior difusão na literatura portuguesa do século XX, conforme nos lembra Cunha (2002). Ademais, subverter o modelo do romance policial acaba por evidenciar um traço constante na obra de Hélia Correia: o recorrente uso da intertextualidade na composição de narrativas que propõem uma releitura crítica e estética de discursos anteriormente produzidos, resultando em uma produção compromissada em manter o diálogo com a memória da tradição, já apontada no estudo de Guerreiro (2010), sem esquecer de procurar para si a sua forma de narrar. Sendo assim, pretendemos conduzir a nossa leitura de maneira a interrogar como, através da intertextualidade estabelecida com o romance policial, Hélia Correia faz da palavra literária, objeto estético, um modo de compromisso ético com os silenciados da História; buscando, também, contribuir para a crítica e a divulgação da obra de uma das mais instigantes vozes da literatura portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: Intertextualidade, Romance policial, Literatura portuguesa contemporânea, Hélia Correia.

¹ Doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, c.henrique.sf@gmail.com

INTRODUÇÃO²

Sabel Allegro de Magalhães nos recorda que *A Casa Eterna* é um romance de “afluentes múltiplos” (1995, p. 94). Segundo a ensaísta, há uma “grande riqueza e variedade” (1995, p. 95) na composição narrativa que nos permite revisitar esse livro a partir da ótica de um diálogo não com uma narrativa policial específica (ainda que certos momentos possam lembrar o leitor de um romance tão expressivo quanto *O Delfim*), mas com o gênero como um todo. Essa manifestação literária surge no século XIX, pelo fato de ser esse o período em que “se desenvolverá a polícia, na acepção contemporânea do termo” (REIMÃO, 1983, p. 12). É caracterizada por, basicamente, apresentar “um crime, um delito e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial” (REIMÃO, 1983, p. 8). Além da presença desses componentes, é necessário que haja uma maneira específica de articulação no enredo, de forma que a relação entre o detetive e o crime seja pautada pelo seu objetivo em solucionar plenamente o enigma. Uma vez que o mistério esteja resolvido, a narrativa chega ao seu fim.

Entre a fortuna crítica que se dedicou a analisar a narrativa policial, observamos o consenso de apontar Edgar Allan Poe como o “criador” desse tipo de gênero, embora histórias que procuravam resolver um crime não fossem novidade na literatura. No entanto, foi o escritor norte-americano quem primeiramente se utilizou da referencialidade histórica de seu tempo para a criação de um novo gênero romanesco: “Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 13). Foi graças à atenta observação a respeito do contexto social que o cercava que temos, até hoje e sob diversas formas, a produção dessa manifestação romanesca, conquistando leitores fascinados por um viés ficcional pautado em um comum “desejo de transgressão e o impulso para a ordem” (CUNHA, 2002, p. 277).

A CASA ETERNA E O DIÁLOGO COM A NARRATIVA POLICIAL

A narrativa é escrita a partir da coleta de depoimentos dos habitantes de uma cidade do interior, conhecida como Amorins, com o objetivo

² Pesquisa financiada pela Bolsa de Doutorado da CAPES.

de recuperar a trajetória de Álvaro Roíz em seu regresso à terra de origem. A epígrafe que abre o livro, retirada do texto bíblico “Eclesiastes”, expressa um tom de advertência ao incitar o leitor a lembrar do “Criador nos dias da tua juventude: antes que venhão os dias do mal, e cheguem os annos, quando digas: Não tenho nelles contentamento” (CORREIA, 2015, p. 13). Ela é um índice narrativo de que estamos diante de uma ficção que também se constrói pela força da memória e a partir de uma morte, contribuindo para a estrutura romanesca como uma espécie de elegia, já que dela também é retirada parte do título do livro: “porque o homem vai a sua casa eterna, e os pranteadores andão rodeando pelas ruas” (CORREIA, 2015, p. 13). A casa eterna é o espaço dedicado ao fim da existência humana, o abrigo da morte. Por isso, é a partir da finitude que a narrativa será contada. O tom melancólico presente no texto bíblico também é encontrado no primeiro depoimento recolhido pela narradora a partir da fala de um personagem chamado Bento Serras:

Diz que quer contar tudo dos princípios?

Dos princípios a gente nunca sabe.

[...] Pois eu do homem não me lembro, não. Diz que seria fácil de lembrar, mas não para mim que tenho esta cegueira.

Cegueira é modo de falar, entende. Não me fixo. É assim como umas sombras. [...] Podia levantar-se aí uma cidade por obra do demônio, é um supor, uma cidade dessas que se perdem de vista na direcção de cima, e eu não dava por ela, tão cego ando.

[...] O tal homem? Pois não, minha senhora, fosse ele como fosse, eu não no vi. (CORREIA, 2015, p. 15)

A fala do personagem traz uma temática que irá permear todo o romance: a falta de conhecimento sobre os mistérios da existência humana e a constante indagação a respeito dela. Os relatos não fornecerão à narradora uma verdade plena sobre a vida de Álvaro, e sim recortes do que teria sido, possivelmente, a sua trajetória, de maneira que estaremos diante de um texto ficcional construído como um mosaico. O desconhecimento de Bento Serras também está ligado a sua própria condição social: quando assume que é cego desde sempre, afirma o lugar à margem que lhe fora imposto pelos poderosos de Amorins – sua cegueira é relacionada com o fato de nunca ter precisado enxergar além do que exigiram que um cobrador de bilhetes enxergasse. Não é possível contar à narradora desde “os princípios” porque não sabe o que acontece

na vida daqueles que detêm o poder. Ao nos depararmos com o seu discurso, notamos que Bento Serras também é a metonímia de um povo oprimido e alijado.

Contudo, esses personagens explorados e situados em uma região agrária marcada por uma estrutura social estamental, não são inteiramente ignorantes em relação à opressão sistêmica que sofrem. No depoimento de Perpétua, caseira da Quinta da Viçosa, notamos a vulnerabilidade a que estão sujeitos os que servem, sempre culpados de tudo. Mesmo sem a certeza de que houve um crime, ou mesmo indícios que a apontem como assassina, sabe pertencer a uma sociedade na qual “a lei e a justiça não hesitam em proclamar sua necessária dissimetria de classe” (FOUCAULT, 2014, p. 271):

Bom. Se dá garantias que isto não vai mexer com a autoridade. Acho eu que não fiz nada contra as leis, mas é que um pobre nunca sabe o que vem escrito. [...] E se a senhora jura que os patrões não se importam. Que, se souberem, não me põem fora. Porque isto que você me está a dar não vale um tecto e aqui os campos e o gado que eles me deixam criar. Já viu? Teria eu necessidade de ir arranjar tamanha confusão?

Pois conto. Já agora, conto tudo. Capaz até de aliviar, contando. Que o mal está feito. E quero que me digam se fui eu quem no fez. (CORREIA, 2015, p. 25)

O poder disciplinar é capaz de se mostrar como “um poder que, em vez de apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2014, p. 167). Partindo da mesma lógica utilizada pelos instrumentos punitivos oriundos do aparelhamento do Estado, a família Roíz também mantinha em disciplina os corpos daqueles que para ela trabalhavam, mantendo-os sob um controle:

Quem cá tinha vivido a tomar conta era uma que eles chamavam Marjoana, que deu em malcriada e em mostrar assim as nalgas, com licença, isto quando ia já nos sessenta anos. [...] Instalaram-se cá os afilhados, diziam que era para tratar da velha, mas a dona Anabela não foi nisso. Desconfiou que não lhe fossem largar a casa. E olhe que não passaram muitos meses até que houve essa coisa dessa revolução, e se eles aqui estivessem já de cá não saíam. Que aconteceu em outras quintas, sim. Agora é que

está tudo já na antiga ordem, tudo na primitiva, entregue aos donos. (CORREIA, 2015, p. 26)

A loucura de Marjoana está relacionada à rebelião de seu próprio corpo contra um sistema que a aprisionou: a casa onde trabalhava era uma espécie de prisão. Anabela teme quando os afilhados de sua empregada chegam à Quinta da Viçosa porque enxerga a possibilidade de uma rebelião que tome aquele espaço de suas mãos, afrontando a ordem “feudal” que até então organizava aquele mundo. A Revolução dos Cravos desperta o medo na irmã de Álvaro, já que um levante popular poderia acarretar a perda da hegemonia da terra, aliás como factualmente acontecera em “outras quintas”. Não obstante, ainda que fossem anunciadas mudanças revolucionárias, a situação não se alterou em Amorins: Marjoana foi demitida e a ordem volta a se estabelecer, tendo a Quinta da Viçosa o controle de seus inquestionáveis donos.

Mesmo que obstinada em construir a sua teia narrativa a partir dos depoimentos colhidos, a narradora não encontra a resolução da morte do poeta. Ainda dona da ilusão de que haveria uma verdade que elucidasse o mistério, consegue, por fim, entrevistar aquele que seria a “testemunha-chave” do enigma a resolver: o motorista Ruço, última pessoa a estar com Álvaro ainda vivo. Todavia, ao perceber que não há discurso que baste para dar conta da narrativa de uma vida, é a aposta na ficção que proporcionará a versão possível:

– É quase manhã – digo. – E acabou-se. Pode ficar para aí com os seus segredos. Quando eu escrever, invento o que quiser. Até a seu respeito, compreende? Faço de si aquilo que me apeteça.

«E isso que valor tem? Invente tudo. Já agora, invente o fim que lhe faltou.» (CORREIA, 2015, p. 138)

Depois de percorrer esse labirinto textual, resta à narradora e ao leitor assumirem o poder da ficção como solução do enigma. É pelo processo de composição ficcional que se pode dar conta da história de uma vida. *A Casa Eterna* é um texto construído como se essa voz narrativa estivesse “enrolando o fio de Ariadne, a sua memória ao contrário da dos outros, à procura da saída ou do começo, numa confluência de passado e presente em que assenta a estrutura narrativa” (GUERREIRO, 2010, p. 111). A subversão do romance policial se dá porque a estrutura clássica desse gênero, ao “ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que não pode transpor” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.

88). O romance de Hélia Correia, ao contrário, opta por encontrar no ficcional a resolução do enigma, assumindo a irresolução como saída:

O Ruço carregou-o nos braços para casa, e nem se perguntava o que fazia. Tinha aquele homem agarrado a si, colado a si como um suor ou uma cria. Esperou que ele morresse, viu passar horas, manhãs e tardes, nevoeiros.

[...] Foi deixá-lo na beira da represa. Álvaro pouco lhe havia revelado da infância, mas recordara muito aquele lugar.

Então, ao afastar-se, dentro da luz da noite, viu o pequeno Álvaro sentado ao pé da água. E, pelos olhos dele, olhou para as mulheres que lá viviam dentro, para os espelhos de metal doirado onde elas penteavam os cabelos. [...] Viu que ele queria crescer sem se afastar, crescer apenas o suficiente para que lhe transmitissem o segredo. [...] Mas não devia atormentar-se ainda. Viu que ele sorriu antes de se encostar na grande maciez, no lombo acolhedor, e adormecer. (CORREIA, 2015, p. 147)

O momento da morte de Álvaro, recriado pela imaginação da narradora, mostra que o poeta volta a ser uma criança, o mesmo menino que se deixava dominar pelo imaginário às margens da represa. Morre de uma forma indolor, encontrando nas águas o final de sua existência, ou melhor, “o útero-abrigo que lhe foi negado em vida. Será neste espaço líquido que [...] vislumbrará as sereias e os tesouros escondidos, fazendo, como bom português, a sua última viagem em direção à eternidade da casa possível” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210). Como Álvaro, não encontramos as respostas para qual seria o sentido da existência humana. Porém, ao contrário dele e graças ao poder que a arte possui, podemos entender como “a ficcionalidade desdobraria então a dualidade humana numa multiplicidade de papéis, e nesse sentido mostraria os humanos como aquilo que eles fazem de si mesmos e aquilo que eles próprios entendem ser” (GUSMÃO, 2004, p. 312).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do discurso literário, é dada a oportunidade de conhecer a busca por um sentido para a existência humana e a luta contra o apagamento dos muitos que sofreram e foram silenciados, atitude que preenche as lacunas deixadas por uma escrita positivista da História. Hélia Correia, ao subverter o gênero policial, vai ao encontro da ficção sua contemporânea, que apresenta uma “tendência para rearticular, não raro de forma

paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias” (REIS, 2004, p. 25), entre eles, o romance policial. Mas é preciso lembrar que há antecedentes que explicam o processo narrativo, ou seja:

As origens remotas da própria ideia de narração [...] podem ser encontradas nas atividades do caçador que perseguiu sua presa a partir do rastro deixado por ela, observando atentamente traços mínimos e involuntários. Da análise das pegadas, de pelos, enfim, de pistas ínfimas, o caçador formulava profecias retrospectivas [...]. O caçador teria sido, dessa forma, o primeiro a contar uma história, porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas deixadas pela presa, uma série coerente de eventos. (FIGUEIREDO, 2003, p. 138)

Aceitando a hipótese de que a narração, num geral, nasce das histórias de uma espécie de “caçador primitivo”, notamos que tanto o narrador-detetive do romance policial quanto o narrador historiográfico constroem seus textos a partir da reunião de pistas e vestígios, a fim de ser possível a composição de uma narrativa que recria determinadas situações. Se “no romance policial estabelece-se, como se diz, um certo ‘distanciamento’ entre o leitor e a personagem, porque se esperam a continuação e o lance teatral final” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 83), ao emprendermos a leitura de *A Casa Eterna*, exercitamos a experiência da alteridade, que se manifesta na tentativa de apreensão de Álvaro; na oportunidade de “ouvir” as várias vozes dos pequenos, convocados a darem os seus depoimentos, vencendo assim séculos de silêncio imposto; e em dividir a curiosidade angustiada da narradora que busca pela verdade que será reformulada pela ficção. Ela, responsável pelo fio condutor deste romance, também é uma leitora dos depoimentos e dos vestígios recolhidos para a construção de sua narrativa. Por fim, aprendamos a nossa última lição: a ficção de Hélia Correia, subvertendo um modelo atribuído ao romance policial, ensina que não há verdade absoluta. Seu texto acolhe a atenção do leitor provando que a ficção é o espaço que nos faz vencer a morte a cada nova leitura.

REFERÊNCIAS

BOILEAU-NARCEJAC. O romance policial. São Paulo: **Editora Ática**, 1991.

CORREIA, H.. Obras Escolhidas: A Casa Eterna – Lillias Fraser – Adoecer – Montedemo – Bastardia. Lisboa: **Relógio D’Água**, 2015.

CUNHA, M. F.. A tentação do policial no romance português contemporâneo. **Colóquio/Letras**, N. 161/162, P. 275-294, 2002.

FIGUEIREDO, M.. Impunemente sedutora, a ficção ocupa seu espaço: *A casa eterna*, de Hélia Correia. In: SILVEIRA, J. F. (org.). Escrever a casa portuguesa. Belo Horizonte: **Editora UFMG**, 1999, P. 205-210.

FIGUEIREDO, V. L. F.. Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: **Editora UFMG**, 2003.

FOUCAULT, M.. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: **Vozes**, 2014

GUERREIRO, E.. Hélia Correia, a casa da palavra. **Colóquio/Letras**, N. 173, P. 107-117, 2010.

GUSMÃO, M.. Da literatura enquanto configuração histórica do humano. **Actas do Colóquio Internacional Literatura e História**, Porto, 2004, V. I, P. 309-319.

MAGALHÃES, I. A.. A distorção do olhar: denúncia e anúncio n' *A Casa Eterna*, de Hélia Correia?. In: _____. O sexo dos textos e outras leituras. Lisboa: **Caminho**, 1995, P. 93-102.

REIMÃO, S. L.. O que é romance policial. São Paulo: **Brasiliense**, 1983.

REIS, C.. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**, V. 8, N. 15, P. 14-45, 2004.

INTIMIDAÇÃO E VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DE O PROCESSO VIOLETA, DE INÊS PEDROSA

Ligia Vanessa Penha Oliveira¹

RESUMO

Sabe-se que a opressão e violência contra a mulher são derivações diretas da ideologia patriarcal, que marca os papéis e as relações de poder entre homens e mulheres. O ensaio que ora propõe-se busca analisar essa construção, observam-se as intimidações e violências, com ênfase no estupro, que são vivenciadas pelas personagens da obra mais recente da portuguesa Inês Pedrosa, O processo Violeta (2020). Assim, pretende-se questionar como as personagens abusadas, uma personagem de 14 anos do sexo masculino e uma personagem de 32 anos, do sexo feminino, são diferentemente representadas por essa escritora diante de uma mesma situação – o abuso sexual - pois que, frequentemente, quando se trata desse crime insere-se a responsabilidade na vítima. Além disso, também pretende-se refletir sobre as relações entre a cultura que naturaliza o estupro na sociedade e a elaboração dessa realidade na ficção portuguesa contemporânea, observando como as cenas de violência são dispostas dentro da narrativa pedrosiana, uma vez que as relações estabelecidas envolvem professoras e alunos e o espaço escolar ficcionalizado. A pesquisa, de cunho bibliográfico, tem como corpus a obra literária O Processo Violeta (2019), de Inês Pedrosa, à luz dos pressupostos teóricos de Araújo (2020), Lerner (2019), Saffioti (2015), entre outros.

Palavras-chave: Violência, Estupro, Literatura portuguesa, O processo Violeta, Inês Pedrosa.

1 Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI e Doutoranda em Letras – Estudos Literários – pela Universidade Federal de Goiás – UFG, e-mail: lvpoliveira@gmail.com.

PROTOCOLOS DE ABERTURA DO PROCESSO

Aqui realizaremos a leitura analítica da obra *O processo Violeta*, de Inês Pedrosa, escritora que nasceu em Coimbra, Portugal, em 1962. Entendemos sua relevância para a Literatura Portuguesa por suas publicações ao longo de sua vida literária: 26 livros, entre os quais se sobressaem sete romances: *A Instrução dos Amantes* (1992), *Nas Tuas Mãos* (1997, Prémio Máxima de Literatura), *Fazes-me Falta* (2002), *A Eternidade e o Desejo* (2007, finalista do Prémio Portugal Telecom em 2009 e do Prémio Correntes d' Escritas em 2010), *Os Íntimos* (2010, Prémio Máxima de Literatura), *Dentro de Ti Ver o Mar e Desamparo* (2015). Sua obra encontra-se publicada em países como o Brasil, a Espanha, a Itália, a Croácia, a Alemanha e os Estados Unidos. Em 2019, além de *O Processo Violeta*, publicou, nos EUA, a tradução americana de *Fazes-me Falta: Still I Miss You*.

Como mencionado, a obra *O Processo Violeta* (2019), é a mais recente publicação inédita da autora, e pretendemos aqui não só apresentar esta obra, mas também verificar os aspectos de violência nela presentes, os quais englobam a violência contra mulher, mais explicitamente a violência sexual. Esta pesquisa se mostra relevante na medida em que analisa este tipo de violência em uma obra escrita por uma mulher e que traz como personagens mulheres da sociedade portuguesa dos anos 1980, além de diversas personalidades históricas e personagens femininas do ocidente literário.

Às mulheres, como se sabe, foi relegada a escrita da história em decorrência da falta de instrução e do poder patriarcal exercido. Nesse sentido, Woolf (2014) indica duas situações um pouco distintas, porém conectadas: a necessidade e a possibilidade de recontar, “suplementar” a história, pois “A história das mulheres é uma história de exclusão, de apagamentos, de sabotagens, de desvalorizações” (LERNER, 2019, p. 22). História essa não entendida como um dado a ser objetivado descritivamente ou naturalizado, mas entendida como um processo, com seus condicionantes e mudanças, com os seus gritos e seus silêncios. As mulheres foram postas em um lugar criado pelo patriarcado até então vigente, o qual determina as “normas” a serem seguidas.

Na obra pedrosiana inscreve-se a história de quatro mulheres, as quais, em suas trajetórias, nos questionam sobre a moral que vigora na sociedade portuguesa daquela época e atualmente, como a própria Inês ressaltou em uma entrevista: “A única moral do romance é a interrogação

de todas as morais instituídas” (PEDROSA, 2019a, p. 16). Assim, “seu romance indaga a permanência de alguns preconceitos fixados em uma sociedade que vive as mutações sociais dos anos 80 para os anos 90”. (OLIVEIRA, 2020, p.192).

AUTOS DO PROCESSO

Conforme Angela Davis (2016), o estupro é um problema epidêmico em que poucas mulheres não foram vítimas de tentativas ou tiveram abusos consumados. Esse é um assunto também bastante abordado na ficção, entretanto, ainda é pouco explorado em estudos teórico-literários. Há uma relação entre arte e vida e essa ficcionalização da vida dissemina aforismos que fixam que o homem possui uma conduta animal e que a mulher é que deve suprir seus impulsos, aceitando isso como uma tendência natural. Contudo, esse ato não consentido não ilustra comportamentos dos animais, por que até mesmo gorilas – animais que representam força e virilidade - esperam um consentimento da fêmea para agir sexualmente. O que esclarece que o estupro não vem de pulsões biológicas, mas sim das relações socioculturais.

Esse viés corrobora-se nas discussões de Rebecca Solnit (2017), que estabelece o estupro como a recusa da vulnerabilidade, é o sentimento de estar em seu direito, a fúria para controlar, para impor ordens. O corpo masculino age como uma arma e o corpo feminino para ele é um inimigo. Também Kate Millet enfatiza que o domínio de homens e a subordinação de mulheres denomina-se “política sexual”, (MILLET, 1970 *apud* ZOLIN, 2009, p. 226), e pode ser visto, tanto diariamente, quanto na ficção. E é na ficção de Inês Pedrosa que iremos observar essa formulação que se confirma também na fala de Saffioti que ressalta “os condicionamentos sociais induzem muitos a acreditar na incontrolabilidade da sexualidade masculina” (2015, p. 28), obviamente, a sociedade é regida por leis, que moldam os comportamentos em coletividade, se todos cressem que não são passíveis de controlar seus próprios impulsos sexuais, haveriam muito mais estupros e outros atos de violência, contudo a própria Saffioti afirma “as regras sociais são passíveis de transgressões e são efetivamente violadas” (2015, p. 29). A obra de Inês Pedrosa aqui analisada, explora essas violações ao citar personalidades da história e da ficção, que são trazidas ao contexto português como exemplos.

A mulher² de Edgar Allan Poe tinha treze anos quando casou com o escritor em 1835³.[...] Ao longo da História do mundo ocidental, praticamente até a entrada no século XX, jovens e adolescentes, por vezes até meninas impúberes, foram vendidas em casamento a velhos varões que, em muitos casos, nem sequer haviam visto. [...] Catarina de Médici⁴ casou-se em 1533, aos catorze anos [...] sobreviveu trinta anos ao marido – que finou cedo, aos quarenta anos [...] Dois séculos mais tarde Maria Antonieta casou-se, também aos catorze anos, em abril de 1770. (PEDROSA, 2019b, p. 28)

São mulheres que não tinham idade para consentir qualquer tipo de relação, no entanto, foram por muito tempo obrigadas a “consentir” em uniões matrimoniais e relações de subordinação pela sociedade da qual faziam parte, pois elas não tinham sua autoridade legitimada como a dos homens.

Devido ao silenciamento a que foram relegadas as mulheres, não há diálogo ou tentativa de escolha, o “não” da mulher não era/é audível, por isso importa a projeção dessa realidade de abuso sexual de maneira crítica. No tópico a seguir, evidenciaremos a temática no texto *O processo Violeta* (2019), de Inês Pedrosa.

VÍTIMAS E AGRESSORES EM JULGAMENTO

As principais violências visualizadas na obra pedrosiana são praticadas contra as personagens femininas, sendo a violência a “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral.” (SAFFIOTI, 2015, p.18) nesta discussão trataremos dessa visualização em duas personagens, são elas: Ana Lúcia e Violeta.

“Se gritares cego-te” (PEDROSA, 2019b, p. 19) é assim que um aluno de 14 anos se dirige à sua professora em um ato que viola sua intimidade e sua dignidade, Ana Lúcia, 27 anos, até aquele momento considerava-se lúcida, “Ana Lúcia, chamava-me, e ainda bem” (*idem*), entretanto sua lucidez se esvaiu com o ato brutal, seu discernimento se dissipou em medo, pois “ninguém sabe quem será na imobilidade do pânico” (*idem*).

2 Virginia Clemm

3 Edgar Allan Poe na época já tinha 27 anos.

4 Rainha consorte da França de 1547 até 1559.

Ana Lúcia, é uma professora jovem, recém-formada, que consegue um emprego como professora substituta em uma abastada escola portuguesa, ela, logo no início de sua experiência no magistério vive um drama pessoal resultante da violação por um aluno, de 14 anos, que a agride, chantageia e estupra, fazendo ameaças a sua vida.

– Se gritares corto-te os olhos a meio, ficas a ver a dobrar como os bêbados O meu violador não viu os dezasseis minutos do filme, não terá sido na faca de Buñuel que aprendeu a aterrorizar-me. Obedeço. Enquanto me viola,
– Facilita. Abre-te. Não te faças difícil, satora sabe-tudo. atrás dos caixotes do lixo da escola, informa-me que nem pense em apresentar queixa, dirá que foi seduzido por mim, tem apenas catorze anos e a família toda jurará que sim, a professora abusou dele, com aqueles decotes impróprios de uma educadora, vergonha inédita numa escola de bons costumes onde eu não passo de uma provisoría. (PEDROSA, 2019b, p. 20)

O filme a que Ana Lúcia se refere é *Cão Andaluz*, de Buñuel e Dalí, filme surrealista que, reúne “imagens como a de uma mulher tendo o olho fatiado, um homem com formigas literalmente saindo da palma da mão, e padres e burros mortos em cima de um piano” (ABMIC, 2019). O filme é de apenas dezesseis minutos, nos quais imagens bizarras e surreais são visualizadas, que podem ou não fazer sentido para quem assiste.

No trecho acima visualizamos o ato de estupro que foi vivenciado por Ana Lúcia, na saída de um dia de trabalho, ao citar o filme, percebemos que ela não entende o ato no momento em que ele acontece, fazendo uma analogia do que vivencia e do filme, ela visualiza a ameaça da navalha como algo surreal, sendo que este movimento “procurava dissolver as barreiras do interdito e do sentido, as fronteiras que dividiam o sono e a vigília, a razão e o delírio” (JUSTEN, 2012, p. 05). Ana Lúcia vê-se num empasse, após resgatar a lucidez, entende que a violência sexual perpetrada contra si não poderá ser denunciada, pois ela é a pessoa mais velha na situação, e a sociedade não entenderia e ela acabaria sendo presa.

Outra observação sobre o trecho citado é que, na visão de Ana Lúcia, a sociedade não reconheceria seu trabalho como professora e a culpa seria sempre sua, pois suas roupas eram impróprias para uma educadora, o que detém sentido, pois relacionando a arte a vida, a ideia de promiscuidade feminina como estímulo de assédio e agressão sexual, em julgamentos de crimes sexuais, por vezes, para livrar o acusado das

queixas, constrói-se uma imagem de mulher promíscua, infame, ou seja, desvaloriza-se a mulher. Muitas vezes julga-se o comportamento da vítima ao invés do acusado, para incriminar seu agressor, em crimes sexuais, a própria vítima precisa provar ser incorruptível.

Essa conduta de desvalorização da vítima nos tribunais, gera situações vexatórias para a vítima e não para o agressor, a descredibilidade induz ao silenciamento, e as autoridades, muitas vezes, preocupam-se com o futuro do agressor e não da vítima. O que reforça a impunidade dos agressores e o silenciamento das mulheres que são vítimas de abuso. Assim, Ana Lúcia não acha-se capaz de levantar provas, escolhe então o silêncio sobre a sua violação, escolhe recolher-se, deixar o magistério, fingir que nada aconteceu, o que nos remete à afirmação de Saffioti que diz:

As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem. (SAFFIOTI, 2015, p. 37)

A pouca experiência de Ana Lúcia nos faz pensar exatamente sobre a sua decisão de deixar o magistério, ela visualiza que o que aconteceu poderá além de se repetir, gerar novas violências, depois que foi brutalmente violada, tenta se desvencilhar da dor e fugir para um lugar seguro, vai para a casa de Violeta, uma amiga, “Os golpes sangravam, o líquido percorria-me a barriga e as pernas como uma carícia, as forças abandonavam-me numa agradável sensação de desfalecimento. E se me esvaísse antes de chegar a casa de Violeta?” (PEDROSA, 2019b, p. 23). Lá toma uma decisão, da qual Violeta é relutante, pois vê o estado em que Ana Lúcia se encontra.

Levou-me debaixo do braço para o seu quarto, sentou-me na cama e limpou-me as feridas e, acariciando-me as mãos, disse-me, no tom suave e firme das boas mães, que devia ir à polícia e ao hospital. Retorqui-lhe, no tom firme e neutro da falsa serenidade, que não tinha reconhecido o violador e que não valia pena fazer queixa, nunca o apunhariam, toda a gente na escola acabaria por saber o que me acontecera e lá se iria a nesga de autoridade que eu conseguira alcançar junto aos alunos. [...] nunca lhe diria que tinha sido um aluno, um garoto de catorze anos, a fazer-me aquilo, ainda que ela acreditasse que eu não o

tinha provocado, ninguém mais acreditaria. (PEDROSA, 2019b, p. 23-24)

Violeta, a quem Ana Lúcia recorreu para pedir socorro, não conseguiu inverter totalmente a ideia de Ana Lúcia deixar o magistério, no entanto convenceu-a a ficar na escola ao menos até o fim daquele período escolar, depois poderia pedir nova colocação em outra escola. Conforme Ana Paula Araújo (2020), o “Estupro é o único crime em que a vítima é que sente culpa e vergonha” (p.11), Ana Lúcia claramente em choque e envergonhada depois do ocorrido ainda pensa na sua autoridade enquanto professora, no respeito que conquistara, não entre todos os alunos, pois aquele que a violara sexualmente continuou a frequentar suas aulas como se nada tivesse acontecido, e pior ainda, ameaçando-a e desrespeitando-a em seu ambiente de trabalho.

O jovem prescutava-me durante as aulas, um olhar de pântano, parado, fétido, triunfal e fazia questão de nem sequer olhar os exercícios. Eu simplesmente fazia de conta que não via. E, na verdade, conseguia observar a turma sem sequer pousar nele o olhar, embora temesse que o fedor dos seus olhos fosse revelador como um dístico iluminado. Entregava-me os testes em branco, eu escondia-os, preenchia-os em casa e dava-lhe notas altas. Não me orgulho desta cedência à chantagem, mas também não me envergonho. Fiz o que tive de fazer para sobreviver. (PEDROSA, 2019b, p. 24)

Ainda em relação ao se sentir culpada, esta conduta é comum em atos de abuso, a vítima sentir-se culpada, pensando que estava no lugar errado, com a roupa imprópria, e ainda isso se dá porque a sociedade prega tipos rígidos de comportamentos, na obra pedrosiana, Ana Lúcia, apesar de ser a vítima age como se fosse culpada e cede à chantagens e ameaças por saber que ele pode fazer pior.

Um outro aspecto a ser observado é que no contexto em que o abuso acontece, escolar, esse tipo de abuso se manifesta como uma das diversas demonstrações de doutrinação patriarcal, como uma necessidade dos homens de demonstração de poder/domínio sobre as mulheres

O maior prazer do esturador é a dominação, que é feita por intermédio do sexo, o que deixa até o prazer com o ato em si em segundo plano. Isso explica muito a motivação de um estupro, afinal, sexo não é algo tão difícil assim de conseguir, principalmente hoje em dia. Portanto, se fosse só uma busca por prazer sexual, os estupros seriam

bem menos recorrentes e teriam menores índices, mas isso infelizmente não é o que ocorre. O que o agressor quer é dominar a vítima, se sentir mais forte, exibir que está no controle e, assim, reafirmar a própria sexualidade. (ARAÚJO, 2020, p. 69)

Essa demonstração de poder pode ser visualizada na obra pedrosiana nas falas das pessoas que fazem parte daquele contexto, quando descobrem outras violações intergeracionais, também vistas na obra, o próprio pai de Ildo, outro adolescente de quatorze anos, que envolve-se “amorosamente” com Violeta, ao saber da relação do filho com a professora diz “– Abuso? Ó minha senhora, qualquer adolescente sonha em dormir com a professora! Se o miúdo conseguiu realizar esse sonho, melhor para ele.” (PEDROSA, 2019b, p.156) ou como os jornalistas que ficam em dúvida se colocam ou não a foto de Ildo em uma reportagem “O puto já tem idade para comer a professora, não é nenhum bebê desvalido” (*idem*, p.82). Essas afirmações refletem a construção patriarcal da sociedade portuguesa, que nos lembra também ao que Carole Pateman enfatiza quando diz que

A dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas estão em questão na formulação do pacto original. O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. (PETERMAN, 1993, p.16-17 *apud* SAFFIOTI, 2015, p. 56)

Desse modo, para o pai de Ildo é como se o filho não fosse também vítima, pois é do sexo masculino e o que consegue fazer é coisa de homem. Em oposição a essa dominação masculina, Inês Pedrosa apresenta em sua obra outra personagem, Violeta, já citada aqui anteriormente, e que na verdade é quem dá título ao livro *O processo Violeta*.

Diferente de Ana Lúcia, a violação em que Violeta se envolve é inversa, pois é ela a parte mais experiente da relação, antes de tudo, vejamos como Ana Lúcia a descreve “Violeta é uma figura saída dos livros de Jane Austen, uma menina espirituosa e afável que usa ironia como um borrifo de perfume” (PEDROSA, 2019b, p. 21-22). Além disso, ela era professora de matemática, casada e mãe de gêmeos. As características de Violeta a colocam acima de suspeitas, contudo, Ildo, um de seus alunos, também de quatorze anos a endereça uma carta de amor que diz “<<Tu

e eu nascemos um. Assim vai ser a nossa vida. Não tenha medo.>> (*idem*, p. 29)

Ao invés de Violeta desviar-se do desejo evidenciado pelo aluno fez o inverso, começou a conceder ainda mais atenção a ele, sentindo-se lisonjeada por esse cortejo juvenil. Ana Lúcia, “viu, durante meses, sem ver” (PEDROSA, 2019b, p. 40) as investidas e olhares impróprios entre os dois, acreditando serem manifestações fraternas e, ainda de sobressalto com medo de descobrirem a sua violação causada por um aluno, não percebeu o que se passava em sua frente, contudo

Um dia houve uma denúncia. Anónima. Uma fotografia do que parecia um beijo na boca, enviada para o conselho directivo, com uma carta escrita com palavras recortadas de jornais. << É isto que se aprende na escola?>> a fotografia era nebulosa; fora tirada de longe, no lusco-fusco. A cabeleira do rapaz alta e crespa como uma cerca de arbustos, tapava o rosto da mulher, que enlaçava. Violeta foi chamada à direcção. Negou qualquer relação inadequada. (PEDROSA, 2019b, p. 41)

As denúncias continuaram a aparecer e em poucos dias, colado a porta da sala dos professores “NÃO PERCA A NOVA VERÇÃO DE ROMEU E JULIETA, AGORA COM UM ROMEU PRETO E UMA JULIETA VELHA.” (PEDROSA, 2019b, p. 41) dizia o cartaz, depois apareceu no muro da escola e em poucos dias “PROFESSORA PRESA POR VIOLAR ALUNO” (*idem*, p. 108). Mesmo diante de diversas proibições, Violeta não foi capaz de rejeitar o “amor” que dizia sentir por Ildo, que continuou a procura-la depois que ela foi solta, num desses encontros, ela engravidou do rapaz e mesmo com os conselhos de Ana Lúcia, mesmo ainda casada, decidiu por continuar a gravidez, sabendo que o filho não era do seu marido, pois há tempos não tinham relações e ele já havia até pedido o divórcio e a guarda dos filhos, alegando a “loucura” da esposa. “– Estou grávida. Não digas a ninguém, é segredo.” (*idem*, p. 44) confessou Violeta, exultante, para Ana Lúcia e

Descartou, exaltada, a levíssima sugestão de Ana Lúcia de que interrompesse a inoportuna gravidez até que o tal desajuste temporal se resolvesse. Esgazeada, classificou essa ideia como hedionda, falou de crime, infanticídio, irresponsabilidade a que só a juventude da amiga poderia conceder perdão, disse que tinha também de pensar nos gémeos. Vagiu como uma criança cansada e deliberou

adiar as exegeses dolorosas com o marido. (PEDROSA, 2019b, p. 45)

Violeta não atina em momento nenhum que aquilo que pratica com Ildo também é considerado hediondo pela sociedade em que vive, Ana Lúcia escondeu sua violação por medo dessa condenação social, mesmo assim a amante de Ildo entende que a gravidez é algo que confirma seu amor, não entende que é um crime condenável não só pela sociedade, mas também pela justiça. Em consequência de sua relação com Ildo, Violeta além de ser presa duas vezes, a segunda em flagrante como o rapaz, perde a guarda dos gêmeos, tem sua vida exposta à sociedade portuguesa e perde as poucas amigas que tinha, até mesmo Ana Lúcia.

ALEGAÇÕES FINAIS

Após fazer essa explanação, e entender o que é o abuso sexual e a cultura que o prolonga, é necessário verificar como essa cultura e essas ações criminosas, vêm sendo representadas nas narrativas, trata-se da representação do mundo, modificando-o ou perpetuando práticas. Mais do que a história dos “amores” entre uma professora e o seu aluno, ou a violação de outra professora por um aluno, o romance de Inês Pedrosa questiona a nossa identidade coletiva, numa época em que Portugal vivia, entusiasmadamente, os primeiros anos de liberdade.

Ana Lúcia e Violeta são representações opostas dos preconceitos da sociedade da qual fazem parte, enquanto Ana Lúcia intenta a liberdade de um novo emprego, suas expectativas são frustradas por ocasião da violação sexual, o qual ela não denuncia, pois “é obvio que a sociedade considera normal e natural que homens maltratem suas mulheres” (SAFFIOTI, 2015, p. 79) ainda mais a sociedade portuguesa que acabara de sair de um regime autoritário, ainda com inúmeros preconceitos enraizados.

Enquanto Violeta é a personificação da boa mulher, representante daquele regime a pouco tempo findado no papel, “Católica, apostólica, bonita, casada, burguesa, risonha e severamente determinada a cumprir todos os seus desejos, sob a tutela dourada de um deus dadivoso” (PEDROSA, 2019b, p. 44) acima de suspeitas, mas que comete o pior dos crimes para aquela sociedade, decide deixar todos os rótulos para fixar-se à um “amor” considerado loucura.

Vê-se que os costumes do regime ainda são os mesmos, e os preconceitos da sociedade destacam que a transformação ainda tardará, pois

[...] a estatura o português permanecia mediana, e seu embrulho discreto – entre o preto, o cinzento e o azul -escuro –, os seus hábitos frugais, os seus consumos culturais diminutos e o seu humor semelhante ao clima: temperado, propenso a brisas outonais e arredio a calores ostensivos. (PEDROSA, 2019b, p. 206)

Ou seja, as representações de Violeta e Ana Lúcia nos fazem refletir sobre a visualização patriarcal daquela época, enquanto Ildo, rapaz, é mostrado como alguém que já sabe o que quer aos quatorze anos, Ana Lúcia, mulher, de 27 anos é representada como alguém que ainda não sabe se defender, mesmo com mais que o dobro da idade de seu violador e Violeta é a que pratica atos condenados pela justiça e pela sociedade, agindo mais por impulsos do que por razão, é a incógnita que nos questiona: E se as situações de abuso fossem inversas?

Destacamos que não estamos aqui defendendo a pedofilia ou considerando os abusos sexuais cometidos por mulheres inferiores àqueles praticados por homens, apenas queremos incentivar a reflexão sobre a distinção dos comportamentos socioculturais frente aos gêneros.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento para a realização desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ABMIC. Associação Brasileira Mostra Internacional de Cinema. **Um cão Andaluz**. Ficção | 16 min | digital | PB | 1929/França. Disponível em: <http://43.mostra.org/br/filme/8163-UM-CAO-ANDALUZ>. Acesso em: 08/10/2021.

ARAÚJO, Ana Paula. **Abuso: a cultura do estupro no Brasil**. RJ: Globo Livros, 2020.

CUNHA, Alfredo. **Biografia de Inês Pedrosa**. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/biografia.html>, acesso em 28/01/2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo, Boitempo, 2016.

JUSTEN, Djulia. Um cão Andaluz como imagem do surrealismo e do inconsciente freudiano. **Revista Outra travessia**: Dossiê Especial V.2: Psicanálise, Cinema e Literatura, 06/09/2012.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens; tradução Luiza Sellera. – São Paulo: Cultrix, 2019.

OLIVEIRA, Ligia V. P. O Escândalo do consentimento sem maturidade: Inês Pedrosa e O Processo Violeta. **Revista Caletrosópio**: v. 8 n. 1: Transversos da língua portuguesa: a poesia entre fronteiras, 2020. Disponível em: <https://bityli.com/UDXq3J>. Acesso em: 08/10/21.

PEDROSA, Inês. Inês Pedrosa: **Amor em tempos de mudança** [Entrevista concedida a Luís Ricardo.] Jornal de letras, Portugal, 16 a 29 de janeiro de 2019a.

PEDROSA, Inês. **O Processo Violeta**. Porto Editora/ Portugal: Divisão Editorial literária – Lisboa, 2019b. 1ª ed.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. – 2ª ed. – São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre feminismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu; tradução Bia Nunes, Glauco Mattoso; 1 ed. – São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. **A crítica Feminista**. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). Abordagens históricas e tendências Contemporâneas. Editora: UEM, 2009. p.217 – 242.

JORGE DE SENA PARA MARIA DA SAUDADE CORTESÃO: ELEGIA, CRÍTICA E DIALÉTICA

Lucas Mendes Ferreira
Maria Aparecida Barros de Oliveira

Nas correspondências entre os poetas, há uma última carta de condolências de Jorge de Sena a Maria da Saudade Cortesão Mendes, datada de 5 de outubro de 1975, que se destaca pela forma e pelo que propõe em termos de memória, amizade e ética, acenando um adeus ao recém-falecido poeta brasileiro:

Querida Maria da Saudade

Acabamos de receber a sua carta de Roma, de 22 do passado mês, em agradecimento do telegrama que a V. enviámos para Lisboa, tão logo soubemos a triste notícia do falecimento do nosso Murilo. Queria eu escrever-lhe mais detidamente, mas estava incerto sobre se V. estaria ainda em Lisboa, ou se voltara a Roma, aonde tanta coisa – e a vossa bela casa – está e V. terá de tratar. Espero que esta carta ainda aí se encontre, nessa Via del Consolato, que, suceda o que suceder com os arranjos que V. tiver de fazer com a sua vida, ficará na memória e no espaço como um lugar especial, habitado pelo poeta admirável e pela personalidade tão superiormente humana, que ali viveu tantos dos anos que, para bem e dignidade da nossa língua, deu à Itália. Se as lápides ainda significam alguma coisa, e se a cidade de Roma tão milenariamente ‘blásé’ de recordações de todo mundo tivesse tempo para pensar no hóspede que teve (e de cuja vida V. foi sempre tão principal parte), bem que uma deveria ser aposta ali, no velho palácio dos cônsules de Florença, recordando o grande poeta do Brasil e da língua portuguesa. E, se não fora que a nossa língua nunca é, ou ainda não é, reconhecida pelo que vale e representa, um dos grandes poetas

modernos do século, por certo mais profundo e mais significativo que tantos outros- internacionalmente famosos – que tiveram ou têm a sorte de escrever em línguas ‘ilustres’, se bem que Murilo (e não conto nisto o seu prestígio português) tenha sido dos raros a passar a barreira que nos é oposta. Mas não só isto, que tanto é, importa. E sim também aquela humanidade generosa, franca, discreta e corajosa, aquele ser-se pessoalmente humano, que é a matéria dos seus versos (SENA, 1975, p. 1).

Na carta de condolências de Sena para Saudade, é revivida a efervescência cultural na casa dos Cortesão Mendes, na Via del Consolato, em Roma. Para além da cidade eterna, Jorge de Sena faz uma elegia em prosa sobre a força patente da pessoa de Mendes no cenário da literatura lusófona e internacional. O lamento tem início com um apontamento para o futuro, no sentido de preservar toda a grandeza artística e intelectual cultivada durante os anos vividos na Itália. Esse apelo está em consonância com a marca temporal mais preponderante da obra deixada, como observado no aforismo 754, que finaliza *O Discípulo de Emaús* (1945): “O homem é ser futuro. Um dia seremos visíveis” (MENDES, 1995, p. 891).

De acordo com o tom elegíaco, são apresentadas as circunstâncias e as especificidades das perdas, em um elo de formação crucial entre a imagem da história e a da tradição. Devido à sua função, além de ser mais voltada aos feitos passados, essa homenagem deveria também ser, de certa maneira, co-autorizada pela comunidade literária e compartilhada a partir do impacto gerado. Por isso, sugere-se na carta que, da intimidade da casa na Via del Consolato, se vá para o Palácio dos Cônsules de Florença, onde seria apropriado talhar uma lápide para Murilo Mendes na Itália.

À maneira clássica, o pesar raramente seria apenas privado, manifestando-se pelas virtudes socioculturais de uma lápide. A mudança de costumes culturais, demarcada pela escassez de recordações e pela falta de destaque das letras lusófonas no cenário internacional, é responsável pela tendência de tratar a morte de um poeta do âmbito público para um espaço mais íntimo. E, é entre a oficialidade do reconhecimento internacional do poeta, de um lado, e o sentimento pessoal de amizade, de outro, que Sena escreve sua carta de elegia e pêsames.

Entre os laços públicos e privados da amizade e da fraternidade, há um esfacelamento aparente das diferenças, em nome de uma identidade literária essencial, expressa por uma honesta lealdade, nos diversos pontos de vista que podem gerar um ideal de comunidade artística e

intelectual, mesmo ante algumas diferenças ideológicas autorais. Nesse aspecto, de “ser-se pessoalmente humano”, também parece residir a materialidade dos versos de Murilo:

E a harmonia desses dois lados¹ – o poeta e a pessoa –, por vezes tão dramaticamente expressa na sábia angularidade da sua expressão (e ele foi, na nossa língua, um dos poucos que soube não sucumbir à música da superfície, em favor de outra mais interna), é o que o fez e faz tão especificamente ele mesmo, e uma personalidade de tão grande encanto e fascínio. (...) É uma voz que não se extingue, não apenas por ter sido uma das que transformou os caminhos da poesia nacional, mas porque, acima disso, é uma grande voz autêntica, daquelas que sempre se ouvem, quando um livro se abre (o que nem sempre acontece ou poucas vezes acontece com os livros deste mundo). Tudo isto eu queria dizer-lhe e não cabia num telegrama imediato. Do que lhe peço perdão é de, com esta minha carta, revolver de novo a dor que V. sente. Mas V. – que é uma poeta de verdade – sabe que a poesia, se não nos salva de nada, e nos pode a cada instante perder de tudo, é também aquele ficar-se, em que a dor se justifica e transforma, sem deixar de o ser. Resolvê-la é então, num plano diverso, o passar para além da simples (e, no seu plano, irreparável) dor humana que nos queda como pessoas. E isto, paradoxo que é, tem V. consigo no que Murilo foi e escreveu (SENA, 1975, p. 1-2).

Harmonia e paradoxo tocam-se quanto à imagem *in memoriam* do poeta e à dor pela morte do amigo. Na homenagem fúnebre, lembra-se da dramaticidade teatral da poesia e da vida, em que a pessoa e o eu-poético atuam no mundo dialeticamente. Em tal singularidade reforça-se o paradoxo da morte e o gesto escritural², de forma que a carta de Sena deixa entrever que a poesia pode transpor a dor humana, quase inextinguível, gerando uma potência positiva e virtuosa no deslumbramento de seu legado cultural. O que a missiva-elegia de Sena propõe, dialeticamente, está diretamente ligado à ideia expressa em poemas como “Dois Lados”, de Murilo Mendes:

1 Os dois lados que se mencionam podem ser uma referência à dialética dos escritores aqui estudados e são, de fato, aspectos explorados na poesia de Murilo Mendes, desde sua primeira obra, como se pode observar no poema “Dois lados”, visto ao longo da tese, sem, no entanto, discutir detidamente as várias acepções propostas para o conceito de dialética.

2 Cabe ressaltar a defesa de Jorge de Sena de que “uma poesia proteiforme (...) refaz-se constantemente sobre um fundo permanente, indiviso e homogêneo, que sobrevive sempre às metamorfoses do poeta sem nelas participar” (SENA, 1977, p. 211).

Deste lado tem meu corpo
 Tem o sonho
 Tem a minha namorada na janela
 Tem as ruas gritando de luzes e movimentos
 Tem meu amor tão lento
 Tem meu anjo da guarda
 Que às vezes se esquece de me guardar
 Tem o mundo batendo na minha memória
 Tem o caminho pro trabalho.
 Do outro lado tem outras vidas vivendo a minha vida
 Tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas
 Tem minha noiva definitiva me esperando com flores na
 mão (MENDES, 1995, p. 98).

O equilíbrio da composição antidualista e antimaniqueísta expressa o conceito de metamorfose como fusão de binômios. Entre tantos outros exemplos em Murilo Mendes, na obra *Poesia Liberdade* (1947), o próprio significado do que seria o poema é revisto em o *Pós-Poema*:

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
 Trata-se de substituir o lado pelo centro.
 O que é de pedra também pode ser de ar.
 O que é da caveira pertence ao corpo:
 Não se trata de ser ou não ser,
 Trata-se de ser e não ser
 (MENDES, 1995, p. 433).

Desse modo, na formulação do contexto crítico e literário sobre Murilo Mendes, expresso na carta para Maria da Saudade Cortesão Mendes, a dialética surge como uma constatação de superação das contradições diversas, inclusive, a de uma estrita separação entre a vida e a obra. Esse reconhecimento, por parte de Sena, de uma dialética muriliana é um dos fundamentos críticos essenciais de um autor que afirma a “real existência de uma profunda e peculiar dialética em Camões, antecipadora de Hegel e de Marx” (SENA, 1978, p. 31)³. Cabe ressaltar que, para Murilo Mendes, o catolicismo já englobava e até mesmo ia além dos

3 A análise da obra camoniana, “Camões: Novas Observações acerca da Sua Epopeia e do Seu Pensamento” (1972), encontra-se na coletânea das *Dialécticas Aplicadas da Literatura*.

preceitos marxistas, como se evidencia em diversos aforismas de *O discípulo de Emaús*, entre os quais o 41 e o 183:

41 – Jesus Cristo é tão utopista, que coloca o Paraíso no outro mundo; Karl Marx era tão realista, que o colocou neste;

183 – O marxismo declara que os filósofos não têm feito outra coisa senão interpretar o mundo; é preciso transformá-lo. Ora, o Único verdadeiro Filósofo não veio apenas para interpretar o mundo, veio mais do que transformá-lo: veio SALVÁ-LO. Mas o homem resiste (MENDES, 1995, p. 833).

Apesar dessa negação, a poesia de Murilo Mendes associa-se ao conceito dialético paradoxal de ser e não ser, inerente ao devir heraclítico da harmonia, que nasce dos opostos, como os quatro elementos que, a partir do caos, congregam as metamorfoses de Ovídio, tal qual indica o “Murilograma a Heráclito de Éfeso”, de *Convergência* (1970):

(...)
Tudo flui
Transforma
Se trans-forma
(...)
Tudo flui
Deflui
No devir
Tudo devirá devém
 . ar
 . água
 . terra
 . fogo
(MENDES, 1995, p. 701).

No devir muriliano, a filosofia grega não entra em contradição com o cristianismo, a ponto de entrever-se, em *O Discípulo de Emaús*, a configuração paradoxal de uma dialética católica: “252 – A criação é a tese. O pecado original, fundador do tempo e da história, é a antítese. O juízo final é a síntese” (MENDES, 1995, p. 840). Tal aforisma demonstra como, na transmutação das formas, reside a superação de alguns limites propostos pela filosofia e pela história.

Para Jorge de Sena, é justamente nessa superação dos limites estanques que a figura e a obra de Murilo resguardam-se, por sua herança cultural, da finitude da morte. Segundo Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 240), o testemunho da linguagem seniana nunca será uma aceitação passiva das coisas, estando sempre em confronto os seres contraditórios que somos. A condição humana, sem o peso da historicidade, “será, no limite, a pertinaz perseguição de uma condição divina, mas terrena, ou (lembrando Hegel) uma tentativa de redescoberta de uma humana divindade”.

A propósito, vale conferir Hegel,

Encontramo-nos assim em presença de um novo conflito e a questão que a seu respeito se propõe é de saber como pode a poesia vencer este conflito e conservar sua independência. De uma maneira muito simples: em vez de aceitar a circunstância exterior como um fim essencial e de a poesia se considerar um meio destinado a realizar esse fim, deve incorporar a matéria dessa realidade na sua própria substância, dar-lhe forma e desenvolvê-la, utilizando todos os seus direitos e sua liberdade de fantasia. Então, já não é a poesia que constitui o elemento ocasional e circunstancial, é a matéria que lhe confere uma ocasião exterior. Agindo sobre o poeta como um estímulo, leva-o a aprofundá-la a dar-lhe uma forma tão pura quanto possível, recriar, como sua própria emanção, aquilo que, sem ele, não seria penetrado tão livremente na consciência (HEGEL, 1993, p. 549).

A circunstância exterior, que incorporaria a matéria emanada da liberdade e da superação da consciência superficial, é sugerida por Sena em Murilo na menção à matéria dos versos, como aquilo que é “pessoalmente humano”, “vai ao fundo das coisas”, “enriquece o nosso entendimento do mundo” e não sucumbe “à música da superfície, em favor de outra mais interna”. Em seus prefácios e entrevistas, Sena justifica, algumas vezes, sua posição hegeliana. Em uma entrevista de 1954, publicada, em *O Reino da Estupidez* (1961), sobrepõe a lógica aristotélica de identidade fixa à lógica de contradição identitária em Hegel:

(...) (e assim: a lógica hegeliana deve sobrepor-se à aristotélica; uma moral sociologicamente esclarecida à moral das proibições legalistas), e, sobretudo, um desejo de exprimir o que entendo ser a dignidade humana: uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo,

mesmo quando tudo nos queira demonstrar que estamos a mais... ou a menos (SENA, 2010, p. 17).

Em seu “Prefácio à presente edição”, na tradução de *Manifestos do Surrealismo*, levanta a influência dialógica, na plataforma de Breton, como sendo o elemento mais marcante e fundamental e, até mesmo, justificador do movimento surrealista:

Por certo que a aparição da dialética hegeliana no *Segundo Manifesto* tem muito oportunismo político, do mesmo modo que, nessa ocasião, o revolucionarismo dos surrealistas, e sobretudo de Breton, reflecte precisamente as indecisões de quem reconhecia expressamente como o surrealismo se ficara no campo literário, mas não reconhecia que era afinal um revolucionário em busca de justificação externa para reavivar o que se tornava mais uma <<escola>> apenas. Mas o facto de, no *Primeiro Manifesto*, ser acentuado que o diálogo é fundamental ao surrealismo, e Hegel ser já referido (embora, significativamente, a par do místico Swedenborg, um dos deuses do romantismo visionário), mostra que o inconformismo, que esse *Primeiro Manifesto* concluía por apresentar como essência suprema do surrealismo, era, na verdade, ou podia sê-lo, para lá de eventuais oportunismos, uma consciência de o diálogo entre opostos ser levado até à destruição – e a criação de uma nova realidade. E é neste ponto que surrealismo abria novas possibilidades à expressão como consciência da vida e não apenas como artes poéticas renovadas. (SENA, 1985,p.10)

Na revista “Vida Mundial”, em 25 de agosto de 1975⁴, Sena não hesita em qualificar sua poesia como um ato muito mais filosófico e sociopolítico do que estético:

Além do Espinosa, posso citar o Hegel, o Kant, o Marx; fiquei marcado por essa gente para o resto da vida. Da literatura, pois, muito menos, visto que sempre estive mais interessado em compreender o mundo (para que, na linguagem, eu pudesse, de certo modo, contribuir para a transformação dele) do que estive interessado em criar linguagem com a mera intenção de criar objetos estéticos. (...) Para mim um poema é acto, não um acto poético, como tanto se diz agora, mas um acto filosófico e sociopolítico através da expressão poética. E nisto não estou

4 Entrevista concedida ao repórter João Carreira Bom.

a ser menos lírico do que qualquer dos ilustres poetas deste mundo que me precederam, que todos eles nunca tiveram medo de dizer essas coisas. É por isso, também, que as pessoas hoje acham que os clássicos não servem pra nada... que os clássicos são uma coisa que ninguém lê! (SENA, 2014, p. 263).

Sob essa perspectiva filosófica, todo objeto é gerador de incerteza e instabilidade, assim como o próprio sentido do museu, as metamorfoses são o elo identitário possível no território da poesia. A analogia entre o eu e o objeto em suas possíveis ressignificações funda uma rede imagética e conceitual que extrapola a temática una e total de um poema a partir da dialética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes. Petrópolis: Vozes, 1978.

MENDES. Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

HEGEL. Obras Completas. Rio de Janeiro : Nova Aguilar , 1993.

_____. *Antologia Poética*. Lisboa: Guimarães Editores, 2010.

Prefácio a Breton. In : *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa : Editora Moraes, 1985.

_____. *Carta a Maria da Saudade*. Santa Barbara, 5 out. 1975.

_____. Entrevista. [25 de agosto, 1972]. Lisboa : *Vida Mundial*. Entrevista concedida a J.F. Jorge.

_____. *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e Outros Ensaios*. Lisboa: Edições ASA, 1994.

JOSÉ SARAMAGO E O TRATADO DA INTOLERÂNCIA NA PEÇA TEATRAL *IN NOMINE DEI*¹

Luciana Morteo Éboli²

RESUMO

O trabalho analisa a peça teatral *In Nomine Dei*, de José Saramago, sob a ótica da construção da memória cultural e do trágico na dramaturgia. Escrita em 1993, a obra traz à cena a rebelião de Münster, na Alemanha do século XVI, que colocou em conflito católicos e protestantes, culminou em guerras de poder e em grande mortandade de pessoas. Com as consequências e os horrores da intolerância apresentados por Saramago, surge a seguinte questão: Afinal, quem é Deus, quem é o Diabo e quem é o Homem? Para tanto, busca-se no *Estudo sobre o trágico* de Peter Szondi, em sua reflexão filosófica, o entrecruzamento com a peça em estudo, a partir das seguintes premissas: não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento. Não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. E por fim, o sentido do trágico baseia-se numa oposição irreconciliável. Para análise da memória cultural, busca-se nas ideias de Aleida Assmann, através de *Espaços da Recordação*, os entrecruzamentos teóricos necessários para a reconstrução da narrativa do passado trágico, tecido na ação dramática do texto teatral em estudo.

Palavras-chave: Saramago, rebelião de Münster, teatro, trágico.

1 Trabalho vinculado à pesquisa Narrativas Cênicas e Expressões na Arte: Imaginário, Memórias e Identidades – PROPEAQ/UFRGS, coordenada pela autora no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

2 Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – e-mail: lmeboli@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O trabalho analisa a peça teatral *In Nomine Dei*, de José Saramago, sob a ótica do trágico na dramaturgia e da memória cultural. O drama foi escrito e publicado no ano de 1993 e faz parte de um conjunto de cinco peças que compõem a breve, mas marcante, incursão de Saramago pela dramaturgia, que são elas: *A Noite* (1979), *A segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), *Que farei com este livro?* (1980) *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) e *In nomine dei* (1993).

Esta obra traz à cena a rebelião de Münster, cidade na Alemanha do século XVI, que colocou em conflito católicos e protestantes, culminou em guerras de poder e em grande mortandade de pessoas. Podemos situar a ação da peça no período da reforma protestante e da contrarreforma católica na Europa, e todo o movimento religioso baseado em conflitos e novas determinações que enquadravam as comunidades religiosas a partir de preceitos amplamente abusivos, punitivos e muitas vezes fatais.

Com as consequências e os horrores da intolerância apresentados por Saramago, surge a seguinte questão: Afinal, quem é Deus, quem é o Diabo e quem é o Homem? Esta reflexão permeia a narrativa do passado trágico, tecido na ação dramática do texto teatral em estudo. Sobre retratar o este conflito histórico em forma de teatro, revela Saramago, em entrevista a Carlos Reis publicada na obra *Diálogos com José Saramago* (2018), que sua incursão pelo gênero dramático, sempre que se fez, foi a partir de demandas específicas e encomendas para montagens. Ele diz:

(...) em nenhum momento tive a ideia: e se eu escrevesse agora uma peça de teatro? Todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e propostas. (...)O *In Nomine Dei* nasceu disto: o Teatro de Ópera de Münster pediu-me (fiquei completamente desconcertado nesta altura) um texto de teatro sobre os anabatistas, com destino a uma ópera. Não estou a dizer nada de novo, tudo isto é conhecido (p.100-102).

O escritor afirma que nunca se considerou um dramaturgo, porém percebe-se que ele se utilizou com propriedade de diferentes recursos dramáticos para sua construção textual. É importante também salientar a forma como ele dá voz e ênfase à tragicidade do massacre.

Pois bem, voltando ao massacre, a ação se passa em Münster, cidade no norte da Alemanha, entre maio de 1532 e junho de 1535, durante a reforma protestante. O conflito em Münster foi reflexo das tensões entre

diferentes grupos religiosos e seus preceitos: os Católicos, que eram os batizados; luteranos, que não queriam ser batizados; anabaptistas que eram rebatizados quando adultos.

Mas quem foram os anabaptistas? Eram os que de fato faziam parte da doutrina mais radical.

SOBRE O TEXTO, SEUS REFERENCIAIS E AS CONSEQUÊNCIAS DO FATO HISTÓRICO

Os anabaptistas pregavam a liberdade religiosa. Há registros históricos que atestam a sua existência a partir do século XI. Eles eram pessoas que não concordavam com as práticas católicas e consideravam a Bíblia como a única fonte confiável sobre Deus, organizavam e estruturavam doutrinas próprias. Com o tempo, eles estenderam-se para as camadas populares e formaram sindicatos anabatistas de camponeses.

Em *In nomine Dei*, José Saramago retrata a rebelião, iniciada pelo ex-cônego da Catedral de Münster e ministro luterano Bernard Rothmann, pregador anabaptista. Temos, então, os seguintes personagens da peça: o Bispo católico, o prefeito local, o chefe da oposição anticlerical em Münster, além das pessoas do povo representantes de católicos, luteranos e anabaptistas, vários eclesiásticos e soldados do exército do bispo (católico).

A ação parte da pressão dos reformistas e a consequente reação da igreja católica, com a intervenção política e econômica, a instauração do conflito armado, apresenta a vitória dos anabaptistas e a eleição do conselho municipal. Coloca em cena o descontentamento dos luteranos, os conflitos entre as doutrinas, as guerras de poder e a mortandade do povo em nome de Deus.

Saramago desenvolve a ação sem tomar partido de uma ou outra doutrina, mas indica os fatos e as consequências a partir de uma visão ateuísta. Diz ele na apresentação da peça:

Não é culpa minha nem do meu discreto ateísmo se em Münster, no século XVI, como em tantos outros tempos e lugares, católicos e protestantes andaram a trucidar-se uns aos outros em nome do mesmo Deus – *In nomine dei* – para virem a alcançar, na eternidade, o mesmo paraíso. Os acontecimentos descritos nessa peça representam, tão só, um trágico capítulo da longa e, pelos vistos, irremediável história da intolerância humana. Que o leiam assim, e assim o entendam, crentes e não crentes, e farão, talvez,

um favor a si próprios. Os animais, claro está, não precisam (SARAMAGO, 1993, p.9).

Ao pensar na tragédia da intolerância, Peter Szondi (2004), em seu estudo sobre o trágico, aponta a transição da teoria aristotélica aplicada à tragédia grega para uma reflexão filosófica do trágico a partir não só da dramaturgia grega, mas também dos textos modernos e contemporâneos. O entrecruzamento com a peça em estudo, a partir da ideia de salvação e aniquilamento propõe que: “não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento”. E a rubrica inicial descreve o ambiente da tragédia que aconteceria, em antecipação:

Anoitecer. O chão está coberto de cadáveres, homens e mulheres. No meio deles, alumando-se com lanternas, vão e vêm soldados armados. Procuram, entre os corpos, os que ainda dão sinais de vida. Quando encontram algum, acabam-no com uma punhalada. Pouco a pouco, a luz tem vindo a diminuir. Um atrás de outro, terminada a tarefa, os soldados retiram-se. A escuridão torna-se total quando o último vai desaparecer (SARAMAGO, 1993, p.15).

Szondi afirma que não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Em *In Nomine Dei*, o chefe da oposição anticlerical, afirma em tom de ameaça: “a mão direita de Deus nos acolherá; a sua mão esquerda precipitará no abismo os inimigos”; e o pregador Rothmann complementa: “que a cidade de Münster seja como um altar na terra” (p.17). Nesta cena, Rothmann já havia sido impedido pelo bispo de continuar suas pregações. Ainda assim, ele ameaça: “aos católicos achá-los-á o Senhor, secos da alma e do corpo, pois o sangue que nas veias lhes corre é como o sangue do demônio, frio e amargo”. (p.18) Ao que é replicado pelo coro de eclesiásticos: “detestado sejas tu, sequaz de Lutero; ofendes a igreja do senhor e isso é como ofender o próprio deus” (SARAMAGO, 1993, p.19).

O coro tem papel muito importante nesta estrutura dramática. É relevante salientar que a peça foi escrita originalmente para compor um libreto de ópera. Aqui, o autor multiplica a voz do coro geral em mais três vozes distintas: coro de anabatistas, coro de católicos e coro de luteranos. Szondi (2004) atesta que o trágico se baseia numa oposição irreconciliável. Nesta cena, a divisão do povo, a violência e o ambiente de conflito são ainda mais enfatizados por esse recurso cênico:

Coro de anabaptistas

Como um lobo raivoso que rondasse as muralhas de Münster, mostrando as fauces venenosas e uivando ameaças terríveis,

Eis que o bispo Waldeck se aproxima da cidade para tirar desforra da humilhação e vergar-nos a obediência da sua igreja.

Ai dele, ai dele, que imagina não ter em Münster mais adversário que as escassas forças humanas dos seus moradores.

O senhor fará das nossas mãos o instrumento da Sua divina justiça, e o gume das nossas armas desafogará a Sua cólera.

Vem, pois, bispo Waldeck, bispo dos católicos, apressa-te a chegar aonde te espera a horrenda morte. (*levantam as espadas*)

(SARAMAGO, 1993, p.42).

Coro de católicos

Como Vingador Arcanjo que acorre, implacável, a executar a vontade de Deus, e já ergue a lança contra os sequazes do demônio.

Eis que Waldeck, nosso bispo e nosso príncipe, avança contra a cidade pestífera para cumprir a promessa.

Livrar-nos da perversão e da heresia luterana em que vivemos, deste anabaptismo duas vezes perverso e herético duas vezes.

O senhor fará das nossas mãos o instrumento da Sua divina justiça, e o gume das nossas armas desafogará a Sua cólera.

Vem, pois, bispo de Waldeck, vem, e dá a quem oprimidos nos tem, merecida e horrenda morte. (*levantam as espadas*) (SARAMAGO, 1993, p.42-43).

Coro de luteranos

Como a nuvem plumbea que do horizonte cresce, trazendo no negro ventre todas as tempestades do céu,

Eis que o bispo Waldeck se aproxima da cidade para tirar desforra da humilhação e vergar-nos à obediência da Sua igreja.

Temamos a sua fúria, mas tal como a nuvem depois de descarregar os terríveis coriscos derrama sobre a Terra a chuva benfazeja,

Queira o senhor que pela porta da guerra entre a paz em Münster, que nós, com estas armas, defenderemos a sua vontade.

Vem, pois, bispo Waldeck, e dá, se Deus o quer, a quem o mereça, horrenda morte. (*levantam as espadas.*)

Coro geral

Vem, bispo Waldeck, vem.

Armas, armas, armas, horrenda morte. (SARAMAGO, 1993, P.43).

Nos registros históricos, a expulsão de Rothman e seus seguidores, foi em função de sua radicalidade, pois a cidade já era um centro de atividade anabatista. Em 1534, Jan Matthys, apóstolo anabaptista toma a cidade junto com seus seguidores e declara que que Münster seria a Nova Jerusalém. A partir daí ele inicia um tempo de regime de terror. O povo deveria escolher entre batismo ou morte. Os bens da cidade são saqueados e repartidos; os luteranos e os católicos passam a ser perseguidos.

Após um ano de caos e desordem, o bispo da região, auxiliado por uma grande tropa e por alguns dos anabatistas que se recusaram a apoiar o governo teocrático, retoma a cidade e executa seus líderes. Antes disso, a doutrina celebra o Batismo adulto por imersão como símbolo de reconhecimento e obediência a Cristo. E no que diz respeito à salvação, o Anabatismo crê no livre-arbítrio, o ser humano tem a capacidade de se arrepender de seus pecados e Deus regenera e ajuda-o a andar em uma vida de regeneração.

No drama, os personagens luteranos contrapõem esta ideia: na voz de Von der Wieck, Münster, é uma infeliz cidade, com filhos divididos e desgraças por vir. E a consequência é o abandono da cidade pelos seus habitantes, por causa do medo, e o esvaziamento da população. Ele diz: “a tal chegamos, a tal nos reduziram a intolerância dos católicos e os excessos dos anabaptistas” (SARAMAGO, 1993, p.43).

A presença de fenômenos meteorológicos no céu é interpretada pela multidão como confirmação dos anúncios apocalípticos feitos por Rothmann. Uma exaltação religiosa apodera-se dos anabaptistas, e mesmo dos protestantes luteranos. Assustados, os católicos recolhem-se à Catedral. O apóstolo anabaptista que posteriormente seria o rei simbólico de Münster, pondera:

Jan Van Leiden: Tiveste um sonho, Matthys.

Matthys: O que para os homens comuns é sonho comum, Jan van Leiden, é inspiração de Deus para os profetas.

Jan Van Leiden: Como interpretas, então a ordem do Senhor?

Matthys: o senhor quis que eu abrisse a janela.

Jan van Leiden: Para que olhasses as estrelas do céu e adorasses a Sua grandeza.

Matthys: Sim, mas também para que pudesse ver as fogueiras do exército de Waldeck. (...) o senhor mostrou-me as fogueiras dos católicos e só depois ordenou, "Levanta-te e caminha" (SARAMAGO, 1993, p.76-77).

Na peça ficam evidentes o conflito e intervenção da igreja católica, mas ainda mais o sentido trágico dessa intervenção. Para Szondi (2004), não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano; assim, o trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado. "Como um raio desferido pela irada mão do senhor, reduziremos a pó e a cinza o poder de Waldeck. Tal como a cinza e pó reduzimos os livros e as imagens que ofendiam a palavra e a face do senhor" (SARAMAGO, 1993, p.79).

Na cronologia ao final da peça, há fatos a serem ressaltados e que foram considerados por Saramago:

Em 27 de fevereiro de 1534, aconteceu o princípio do cerco. No meio de uma tempestade de neve, são expulsos os que se recusaram a se deixar rebatizar. Outros, cerca de 300 homens e 2000 mulheres, são batizados à força. Desta maneira, a unidade religiosa da cidade é restabelecida. Contudo, há que distinguir entre os anabaptistas, as categorias: a) os convictos; b) os que querem apenas defender a cidade contra o bispo; c) os indiferentes; d) os que ficam ou vêm para Münster por espírito de aventura (SARAMAGO, 1993, p. 156).

Ou ainda:

Depois de 15 de março de 1534, há a queima dos livros existentes na biblioteca da catedral, nas bibliotecas particulares e nas livrarias (SARAMAGO, 1993, p.157).

Na cena abaixo, a tentativa de manter o povo a dançar tem grande simbologia na resistência e ao mesmo tempo, na aniquilação de forças.

Jan Van Leiden (apostolo anabaptista para o chefe da oposição anticlerical):

Dança, Knipperdollinck, dança, olha que não to direi três vezes.

Knipperdollinck hesita, mas obedece e começa a dançar. Pouco a pouco, a multidão vai-se movendo e acompanha-o. Ouvem-se os instrumentos. Knipperdollinck para de dançar, o povo prossegue. (...)

A dança aos poucos, tem vindo a esmorecer. as forças do povo já não são muitas. atmosfera sombria volta a cair sobre a cena. há no ar um pressentimento de tragédia.

Jan Van Leiden: Um rei não conta mortos, conta vitórias. *(falando para o povo)* E vós, haveis parado, por quê? Se eu vos digo que danceis, deveis dançar, pois a tristeza e o desgosto não encontram graça aos olhos do Senhor. Dançai, dançai todos!

Quase desfalecendo, aos tombos, o povo recomeça a dançar. Alguns caem, outros tentam reerguê-los e caem também. A cena é dolorosa. (SARAMAGO, 1993, p.130-132).

Ainda conforme Szondi, “é trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade de opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da auto divisão (...). É trágico o declínio de algo que não poderia declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável” (SZONDI, 2004, p. 84-85).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o drama de Saramago, a presença da multidão na praça, a hostilidade entre os diferentes grupos de católicos, luteranos e anabaptistas provoca uma agitação difusa. A pensarmos sob a ótica de um evento histórico traumático, revivido através de uma recriação escrita, podemos pensar na reflexão de Aleida Assman a respeito da memória do trauma, na qual metaforicamente ela escreve que

A imagem da bala de chumbo que não se consegue extrair do corpo com cirurgia expressa a condição paradoxal do trauma; embora uma parte inalienável do homem, o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente. (ASSMAN, 2011, p.279).

E ainda:

O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente. (ASSMAN, 2011, p.277).

Para concluir, Saramago, em sua escrita dramática, vai buscar o exemplo da intolerância humana. O tratado da intolerância não toma partido em nenhuma doutrina. Os três lados buscam seus interesses em acontecimentos históricos traumatizantes. E voltamos à questão: afinal, Quem é deus, quem é o diabo e quem é o homem? De acordo com o conflito religioso exposto aqui por Saramago, nos parece que os três são a mesma coisa.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.

REIS, CARLOS. **Diálogos com José Saramago**. Belém: UFPA, 2018.

SARAMAGO, José. **In nomine dei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

JOSÉ SARAMAGO TRANSPOSTO EM JOGO: *CARD GAME* COMO EXERCÍCIO DE INTERAÇÃO LITERÁRIA

Saulo Gomes Thimóteo¹

RESUMO

A literatura de Saramago compõe-se em vários níveis de jogo. Não somente nas digressões do narrador, mas também com os seus personagens estabelecendo-se como consciências que interagem em busca de uma compreensão, que não reside em um ou outro, mas sim num entre-lugar, continuamente dilatado. Assim, o escritor busca apresentar tópicos de desassossego, seja na perspectiva histórica, com o questionamento contínuo para a revisitação das versões ditas oficiais, seja no enfoque humano, com a produção de alegorias que se intentam problematizadoras do papel social dos sujeitos numa coletividade. Tendo em mente tais diálogos possíveis, uma nova abordagem de leitura é proposta, complementar à leitura dos romances: um baralho de cartas, no qual figuram cinquenta personagens saramaguianos, e que se desdobra em diferentes jogos. Tal campo interativo se constrói em dinâmicas distintas, ora como estratégia de comparação de características (como astúcia, alegoria ou engajamento), ora como exercício lúdico, com os universos criados pelo autor atuando em consonância. Partindo dos pressupostos de teóricos e críticos como Walter Benjamin – na ótica do brinquedo e de sua dimensão simbólica –, Johan Huizinga e seu *Homo ludens*, bem como das discussões de Leyla Perrone-Moisés sobre os caminhos da literatura no século XXI, constroem-se considerações e análises sobre o jogo e o ato de jogar. Embora a obra do Nobel português possua status de clássico e tenha boa recepção, não apenas acadêmica, mas também de parte do público em geral, há ainda certas resistências, por diversos fatores – sejam temáticos, sejam sintáticos –, na leitura de seus romances. Nesse sentido, a proposta de tal

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa e do Mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, saulo.thimoteo@uffs.edu.br;

jogo vem como um duplo caminho: se por um lado pode servir de incentivo a leitores neófitos descobrirem a obra saramaguiana, por outro é uma forma dos já conhecedores revisitarem os romances com uma outra roupagem.

Palavras-chave: Adaptação; Ludicidade; Estratégias de leitura; José Saramago; Jogo

INTRODUÇÃO

A literatura se estabelece como a arte da palavra e a ciência da linguagem, articulando tanto a sensibilidade humana, quanto a construção estética, de modo a adaptar-se conforme os contextos sociais e históricos em que as pessoas se vão formando enquanto grupos. Nos inícios da civilização, as histórias eram contadas pela oralidade, na Antiguidade Clássica, com a figura dos aedos, no Trovadorismo galaico-português, com os jograis, mostrando que a literatura continuamente se apresenta e se adapta para interagir com seu público. Mais recentemente, os escritores continuam a buscar essas aproximações entre a sua obra e seu público, adaptando suas obras, em parte, aos desejos e inclinações dos leitores, à medida em que se divulgam os capítulos, como se verificariam nas publicações dos folhetins no século XIX ou das novelas e séries televisivas, nos séculos XX e XXI.

Em tudo isso, podem-se visualizar duas ações, alternando-se em ciclos: uma do ato da leitura, isto é, da ação que a obra literária tem sobre o leitor e, metonimicamente, a sociedade; outra dos atos decorrentes dessa leitura, entendidos como os desdobramentos que os leitores efetuam munidos desse repertório adquirido. Sobre a primeira, conforme Linda Hutcheon aponta em sua *Uma teoria da adaptação*, é importante observar que

as histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. (HUTCHEON, 2013, p. 58)

A autora, investigando o fenômeno das estratégias de adaptação de textos para outros gêneros e outros suportes, analisa os processos adaptativos como uma gradação entre o contar (adaptando obras escritas em outros gêneros escritos), o mostrar (adaptando para gêneros artísticos performáticos, sobretudo visuais, como o cinema) e o interagir (adaptando para outras plataformas, como jogos e instalações temáticas). De todo modo, a atenção sobre o leitor/espectador/jogador a que se destinam tais adaptações, enquanto produtos,

Tomando-se como exemplo dessa gradação a partir das obras e produções decorrentes de José Saramago, tem-se a adaptação para crianças da crônica “História para crianças”, ilustrado por João Caetano, gerando

A maior flor do mundo, ou um trecho de *As pequenas memórias* ilustrado por Manuel Estrada, publicado como *O silêncio da água*, no nível do contar; a animação de Juan Pablo Etcheverry para *A maior flor do mundo* ou o filme *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meireles, baseado no romance homônimo, no nível do mostrar; ou então, no nível do interagir, os roteiros literários desenvolvidos pela Fundação José Saramago ou o jogo de cartas aqui apresentado, intitulado *Os arquivos de Saramago*, e elaborado a partir da leitura de onze romances do autor como estratégia de dinâmicas de leitura. Cada uma dessas formas de migração usa um universo literário estabelecido para criar outros enunciados, que não o substituem, mas antes somam-se a ele, como reverberações, subversões e celebrações, conforme o momento e a intenção demandam.

A segunda ação, dos atos decorrentes da leitura, formula-se tomando como princípio a visão de que o autor e o leitor são captadores e adaptadores de sentidos. O autor, diante do mundo, depreende algo que transforma em palavras (ou imagens, ou sons, arte, em suma); o leitor, diante desse fenômeno artístico, ressignifica todo o seu repertório para acomodar esse novo discurso. Nesse sentido, pode-se pensar nesses agentes como jogadores diante de um tabuleiro de signos, que os vão manipulando e extraindo imagens e interpretações, à medida em que a escrita/leitura avança. Conforme Roland Barthes observa, em sua *Aula*, “o semiólogo seria, em suma, um artista: ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender.” (BARTHES, 2007, p. 38). Pode-se depreender da visão barthesiana, que todo professor, no exercício da aula de leitura literária, todo crítico, na prática de analisar uma obra, e toda pessoa que busca a interpretação dos signos constantes na literatura, tornam-se semiólogos, justamente por deixarem-se absorver, pelo prazer e pela fruição, no jogo de palavras e sentidos que se vão depreendendo, intencionalmente ou não, no ato da leitura.

José Saramago declarou: “vivo desassossegado, escrevo para desassossegá-lo” (SARAMAGO In: AGUILERA, 2010, p. 204). Assim, é no jogo literário que ele propõe a cada romance que se ensaiam tentativas de questionamento e conscientização, transmitindo o desassossego diante do mundo, da história e das pessoas, nas múltiplas vozes que se entretecem. Seja pelas noções de deslocamento que cada personagem atravessa, rumo a uma compreensão maior de seu papel a partir dos embates de ideias e palavras, seja pelas práticas digressivas entabuladas pela voz narrativa com o leitor, que se constroem à medida que o enredo

e os raciocínios avançam, o que se sobressai da obra saramaguiana é sua sugestão de se complementar pela associação com o outro, de instituir-se como sujeito inconcluso que busca, como forma de evoluir, a interação, ou ainda, o jogo. Em complementação a essa ideia, em “Da obra ao texto”, Barthes estabelece uma definição:

“Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele joga duas vezes: *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o Texto (BARTHES, 1988, p. 77).

O jogo de Barthes, assim como a proposta de Saramago, é o jogo da linguagem viva que se materializa no texto. Se o texto se torna uma forma de jogo, em que se produz uma representação a que o leitor se assume como movimentador das peças dadas, um jogo evocador de uma narrativa também se pode tornar um texto. Nesse último, é um texto que se renova a cada partida e que obtém um desfecho aberto e, até então, desconhecido, pois o final (o vencedor) dependerá do avanço de cada jogador e de seu processo.

Com isso, numa articulação com o Projeto de Extensão “Adamastor: laboratório de criação de jogos literários”, propõe-se um jogo de cartas baseado nos universos criados por José Saramago em seus romances, transmutando as interações dos personagens em dinâmicas lúdicas entre participantes. Ligando-se às concepções de Hutcheon e Barthes, de que há uma contínua mutação das histórias para diferentes contextos, e de que o texto se processa enquanto espaço de jogo semiótico, os caminhos que se apresentam para tal adaptação podem ser articulados às visões do jogo como elemento cultural e, inclusive, como produção efetivo destinado ao entretenimento e ao exercício interativo e simbólico.

Dentre os estudiosos desse aspecto do jogo como elemento fundante da cultura humana, sobretudo por sua abertura a uma espécie de “mundo dentro do mundo”, Johan Huizinga, em sua obra *Homo ludens*, estabelece uma série de conexões entre o instinto humano ligado ao lúdico e as diversas áreas do conhecimento e da ciência. Com relação à poesia, e à literatura, em sentido maior, o autor vê similaridades entre o texto poético e a dinâmica do jogo, definindo a segunda como

[...] uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. (HUIZINGA, 2019, p. 173)

Todas essas características também se podem aplicar à literatura e à leitura, por certo, mas, aventadas no contexto de um jogo – como os de tabuleiro ou de cartas –, as regras e a interação com os demais tornam-se elementos que, ao mesmo tempo, balizam limites e abrem novas possibilidades.

Nesse sentido, e aprofundando as análises de Huizinga, Roger Caillois, em seu *Os jogos e os homens*, estabelece quatro categorias que agregam elementos das interações dos jogadores entre si e com os objetos lúdicos, e as que melhor se adequam à proposição das cartas baseadas na obra saramaguiana, seriam *Agôn* e *Alea*. A primeira, alicerçada na visão das regras a se estruturar, salienta para o caráter de competição existente numa boa parcela dos jogos – como o xadrez, com o ordenamento geométrico e estratégico –, nos quais se visualiza “um combate em que a igualdade das oportunidades é artificialmente criada para que os adversários se enfrentem em condições ideais, suscetíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor” (CAILLOIS, 2017, p. 49). Tal elemento, espelhado para o jogo proposto dos personagens, realiza-se em dois níveis: o primeiro, como correlato da dualidade autor-leitor, construída por Saramago em seus romances, reside no fato dos jogadores receberem o mesmo número de cartas, e suas ações permitirem uma interação equânime entre todos; o segundo, voltado para os universos ficcionais criados pelo autor, estabelece as cartas e os personagens todos a partir de um mesmo padrão de itens e elementos, de modo que, independente de sua importância no romance ou sua força simbólica, não há uma carta superior às demais, que possa vencer continuamente.

Somando-se ao *Agôn*, a segunda categoria, *Alea*, tem no nome uma já estabelecida conexão com o jogo de dados, com a sorte (“*alea jacta est*”, diria Júlio César, ao cruzar o Rubicão). Se *Agôn* é a competição da estratégia, *Alea* é o imprevisto do destino, de modo que seus jogadores antes lidam com o imponderável do que com regras. Como Caillois define, nessa modalidade, “[...] o destino é o único artesão da vitória, e esta,

quando existe rivalidade, significa exclusivamente que o vencedor foi mais beneficiado por ele do que o vencido” (CAILLOIS, 2017, p. 53). Com relação a um jogo de cartas, o papel do destino está ligado ao embaralhar e distribuir aleatoriamente, de modo que não está ao alcance de nenhum jogador, exceto por meios escusos, a garantia de receber uma boa “mão”. Como isso, em cada jogo, essas duas categorias se fundem e se alternam, com cada jogador, a partir das cartas fornecidas pela sorte (*alea*), montar uma estratégia para vencer (*agôn*). Em associação, a escolha da obra de José Saramago também acaba por desenvolver-se seguindo essa mesma lógica, uma vez que, seja diante da epidemia de cegueira branca, seja propondo-se uma revisitação da história do cerco de Lisboa, os personagens todos se veem inseridos em contextos a eles estranhos até então e que, diante dos fatos, devem se posicionar e enfrentá-los, por palavras e ações. É assim que Pedro Orce e Jesus Cristo, Marçal Gacho e Maria Adelaide Espada, mesmo em situações temáticas totalmente distintas, seguem o mesmo princípio de utilizarem-se das armas de que dispõem para melhor enfrentar os caminhos que se apresentam.

Dessa forma, articulando a leitura das obras saramaguianas com a construção lúdica dos jogos de cartas, a proposta das dinâmicas desenvolvidas em *Os arquivos de Saramago* vem como uma forma de difusão da sua literatura, bem como de sua conservação, no sentido empregado por Leyla Perrone-Moisés, “não como imobilismo e fechamento ao novo, mas como conhecimento da tradição sem a qual não se pode avançar.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 33). Tendo por base um dos autores mais engajados na perspectiva de conhecer-se como inserido numa tradição (portuguesa, europeia, cristã, capitalista, ocidental), mas estabelecendo sobre ela um questionamento permanente, visitar os romances de José Saramago sob uma roupagem lúdica se estabelece como um modo tanto de dá-los a conhecer a novos leitores, quando de permitir aos já leitores uma nova dimensão de conexões simbólicas e discursivas, até então inauditas.

METODOLOGIA

Dois são os percursos de elaboração do jogo *Os arquivos de Saramago*, formulados em contínuo diálogo, uma vez que são complementares: as dinâmicas dos cinco jogos propostos, utilizando-se um mesmo conjunto de cartas; e a estrutura das cartas em si, de modo a garantir uma estética de fácil compreensão e visualidade. Em ambos, tem-se especial

atenção para respeitar os romances e personagens, não atribuindo sentidos alheios a eles nem tampouco alterando a sua engenharia interna de enredo.

Sobre a estruturação das cartas, diagramaram-se os seus elementos para atender tanto as necessidades de jogabilidade, quanto as informações técnico-literárias sobre o personagem e o enredo do romance. Reportando-se ao enredo do livro *Todos os nomes*, no qual o protagonista, o Sr. José, funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, coleciona arquivos de pessoas famosas, contendo cópias de seus documentos e, portanto, as provas de sua existência, as cartas simulam uma pasta de arquivo, com os dados referentes ao personagem, como o nome, local e ano de “nascimento” (o romance), uma ilustração, uma breve sinopse das ações e pensamentos do personagem e itens que mensuram cinco características. Com a proporcionalidade de cinco personagens referentes a dez universos romanescos de Saramago (*Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* dividem os mesmos personagens), obtém-se cinquenta cartas, tornando-se similar ao número constante em um baralho comum. Cada romance recebe um algarismo, reportando-se à ordem de publicação, cronologicamente, de modo que *Levantado do chão* torna-se o número 0 (zero), e *O homem duplicado*, o número 9 (nove).

Com relação aos personagens, e levando-se em conta as dinâmicas de alguns dos jogos, foi necessário estabelecer uma hierarquia, conforme o protagonismo em cada romance. Para se criar uma correspondência alternativa aos números dos romances, optou-se pelas letras, elegendo-se as consoantes do próprio nome de José Saramago como os níveis dessa gradação. Por exemplo, nas cartas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, a ordem de personagens ficou: J – Ricardo Reis; S – Fernando Pessoa; R – Lídia; M – Marcenda; G – Victor. Assim, cada personagem corresponde a um código, composto de letra e número, conferindo um papel particular no jogo, e que mantém uma relação equitativa com os demais.

Ainda sobre as cartas, referindo-se às ilustrações, partiu-se da interpretação a partir das sugestões apontadas que autor, levando-se em conta que o próprio Saramago postulava que “o autor prefere dar três ou quatro pinceladas, como pontos cardeais, mas nada de descrever metódica e minuciosamente rostos, alturas, figuras, gestos... o autor prefere que seja o leitor quem assuma essa tarefa e essa responsabilidade” (SARAMAGO, 2013, p. 37). Assim, embora ancorada numa visão subjetiva dos personagens, as ilustrações buscam traçar conexões pautadas tanto na leitura pormenorizada dos romances, quanto nos dicionários

de personagens de José Saramago: um do professor Miguel Koleff, da Universidad Católica de Córdoba, e outro da professora Salma Ferraz, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Sobre as dinâmicas, o primeiro item foi desenvolver jogos em que o conhecimento da obra saramaguiana torna-se elemento importante (embora não imprescindível), bem como outros em que não houvesse necessidade da leitura das obras. Assim, se por um lado valoriza e incentiva a leitura dos romances, de modo a contar com uma maior compreensão do jogo, por outro, serve de ferramenta de descoberta a personagens e enredos. Aproximam-se mais do primeiro polo, jogos como “Bem te conheço, ó máscara” e “Todos os nomes”, ao passo que os demais possuem uma jogabilidade voltada para o código letra-número de cada carta.

A fusão da literatura de José Saramago a essa interação lúdica pode se associar às análises que Walter Benjamin faz em seu texto “Brinquedo e brincadeira”, em especial três gestos lúdicos: “do gato e rato (toda brincadeira de perseguição); do animal-mãe que defende seu ninho com os filhotes (por exemplo, o goleiro, o tenista); e da luta entre dois animais pela presa, pelos ossos ou pelo objeto de amor.” (BENJAMIN, 2012, p. 270). Sintetizam-se aqui três movimentos vetoriais que acompanham a humanidade desde sua origem: a busca, a defesa e o embate. É no desenvolvimento de variações simbólicas dessas aptidões ancestrais que a obra de Saramago se alicerça, bem como os próprios jogos aqui apresentados. Buscando sua identidade (Tertuliano Máximo Afonso), defendendo os interesses da Conservatória (o Conservador), ou ainda entretecendo um embate de ideias e argumentações, os personagens saramaguianos todos se constroem como heróis e consciências que se tentam afirmar. Tal premissa se transporta para os jogos, com os jogadores analisando cada personagem e dispendo-os segundo a estratégia que melhor garanta a vitória. No caso do jogo “Bem te conheço, ó máscara”, por exemplo, em cada jogador analisa oito cartas (oito personagens) e as distribui em quatro montes com duas cartas. Sorteia-se, em seguida, de um baralho secundário, um “formulário” com duas características, destinando-se a buscar personagens correspondentes. Dentre as características, elementos como “um personagem histórico”, “um personagem não humano”, “uma mulher” ou “um personagem arrogante” mobilizam uma série de conhecimentos e leituras, indo desde a compreensão visual de que a mulher do médico ou Maria Sara preenchem o requisito “uma mulher”, até a leitura da sinopse e um eventual conhecimento da obra auxiliariam na conexão de personagens como Deus, D. João V ou o padre Agamedes

como “personagens arrogantes”. Salienta-se, ainda, que, mesmo que eventuais questionamentos de alguma correspondência surjam, o que tende a ocorrer é uma argumentação de defesa, razão pela qual se apontou para o fato de que os leitores obteriam alguma possível vantagem graças ao conhecimento das obras de Saramago.

No caso de “Todos os nomes”, as cinco características elencadas são elementos comuns a todos os personagens e que, para efeitos de jogabilidade, estabelecem-se segundo parâmetros de mensuração numa escala de 0 (zero) a 10 (dez). Eles se construíram conforme abaixo:

1. Alegoria – inserem-se aqui a simbologia por trás da composição do personagem, as máscaras e evocações construídas pelo autor;
2. Engajamento – cada personagem passa por um processo de conscientização e compreensão crítica, política, social e humana, e aqui se representa a magnitude desse despertar;
3. Poder – a função social e a hierarquia que o personagem exerce nos demais, ou a que alçado, aqui se aponta;
4. Empatia – a compreensão de cada personagem como um ser inconcluso e que é capaz de dialogar com os outros, auxiliá-los e somar forças aqui é medida;
5. Astúcia – com personagens possuidores de segundas intenções, planos secretos, ou que compreendem a sociedade e os pensamentos dos demais, esse item revela o envolvimento e interação, nem sempre de todo honesta, de cada personagem em seu romance.

Como se nota, todos os cinquenta personagens se adequam a esses itens, alguns com mais propriedade, como o Poder total que se atribui a Deus (*Evangelho segundo Jesus Cristo*) ou a D. João V (*Memorial do convento*), ao mesmo tempo em que no quesito Empatia, recebem uma pontuação baixa, o que permite, num eventual confronto, situações inusitadas, como o fato de que a personagem Maria da Paz (*O homem duplicado*), recebendo 8 em Empatia, ganha dos outros dois citados.

Os demais jogos, mais articulados à esfera *alea* e destinados a uma interação mais simples com os personagens de Saramago, exploram elementos como o jogo da memória, a formação de grupos de personagens pela dinâmica de compra-e-descarte de cartas ou ainda a conexão entre personagens do mesmo romance, através do código de números e letras articulados. Dessa forma, unindo-se o entretenimento à compreensão da obra saramaguiana, o jogo *Os arquivos de Saramago* se estrutura como

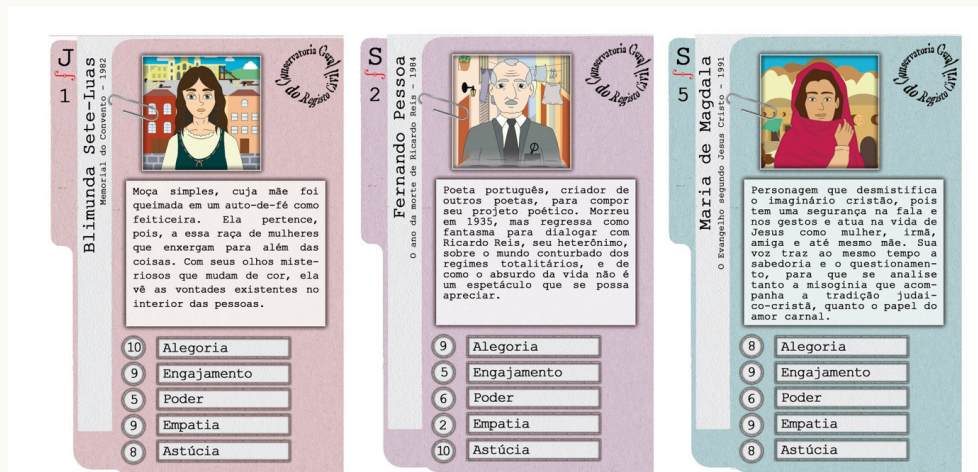
forma de abrir novos caminhos à leitura, bem como de revisitar memórias dos já leitores do universo saramaguiano.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

José Saramago é um escritor que conecta continuamente a rememoração da tradição com a busca crítica e questionadora voltada a um porvir. Na crônica “Os portões que dão para onde?”, do livro *A bagagem do viajante*, ele apontaria: “Tenho uma confiança danada no futuro e é para ele que as minhas mãos se estendem. Mas o passado está cheio de vozes que não se calam e ao lado da minha sombra há uma multidão infinita de quantos a justificam” (SARAMAGO, 1996, p. 72). Ouvir esses ecos e fazer com que tenham sentido novamente é o desejo renovado a cada romance, mesmo que com temáticas díspares, ora revisitando a história dita oficial, ora problematizando a existência humana ora tecendo visões da complexa malha social em que se vive. E o jogo *Os arquivos de Saramago* pretende-se como instrumento que angarie leitores a interagir com todas essas discussões de modo lúdico, além de explorar o universo literário do único Nobel de literatura em língua portuguesa.

A título de exemplo da estrutura das cartas e das dinâmicas de interação, apontadas na Metodologia, segue abaixo as cartas referentes a três personagens:

Figura 1: Exemplo de cartas desenvolvidas para o jogo *Os arquivos de Saramago*.



Na eventualidade do embate entre esses três personagens (para além do insólito que tal interação sugere), note-se que há um equilíbrio entre eles. Blimunda sairia vencedora no item Alegoria, Fernando Pessoa, no item Astúcia, ao passo que Maria de Magdala, embora não ganhe dos demais em um item, vence Blimunda em Poder e Fernando Pessoa em Empatia e Engajamento. Com isso, qualquer dessas cartas tem a possibilidade de vencer ou de perder, a depender das circunstâncias. Nas palavras de Caillois, “o jogo é uma atividade livre. É, além do mais, uma atividade incerta. A dúvida sobre o desenlace deve permanecer até o fim.” (CAILLOIS, 2017, p. 39). Uma vez que as cartas são distribuídas, e cada jogador possui seus personagens a administrar, a série de variáveis e possibilidades com vistas à vitória tanto depende de sorte, quanto das estratégias de distribuição e da compreensão da obra.

Outro ponto importante de se apontar no desenvolvimento do jogo é a problematização das próprias mensurações estabelecidas para os itens. Em uma análise literária, de que forma Blimunda torna-se uma alegoria maior que Fernando Pessoa? Ou quais as razões para atribuir-se pouca empatia a Fernando Pessoa ou um grande engajamento a Maria de Magdala? Vale mencionar que a proposta articulou os cinquenta personagens de modo conjunto, para que não ocorresse, por exemplo, um excesso de personagens com notas máximas em muitos itens, algo que seria possível em uma interpretação eminentemente subjetiva e localizada, mas que prejudicaria a jogabilidade.

Os arquivos de Saramago como atividade interativa, portanto, figuram como elemento de agregação à leitura dos romances, reverberando a visão de Leyla Perrone-Moisés, ao salientar que “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35). À prática da leitura, individual, é preciso somar-se a prática da discussão literária, sendo um dos caminhos possíveis a interação lúdica de “pôr em jogo” o que é jogo. E com todas essas camadas de jogos, os leitores saramaguianos podem notar que, ao fim e ao cabo, as razões dos personagens, enredos e do próprio autor nada mais são do que, a partir de questionamentos, testar experiências e imaginarem outros mundos possíveis, ou melhor, outras interpretações ao mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do jogo *Os arquivos de Saramago* se pautou pelos processos adaptativos e também sobre uma problematização da

interação da civilização com a cultura por meio da ludicidade. A escolha sobre a obra de José Saramago para tal estruturação foi devida, especialmente, pelo percurso de leituras e trabalhos elaborados pelo pesquisador, somando-se a isso o fato do equilíbrio encontrado entre os personagens e os romances, para atender aos propósitos do jogo.

Num outro sentido, aponta-se que a criação de jogos baseados em textos literários deve destinar-se a uma prática que exceda a dinâmica de sala de aula, pois o jogo feito com vistas a uma forma de avaliação tende a diminuir a receptividade lúdica, quando não se torna uma obrigação. Para que se esquive de tal tendência, ainda que haja o elemento pedagógico de mobilizar conhecimentos relativos à obra de Saramago, é importante que o jogo se constitua enquanto atividade de entretenimento, criando uma simbiose. Walter Benjamin salienta, ainda sobre a brincadeira, que “toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida.” (BENJAMIN, 2012, p. 271). É isso que motiva as crianças a, incansavelmente, voltar aos mesmos brinquedos, ler os mesmos livros ou assistir aos mesmos filmes e desenhos. O terreno conhecido dá-lhes a satisfação do familiar revisitado, mas, no caso da obra saramaguiana (e da literatura em geral), o ponto de partida nunca se torna o ponto de chegada, pois algo se modifica na compreensão dos leitores, após o contato com as obras. Não se consegue ser indiferente após os diálogos entre Jesus, Deus e o Pastor, ou então a descoberta de Cipriano Algor, da caverna platônica no subsolo do Centro comercial. Afinal, o desassossego como força-motriz de José Saramago se transporta aos seus leitores, e o jogo desenvolvido se apresenta como os retratos dessas transformações, de voltar ao já visto, para o enxergar.

Na análise que o próprio autor faz de *Todos os nomes*, observa-se o fato de que o Sr. José, a partir de sua coleção de papéis e da mulher desconhecida, descobre que cada um daqueles papéis corresponde a uma pessoa. Saramago conclui: “esses papéis são pessoas, e que se é certo que as pessoas podem reduzir-se a nomes em papéis, não é menos certo que se podem deixar os papéis para ir em busca das pessoas” (SARAMAGO, 2013, p. 48). Ir do jogo aos livros ou dos livros ao jogo são caminhos complementares e que sugerem, a partir desses papéis (romances ou cartas), um acesso àquelas existências ficcionais criadas por Saramago, mas que parecem quase adquirir status de pessoas reais, para, na sequência, conseguir buscar a humanidade que pulsa em si mesmo e no outro.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez (org.) **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

LOBO ANTUNES E ISABELA FIGUEIREDO: A MEMÓRIA LUSITANA REVISITADA PELA ÓTICA PÓS-MODERNA

Thaíla Moura Cabral¹

RESUMO

Um assunto que desponta destaque na escrita literária pós-moderna de Portugal é a indagação sobre o que é *ser* português a partir do fim do século XX, após tantos “traumas”, uma vez que o país já não era mais o grande império colonizador de outros tempos. A abertura política trouxe também consequências na potencialidade de temas literários, como o livre-arbítrio na expressão e o processo de descolonização. Isso permitiu a criação de um olhar revisor pela ótica da ficção a respeito dos traumas individuais e coletivos gerados pela guerra colonial colocados, pertinentemente, na literatura de António Lobo Antunes e de Isabela Figueiredo, por exemplo. O primeiro aponta para esse olhar revisor da pátria por meio da ironia e da desconstrução de figuras emblemáticas da História lusitana em **As naus** (1988). Já a segunda, direciona esse olhar revisor para a vertente memorialística da autoficção em **Caderno de memórias coloniais** (2018). Assim, na comunicação que se propõe, apresentaremos como esses autores, cada um ao seu modo, imbuídos de um pensamento literário que reflete o cenário caótico e complexo pós-moderno, souberam situar um diálogo acentuado com o discurso histórico e problematizador quanto aos caminhos trilhados pela pátria de Camões e Fernando Pessoa, interrogando-a, criticamente, pela visão reavaliadora da literatura pós-modernista nas obras mencionadas. Citaremos como aparato teórico Ana Paula Arnaut (2016, 2009), Carlos Reis (2004), Jacques Le Goff (2013), Linda Hutcheon (2000, 1991), Maria Alzira Seixo (2002), Tércia Costa Valverde (2017), entre outros.

Palavras-chave: As naus. Caderno de memórias coloniais. Memória. Pós-Modernidade.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), thaíla.mouracabral@letras.ufrj.br.

INTRODUÇÃO

Um assunto que desponta destaque na escrita literária pós-moderna de Portugal é a indagação sobre o que é *ser* português a partir do fim do século XX, após tantos “traumas”, uma vez que o país já não era mais o grande império colonizador de outros tempos. Há críticos que apontam uma falta de projeto coletivo, à deriva do engajamento social e um excesso quanto a fragmentação do sujeito presente nas narrativas contemporâneas. No entanto, talvez, as formas de expressar a importância que se dá quanto ao coletivo é que tenham mudado, já não são tão explícitas quanto o projeto categoricamente engajado, como em outros períodos literários.

A abertura política trouxe também consequências na potencialidade de temas literários, como o livre-arbítrio na expressão e o processo de descolonização. Isso permitiu a criação de um olhar revisor pela ótica da ficção a respeito dos traumas individuais e coletivos gerados pela Guerra Colonial colocados, pertinentemente, na literatura de António Lobo Antunes (ALA) e de Isabela Figueiredo, por exemplo. Em **As naus** (1988), o primeiro aponta para esse olhar revisor da pátria por meio da ironia e da desconstrução de figuras emblemáticas da História lusitana. Já a segunda, direciona esse olhar revisor para a vertente memorialística da autoficção em **Caderno de memórias coloniais** (2018). Assim, na comunicação que se propõe, apresentaremos como esses autores, cada um ao seu modo, apresentam personagens retornados de África para a nada acolhedora capital do império, Lisboa. Citaremos como aparato teórico Ana Paula Arnaut (2016, 2009), Carlos Reis (2019), Jacques Le Goff (2013), Linda Hutcheon (2000, 1991), Maria Alzira Seixo (2002), Tércia Costa Valverde (2017), entre outros.

DE LOBO ANTUNES A ISABELA FIGUEIREDO: UM OLHAR REVISOR DA PÁTRIA LUSITANA

José Gil, em **Portugal Hoje: o medo de existir** (2005), afirma que há um certo silenciamento no país em relação às agruras do passado recente, “um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos” (s/p), em referência ao regime salazarista. “E se tudo se desenrola sem que os conflitos rebentem, sem que as consciências gritem, é porque tudo entra na impunidade do tempo - como se o tempo trouxesse, imediatamente, no presente,

o esquecimento do que está à vista, presente” (GIL, 2005, s/p), nos diz Gil. E essas estéticas contemporâneas, para alguns exacerbadamente voltadas para o *Eu*, talvez seja esse rebentar, essas vozes dissonantes da consciência que grita, cada um ao seu modo, para que os traumas que possibilitaram a crise do indivíduo e que emanam e refletem no coletivo, não caiam na teia do esquecimento do tempo.

Em narrativas como a de **Memória de elefante**, Lobo Antunes não fala dele, mas a partir dele, de um sujeito fragmentado e em crise, “Quando é que eu me fodi?” (2006, p. 25), reflexo de uma sociedade perdida e em busca de uma possível compreensão dos fatos da coletividade vividos no passado recente e que afetaram a sua vida e a de muitos, em nome das ambições megalomaniacas da nação portuguesa.

Em **As naus**, publicado pela primeira vez em 1988, pertencente ao ciclo de obras das epopeias, ou antiépopeias, temos a representação dos heróis formados ao longo da perspectiva histórica, mas que são apresentados com o contorno dos retornados da descolonização da África, que ao retornarem a Lisboa já não encontram identificação com a pátria, além disso, o romance também enfatiza o 25 de Abril e o fim do regime de Salazar. Anti-heróis esses, podemos assim chamá-los, que sem o familiarizado reconhecimento vivem a peregrinar pela cidade e acabam se tornando donos de prostíbulos, bares e boate, acentuando ainda mais o caráter pós-moderno e recheado de ironia que permeia por toda a narrativa antuniana. De acordo com Ana Paula Arnaut (2009, p. 34), essa forma de escrita às avessas de figuras históricas “significa neste livro a desmistificação da grandiosidade da História e da raça de um conjunto de heróis portugueses”, ao que podemos acentuar também, como um certo esvaziamento da glória e da honra provenientes de fatores históricos.

Esse regresso dos heróis da pátria portuguesa, em que o passado e o contemporâneo se misturam, pode ser visto como uma crítica a toda uma aura pomposa que, na verdade, subjaz o colonialismo no continente africano, o processo colonizador e escravocrata no Brasil que despontaram em resquícios nada orgulhosos para a História brasileira, além da Guerra Pós-Colonial em África, que causou fragmentação identitária em muitos indivíduos. É o que, provavelmente, Carlos Reis chamou de uma leitura “pelo registo [*sic*] do sarcasmo, da melancolia, da irrisão e da amargura mal contida de muitos romances de António Lobo Antunes.” (REIS, 2019, p. 121).

Conforme Tércia Valverde (2017), “A linguagem de Lobo Antunes é bastante metafórica e metonímica, reforçando a desconstrução do

modelo do passado e o invalidando no presente” (p. 119), para tanto, desconstrói personalidades históricas do enredo português. Dentre elas, Luís de Camões, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, D. Manuel, D. Sebastião, Vasco da Gama, Francisco Xavier e muitos outros. Vejamos a forma irônica como é feita a apresentação do personagem Luís de Camões, no segundo capítulo do romance, de volta a Portugal, juntamente com os restos mortais do pai, morto em África: “Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no cais de Alcântara [...], sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse” (ANTUNES, 2001, p. 15). Podemos destacar a falta de identificação do herói português que é apenas um “Luís”, que desembarca sem pompas e glórias, caracterizando a desmistificação da figura mítica camoniana.

A ironia colocada pelo autor se completa pela visão do leitor, haja vista que o uso dela se faz recorrente na literatura, ainda mais na pós-modernista. Esse aspecto auxilia o escritor ao expor sua visão de mundo na obra literária, como forma de observação e avaliação do meio. Perceber a ironia literária, certamente, não é fácil, uma vez que ela está conectada diretamente com a crítica e não é qualquer receptor fora de contexto que se encontra suscetível a percebê-la. É preciso ler as entrelinhas e os não ditos que acompanham a cena literária do texto, pois a arte, mesmo quando voltada para si mesma, ao abordar os procedimentos construtivos, é uma importante esfera de crítica social, ocupando esse combate com ambições e intenções diferentes. Inclinando-nos ao nosso estudo, a junção entre o contemporâneo e o passado histórico presente em **As naus** é um campo fecundo para o posicionamento irônico da narrativa em relação às figuras heroicas de Portugal, como o navegador Pedro Álvares Cabral:

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres [...], abraçados a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formando uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, [...] na direção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da pureza que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?), o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruces a lápis. (ANTUNES, 2011, p. 10)

No excerto, o então dito descobridor do Brasil é mais um retornado desconhecido entre tantos pobres e miseráveis no saguão do aeroporto.

O personagem não é colocado com toda a pompa e circunstância que, provavelmente, se destinaria a um navegador que fez parte de momentos contemplados como gloriosos para a História de Portugal. E a ironia e o sarcasmo para com a desconstrução da figura de Cabral continuam:

Este é o que foi para Loanda [*sic*] morar no meio dos pretos em lugar de explorar uma tabacaria na Venezuela ou um escritório de transportes na Alemanha, este é o que montou um comércio de talhante nos musseques, vendia costeletas aos cafres, fez um filho a uma mulata, habitava um pré-fabricado da Cuca, nem um coche, nem um batel possuía, aos domingos espojava-se na sala, de calções, a ouvir relatos de futebol e a comer merda de sanzala [...]. (ANTUNES, 2011, p. 11-12)

Além da ironia e do deboche quanto ao personagem Pedro Álvares Cabral, temos, talvez, uma crítica a História de Portugal que não acompanhou as mudanças comerciais do mundo, pois, um escritório de transportes na Alemanha ou uma tabacaria na Venezuela, possivelmente, estão mais próximos das alterações na História da economia mundial, em lugar da colonização de outras nações.

Quanto à questão que diz respeito à acepção que distingue a História e a ficção não é simplória e livre de conflitos. Lembremos que até o século XIX, Literatura e História eram consideradas ramificações da mesma árvore do conhecimento, com o propósito de explicar a experiência humana para guiar e alçar o indivíduo. A partir da “história científica” de Ranke, nesse mesmo século (XIX), há o rompimento que resulta nas duas disciplinas assinaladas: Literatura e Estudos Históricos. Linda Hutcheon (1991, p. 141) nos explica:

É essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva.

A definição do romance de Metaficção Historiográfica muito se aproxima e dialoga com a visão da Nova História², que surgiu na segunda

2 Não pretendemos discutir e aprofundar o conceito de Nova História. Trata-se apenas de uma referência explicativa para a fluidez do texto.

metade do século XX, com a proposta de revisitar o passado, de modo a investigar os fatos tidos como verdades incondicionais por um novo olhar, a partir de diferentes ângulos – o que os historiadores chamam de “história vista de baixo”. Para estabelecer um diálogo criativo com a Nova História, na Pós-Modernidade, no âmbito literário, encontramos a Metaficção Historiográfica. Ela sai da unidade de uma verdade histórica para a concordância polissêmica de um passado não mais conclusivo e com um ponto final, mas, sim, com outras possíveis versões para o mesmo fato, que passa a ser mais um discurso entre tantos outros já elaborados. Ana Paula Arnaut (2008, p. 32) faz alusão à diferença entre o romance histórico tradicional e a ficção Pós-Modernista:

Ao contrário do romance histórico tradicional (cujos intuitos moralizantes pedagógicos e didáticos se pretendiam com a concepção de que o passado deveria ser ressuscitado com o intuito de dar uma lição ao presente), o que a ficção histórica post-modernista inscreve é uma nova moral e uma nova pedagogia que chamam atenção para a parcialidade do conhecimento histórico. Levantando o véu da suspeição sobre o que a História diz ter acontecido, valida-se, em consequência, a hipótese de as coisas poderem muito bem ter sido como o(s) romance(s) as re-apresentam.

Dessa forma, é colocado um significado, digamos, desmistificador quanto ao valor outorgado a certos episódios factuais da História. Na obra literária em questão é apresentada a desmistificação de figuras do discurso histórico, contornada pela vertente do discurso ficcional, que desconstrói para reconstruir um novo olhar sobre os personagens gloriosos da História Lusitana. Nesse caso, Lobo Antunes se vale da ironia, do sarcasmo, ou, até mesmo do humor, do grotesco e da mistura dos tempos para remontar essas figuras. Assim sendo, o passado é revisitado sem a preocupação de tentar rememorá-lo o mais próximo possível da fidedignidade. Todavia são colocadas táticas discursivas simbólicas que buscam atingir a memória com um olhar do presente, o que deriva em uma visão dos fatos por ângulos irônicos e paródicos.

Na distinção entre o Romance Histórico e a Metaficção Historiográfica, destaca-se o descompromisso desta última com a verdade oficial. Como uma das propriedades do romance Pós-Modernista encontra-se a característica de, intencionalmente, colocar os próprios conceitos em desafio, isto é, instaurar o contrassenso, a ambiguidade, a dúvida. Assim, na Metaficção Historiográfica, o registro da História é constantemente

agrupado ao texto, no entanto nunca é assimilado, isso porque a intencionalidade do escritor é interrogar o próprio alcance textual ao passado, como se este fosse outro universo de sentidos. Vejamos como é colocado o santo São Francisco Xavier, “indiano gordo de sandálias”, capitalista avarento e ambicioso:

— Na Beira comprei eu três cinemas e uma moradia com piscina, disse o senhor Francisco Xavier exibindo os braços vazios de déspota apeado. Três cinemas e uma moradia frente às caravelas do porto, sem contar os criados, é claro, e se me jurassem que havia de governar esta espelunca para ganhar a vida ria-me uma tarde inteira pelo menos. Só os calotes que os hóspedes me pregam dão comigo em doido. Por falar em calotes, rapaz, os cinco contos vêm ou não vêm? Três cinemas, poça. E assine-me este recibozinho para lhe receber o subsídio, é uma norma do Apóstolo das Índias, entende? Honestidade de uma banda, honestidade da outra. (ANTUNES, 2011, p. 11-12)

Parodiado, uma vez que é colocado como indiano e na História factual catequizou no oriente, São Francisco é colocado como um exímio capitalista em contraponto a ideia de santificação. Assim, enquanto uns são postos como ricos, outros vivem a pobreza. Em comum, é que os navegantes de **As naus** vivem à deriva, a procura de um porto seguro, em uma “Lixboa” nada acolhedora. O passado glorioso não cabe no presente, exceto de forma atualizada, tão pouco é possível viver de pretérito. Para Maria Alzira Seixo, o romance, possivelmente:

pode ser encarado como o mais objetivo dos seus romances [...], mas que a hesitação constante entre a primeira e a terceira pessoa narrativas, que dá a flutuação entre uma descrição objectiva das personagens e o seu acesso irregular mas frequente à subjectividade enuciativa, pode também ser lida como uma emersão camuflada do sujeito narrador no seu texto, que encontra ainda aqui lugar para a manifestação desgostada do presente, a nostalgia mítica e terna por um passado que, ao tornar-se presente na memória e na criação, anexa desgosto da sua actualização, e daquilo que no passado foi igualmente presente. (SEIXO, 2002, p. 191)

Dessa maneira, tempo e espaço revelam-se aparentes e relativos na arte moderna, mostrando o que na ciência e na filosofia são comuns, ou seja, a relatividade, diz Rosenfeld. O escritor explica ainda, que muitos dos romances do século XX buscam marcar não só na temática, mas

também na própria estrutura essa desconexão entre o senso comum e a conotação do que se propõe no dito real, em outros termos, a apropriação da relativização dentro da própria estética da arte. Vejamos o que possivelmente se julgue como essa desconexão entre tempos e espaços, uma marca estética da obra em análise, **As naus**:

No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de ginámatinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas e de parselhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando numa língua bicuda de samurais. Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol e aos prédios altos do Restelo, de tal modo que os tractores dos cabo-verdianos se cruzavam com carroças de túmulos de infantas e de pilhas de arabescos de altares. (ANTUNES, 2011, p. 7-8)

Lembramos ainda que, ao nosso ver, a leitura de qualquer obra de ALA, seja dos romances ou das crônicas, leva os seus leitores aos mais variados sentimentos e reflexões, todavia, nunca a uma emoção voltada à indiferença, pois alguma marca de inquietação ficará gravada. Seja pela dificuldade da leitura, pois é uma leitura desafiadora mesmo, seja pela estética, seja pela lírica, seja pelos temas abordados. Suas narrativas, das longas até às curtas, são carregadas de tons memorialísticos, autobiográficos, ironia latente e mais do que qualquer outra coisa: a busca incessante pela raiz da construção humana, para que o leitor se veja refletido na literatura antuniana e busque a própria voz, entre as vozes do autor e do narrador. Ler António Lobo Antunes é sinônimo de inquietação.

A capacidade que a literatura nos apresenta de reinventar os fatos e os acontecimentos, torná-los maravilhosos, nos leva a perceber que é no mínimo peculiar a disposição que ela tem para nos surpreender, causar admiração e espanto, diante das possibilidades ficcionais na forma

escrita. Mesmo lidando cotidianamente com a pesquisa, a crítica, o estudo, a teoria e o trabalho com o texto literário, encontramos o novidadeiro e o admirável.

O **Caderno de memórias coloniais** (2018), de Isabela Figueiredo, é um dos exemplos desse arrebatamento da arte literária. Uma literatura memorialística, inserida no campo da autoficção: “Via, ouvia ao redor, e formava, sem intenção nem premeditação, juízos intuitivos sobre o bem e o mal. Pensava com o peito, porque é o lugar do corpo com o qual se pensa no início e no fim.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 7), ao que podemos aludir ao pensamento de Le Goff (2013), que diz que saber de cor é saber de coração. Saberes e observações que ela rememora ao longo de toda a narrativa da obra citada.

Um ponto que torna a obra de Figueiredo diferente de outras que abordam o colonialismo, é o de que nos é apresentado a visão dos filhos da Guerra Colonial e da ditadura implantada por esse regime, indo, nesse olhar, para além do que era habitualmente observado na literatura que explorava o assunto, bem como os traumas gerados pela guerra, e que costumava ter como autores os retornados que estiveram aquartelados em África, como no caso de Antônio Lobo Antunes. Em outros termos, no caso de o **Caderno**, a narrativa é escrita por alguém que nasceu, cresceu e fez suas primeiras descobertas em meio àquele período tão obscuro das Histórias de Portugal e de África, e que termina “retornando”, ou melhor, sendo dirigida para a metrópole, depois do processo de independência das colônias.

Logo no título do livro em estudo nos remetemos ao termo “memória”: **Caderno de memórias coloniais**, isto é, colocar em destaque acontecimentos dignos de serem retirados da mente. De acordo com Michael Pollak (1992, p. 201), a princípio, a memória sugere ser um acontecimento individual. Contudo, ao aludir a Maurice Halbwachs (s/d), o autor aponta que a memória deve ser compreendida, principalmente, como um fato coletivo ou social, ou seja, como um elemento configurado coletivamente e inclinado a flutuações, transformações e constantes mudanças. Nessa perspectiva, em meio a outros elementos da narrativa, o livro **Caderno de memórias coloniais** nos consente um olhar acerca do tempo rememorado.

Os elementos que constituem a memória individual e a coletiva são, primeiro, os acontecimentos pessoais; depois, os que Pollak (1992, p. 201) chama de acontecimentos “vividos por tabela”, isto é, fatos vividos pela coletividade, mas nem sempre vivenciados pelo sujeito, cuja importância

torna praticamente impossível distinguir a participação ou não do indivíduo. No caso da obra da Isabela Figueiredo, esses acontecimentos, embora ficcionalizados, também foram vividos pela autora.

No ensaio “Memória”, contido na obra **História e Memória**, Jacques Le Goff (2013, p. 387) aponta que o âmbito da memória está ligado desde as ciências médicas até o campo das ciências humanas. Segundo o autor, a amnésia, por exemplo, também pode ser elucidada a partir das ciências sociais, não sendo ela somente uma inquietação do indivíduo, mas a ausência ou estrago, voluntário ou involuntário, da memória coletiva, o que pode também motivar perturbações sérias na identidade coletiva. Nas palavras de Adeíto Manoel Pinho (2011, p. 19), “Nada pode causar maior consternação pessoal e pública do que um indivíduo sem memória. O contrário, nada pode ser mais comemorado do que outro com grande capacidade de lembrar.”. Isto é, a memória é fator crucial na vida do sujeito: a falta ou a presença dela reflete diretamente tanto no particular quanto no grupo social. Não podemos deixar de aludir também, que a memória coletiva foi colocada em evidência de modo importante no combate das forças sociais pelo poder:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2013, p. 390)

Dessa forma, estudar a memória social torna-se imprescindível como meio de averiguar os problemas do tempo e da História. É preciso ter em vista também as particularidades e diferenças entre sociedades de memória oral, ligadas especialmente aos mitos de origem, e de memória escrita; bem como os períodos de transição da oralidade para a escrita (LE GOFF, 2013, p. 390).

O **Caderno** é uma espécie de diário. Uma reunião de 51 textos, de certo modo independentes, que giram em torno do período colonial em Moçambique. As narrativas foram publicadas originalmente no blog da autora, posteriormente transformadas em livro. Os textos sofreram a transição do gênero *post*, para o que podemos caracterizar como aspectos relativos ao gênero crônica, por se tratar de construções textuais curtas e temas ligados ao cotidiano. Cotidiano este, da colonização dos portugueses em terras moçambicanas.

Temos também, as fotografias, que conforme a leitura da obra, o sujeito leitor atento consegue fazer ligações com os textos escritos, isto é, memória visual e escrita. São nove retratos sem qualquer legenda ou menção de local e data, exceto na primeira e última foto, em que encontramos a anotação do local e do ano em que possivelmente registrada, Loureço Marques, 1960.

A obra em apreço foi publicada em 2009 em Portugal e em 2018 aqui no Brasil. Faz parte também da chamada Literatura de Retornados, uma vez que a autora nasceu em Moçambique, porém, é filha de colonos portugueses e recebeu orientação educacional com base na cultura de Portugal. Na verdade, a escritora se insere no entre lugar, em um contexto identitário flutuante entre o ser moçambicana e o ser portuguesa. E essa condição de cisão na qual a autora se compreende (entrelugar) influencia toda a construção narrativa. Vejamos no excerto do texto: “Os desterrados, como eu, são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afectivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166). Desterrada, pois não poderia voltar para terra onde nasceu devido as marcas nada agradáveis da colonização branca, perante os colonizados negros.

Em Moçambique, como bem aponta a própria narrativa, ela era a filha do colonizador. Já em Portugal, nação da família dos pais, ela é a retornada, inteiramente envolta do estereótipo do ser português diferente do cidadão da metrópole. Assim, para o povo lusitano, esse *status* de filha do colono passa a ser inferiorizado e estereotipado. Tomemos nota:

No Carnaval seguinte, o meu tio pintou-se de palhaço, vestiu o meu casaco de lã, as minhas calças amarelas de tecido “la finesse”, e foi tocar trompete, bêbado, para o meio da rua. Que folião! Que bem vestido de palhaço que ele estava!

Em Portugal, habituei-me cedo a ser alvo de troça ou de ridículo, por ser retornada ou por me vestir de vermelho ou lilás. (FIGUEIREDO, 2018, p. 137)

Desse modo, podemos perceber a partir dos trechos citados, transpondo para o lado autobiográfico, que de fato a narradora também estar neste entrelugar. Pois, não era aceita por inteiro na nação dos pais, tão pouco poderia viver no local onde nasceu e viveu a primeira década. Aquela superioridade dos colonos portugueses naquele país da África, claro, era sustentada pela colonização do povo moçambicano. Com a

insustentabilidade da situação colonial, voltam para casa como retornados e fracassados na visão dos que ficaram na metrópole portuguesa, que “era suja, feia, pálida, gelada [...]” (FIGUEIREDO, 2018, p.157), e nada acolhedora, aos olhos da narradora de o **Caderno**.

Salientamos que o livro é dedicado ao pai da escritora. Para a narradora personagem, o lado paterno se constituía entre duas vertentes: a do amor e a do ódio. O amor pelo pai amoroso, fraternal e companheiro: “Essa tarde era feliz: iríamos passear no Zambi, levar-me-ia a comer iogurtes à Baixa, ou talvez fôssemos petiscar moelas ao Sabié. Deixar-me-ia bebericar cerveja do seu copo.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 82). E o ódio pelo pai colonizador, que trai a mãe e apresentou uma conduta racista durante toda a vida:

Recebi todos os discursos de ódio do meu pai. Ouvi-os a dois centímetros do rosto. Senti-lhe o cuspo do ódio, que custa mais que o cuspo do amor, e enfrentei, olhos nos olhos, a sua raiva, a sua frustração, a sua tão torpe ideologia, e ouvindo, não disse nada, nem um assentimento, nem um músculo se mexeu, e eu, inteira, era um não. (FIGUEIREDO, 2018, p. 144)

Esse pai, que podemos aludir como uma possível representação da pátria portuguesa, do outrora império glorioso, mas com a mácula da colonização e de processos exploratórios e racistas. Pai/pátria esses, que a narradora sente que, de certo modo, trai ao trazer à tona essas memórias coloniais. Sobre as personagens da obra **Caderno de Memórias Coloniais**, Arnaut nos diz: “estas pessoas, representam, [...] os traços psicológicos e as dominantes socioculturais de uma mentalidade que anula, ou, pelo menos, dilui, o caráter idílico e inocente da colonização portuguesa, anulando ou diluindo, em simultâneo, o estereótipo lusotropicalista do branco.” (s/d, p. 104). Como disse a própria narradora de o **Caderno**, “Não havia olhos inocentes.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 46).

Apesar da temática da obra transcorrer permeadas das memórias duras e nebulosas do passado colonizador de Portugal, as narrativas são leves e a linguagem apresenta fluidez que prende o leitor do início ao fim do livro. Em síntese, memória em forma de texto e fotografia, questões identitárias, erotismo relacionado as primeiras descobertas que dizem respeito à sexualidade, ao colonialismo, à História e ao esquecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste panorama contemporâneo, tanto o António Lobo Antunes, como a Isabela Figueiredo, imbuídos de um pensamento literário que reflete o cenário caótico e complexo pós-moderno, souberam situar um diálogo acentuado e problematizador do discurso histórico quanto aos caminhos trilhados pela pátria de Camões e Fernando Pessoa, interrogando-a criticamente pela visão reavaliadora da literatura pós-modernista. Em *Síntese*, Lobo Antunes aponta para esse olhar revisor da pátria por meio da ironia e da desconstrução de figuras emblemáticas da História de Portugal. Já Figueiredo, direciona esse olhar revisor para a vertente memorialística da autoficção. Cada um ao seu modo surpreende e sugere ao leitor uma perspectiva crítica dos feitos portugueses, por meio da ficção literária.

Sem mais delongas, no embate entre a literatura que é definida explicitamente como engajada com um projeto coletivo e a literatura concebida como algo individual, fragmentária e existencial é que todas são um reflexo estilizado das complexas experiências humanas. Em *síntese*, a forma de se narrar passou e continuará a passar por grandes transformações ao longo das décadas e séculos. O que não se alterará, provavelmente, é a capacidade de narrar as tais experiências da humanidade. Restando-nos, por meio da literatura, a tentativa de compreender a complexidade que é o ser humano de cada época, ainda mais nos tempos coevos: no limiar da desordem e da ordem; do vazio existencial e imerso em indagações intensas sobre o sentido de seu existir no mundo, busca incessante em qualquer tempo.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

_____. **José Saramago**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

_____. **Estereótipos (Post)Coloniais:** o retorno (Dulce Maria Cardoso) e Caderno de Memórias Coloniais (Isabela Figueiredo). Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_4_4>. Acesso em 29 out. 2020.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais.** 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

GIL, José. **Portugal, Hoje:** o Medo de Existir. 3. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005, (versão em PDF).

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. CRUZ, Ricardo [tradução]. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** BORGES, Suzana; FERREIRA, Irene; LEITÃO, Bernado [tradução]. 7. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

PINHO, Adeíto Manoel. **Perfeitas Memórias:** literatura, experiência e invenção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** PDF. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. (1992). Acesso em: 30 out. 2020.

REIS, Carlos. Entrevista com Carlos Reis: De Realismo e Distopias. **Revista Metamorfoses.** Rio de Janeiro, vol. 16, número 1, p. 116-121, 2019. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/issue/view/1303/showToc>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes.** Lisboa: Dom Quixote, 2002.

VALVERDE, Tércia Costa. **A desconstrução de Portugal em As naus, de Lobo Antunes.** Feira de Santana: UEFS Editora, 2017.

MAFALDA IVO CRUZ CONTISTA: ANOTAÇÕES SOBRE UMA AUTORA HIPERCONTEMPORÂNEA

Samla Borges Canilha¹

RESUMO

A portuguesa Mafalda Ivo Cruz é uma autora aclamada pela crítica, tendo inclusive vencido alguns prêmios literários, como o importante Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Esse reconhecimento dá-se essencialmente por sua produção romanesca, que se iniciou com *Um réquiem português*, ainda na década de 1990, e se manteve ao longo deste início do século XXI – *Pequena Europa*, sua mais recente publicação, data de 2016. Entretanto, a autora tem também alguns contos publicados, todos eles integrando coletâneas junto a outros renomados escritores de língua portuguesa. Considerando-se a pouca abordagem desses seus textos, este trabalho traz uma breve apresentação de alguns deles – a saber: “Uma carta a Fátima”, “A origem do mundo”, “A vida é sonho”, “O gato” e “A colina” –, procurando pensá-los a partir de algumas das características estéticas de sua escrita e analisá-los especificamente dentro do contexto de produção da autora, o da hipercontemporaneidade, denominação que serve à produção literária a partir dos anos 2000, a qual apresenta alguns traços particulares em relação às publicações anteriores, refletindo a contemporaneidade e as mudanças que nelas ocorrem, assim como estas impactam o sujeito. Para isso, serão utilizados, além dos contos de Cruz, textos críticos sobre a escrita da autora e bibliografia teórica sobre a questão do hipercontemporâneo. O que se percebe é que diversos traços apontados como distintivos dessa produção e que podem ser notados nos romances de Cruz estão também presentes, mesmo que com desenvolvimento reduzidos, nos seus contos.

Palavras-chave: Mafalda Ivo Cruz, Contos, Hipercontemporaneidade.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, samlaaborges@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A pesar de pouco popular – alguns dirão que devido a uma escrita hermética – Mafalda Ivo Cruz não deixa de ser uma das mais interessantes vozes da produção literária contemporânea de Portugal. Nascida no final da década de 1950, em Lisboa, a autora é pianista clássica formada pelo Conservatório de Lisboa, fato relevante à sua obra, uma vez que o cuidado com o ritmo é um dos traços característicos do seu texto, junto da fragmentação, da não linearidade, da suspensão espaço-temporal, da sobreposição de tempos e de vozes e da presença, em geral, de múltiplos narradores – o que está, não raro, associado a uma sobreposição de vozes. A atuação em outra área artística também contribui para um vasto repertório que se deixa entrever a partir do diálogo com outros campos artísticos, uma vez que, além de intertextualidade literária, sua produção é repleta de menções a obras musicais e das artes visuais. Essas características são destacadas pela professora Maria Luísa Riztel Remédios no artigo “*Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, romance pós-moderno?”:

No contexto da ficção portuguesa da atualidade, Mafalda Ivo Cruz tem se destacado e suscitado uma atitude recepcional às vezes polêmica. Sem desenvolver uma escrita enigmática, ela recorre, em seus romances, à fragmentação, à contaminação discursiva (literatura/música/pensamento), à intensa prática reflexiva (interiorizada), ao apelo do transcendente. [...] uma autora que, segundo a crítica, deverá permanecer pela rara qualidade de seu discurso (REMÉDIOS, 2011, p. 75).

Também Luciana Éboli, em “A construção da personagem e o hibridismo narrativo: *O rapaz de Botticelli*, de Mafalda Cruz” trata das características dos textos de Cruz, mas vinculando-as justamente à sua formação musical:

essa forte influência musical é facilmente percebida na sua construção textual, principalmente no que tange à estrutura rítmica de sua narrativa. É possível encontrar em seus textos uma profusão de pausas, síncopes, frases de tamanhos diversos, das mais extensas às mais concisas, vozes que entram e saem da narrativa de forma surpreendente, e expressividade peculiar, como se fossem vários instrumentos musicais de uma orquestra em execução (ÉBOLI, (2006, p. 170).

Ambas as autoras partem da leitura de romances de Cruz para tecer suas considerações – e, de fato, é por eles que a escritora é conhecida e reconhecida. Sua produção romanesca, com publicação iniciada já na sua maturidade, é bastante fértil; são dela *Um réquiem português* (1995), *A casa do diabo* (2000), *O rapaz de Botticelli* (2002), *Vermelho* (2003), *Oz* (2006), *O cozinheiro alemão* (2008) e *Pequena Europa* (2016), além de *Emma* (2004), publicado em conjunto com a ilustradora Joana Villaverde, e de *Mensagem: adaptado para os mais novos* (2008). E esses romances lhe renderam alguns prêmios: o Prêmio PEN Club de Ficção 2002 por *O rapaz de Botticelli* e o Grande Prêmio de Romance e Novela 2003 da Associação Portuguesa de Escritores (APE) por *Vermelho*, mesma premiação a que foi novamente indicada em 2017 por *Pequena Europa*.

Entretanto, nem só de romances se faz a sua obra, uma vez que Cruz também integra as coletâneas *Vozes e olhares no feminino* (2001), com o conto “Uma carta a Fátima”, *Putas: novo conto português e brasileiro* (2002), com “A origem do mundo”, *Histórias para ler à sombra* (2003), com o conto “A vida é sonhos”, *Contos que contam* (2005), com “O gato” e *Contos policiais* (2008), com “A colina”. Neles, a autora divide espaço com outros grandes escritores portugueses, como Dulce Maria Cardoso, Gonçalo M. Tavares, Lídia Jorge, Rui Zink, Teolinda Gersão, José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe e Miguel Torga, entre outros. Considerando-se que os poucos trabalhos publicados sobre a escrita de Cruz não tratam desses textos, neste, o objetivo é realizar a leitura e análise desses contos, procurando apontar, ainda que de maneira superficial, as relações entre esses textos curtos e sua narrativa longa, partindo-se da hipótese de que neles estão presentes diversos aspectos que são melhor desenvolvidos nos romances.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a realização deste trabalho foi, principalmente, a leitura e análise dos contos que integram seu *corpus*. Além disso, recorreu-se a textos que tratam da obra de Mafalda Ivo Cruz e autores que tratam do conceito de hipercontemporaneidade, o qual é explorado. A leitura prévia dos romances, mesmo que estes não sejam citados de forma direta, também serviram para a sua realização.

REFERENCIAL TEÓRICO

As características formais da escrita de Cruz, já mencionadas – a fragmentação, a sobreposição de tempo e de espaço e a multiplicidade de vozes –, estão associadas a traços temáticos que, de alguma forma, a justificam, uma vez que suas narrativas tratam do íntimo das personagens, de suas recordações, suas dúvidas, seus medos e suas frustrações, de forma que a intimidade reja a organização da história. Sendo assim, a escrita disruptiva em relação ao modo de representação realista, em que a trama é apresentada de uma forma mais organizada, coesa e linear, dá lugar a uma espécie de reprodução das mentalidades caóticas que caracterizam as personagens criadas pela autora. Uma caoticidade, aliás, que está vinculada a outro aspecto: seus textos têm como temática recorrente a loucura e a violência, mencionada como traço característico, por teóricos, do que se denomina *hipercontemporaneidade*.

Em síntese, este é um conceito que abrange certa parcela da produção literária a partir dos anos 2000 e que reflete nossa contemporaneidade e as diversas mudanças que nela ocorrem, como os impactos da globalização e das novas tecnologias no sujeito. Nesse sentido, o autor dessas obras “reflete as características da sociedade que é a nossa, e à qual a sua escrita se adapta. A sua criação é um testemunho de uma evolução, tecnológica, econômica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já” (BINET; ANGELINI, 2016, p. 447). Para conseguir expressar essa vivência, os autores acabam por, não raro, romper com as categorias tradicionais de narrador, ação, tempo, espaço e personagem. Entre essas rupturas, pode-se apontar a multiplicidade de vozes, recurso que permite uma leitura das obras por diversos caminhos – talvez um reflexo do mundo virtual e da comunicação em tempo real, o que influencia o tratamento dado ao tempo nos romances, na perspectiva de Ana Maria Binet e Ana Paula Arnaut (2018). As autoras apontam ainda traços que lembram muito os já apontados sobre a escrita de Mafalda Ivo Cruz:

A fragmentação do discurso, a pluralidade das vozes, a hibridez genérica, que dificulta as classificações, ou a utilização da metaficção constroem uma fronteira tênue entre o eco do real e o fruto do imaginário. Novas formas, como as que os anglo-saxões denominam “narrative non-fiction”, utilizam amiúde um lirismo surpreendente e que contrasta com os aspetos violentos e sórdidos das sociedades que ocupam uma posição central em grande parte

dos romances hipercontemporâneos (ARNAUT, BINET, p. 12-13).

De fato, na obra da escritora portuguesa, temos um lirismo que contrasta com narrativas tematicamente brutais. Essa brutalidade, porém, pode ser interpretada não só como uma especificidade, mas sim como uma resposta ao próprio contexto de produção:

A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro de 2001, percorre uma literatura onde o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar, volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas socioculturais, que tinham como objetivo mantê-la à distância, e se revelam impotentes perante a força do tsunami que nos assola, particularmente na Europa (BINET; ARNAUT, 2018, p. 11).

Especificamente sobre a obra de Cruz, Éboli (2006, p. 175), ao analisar *O rapaz de Botticelli*, corrobora a associação de uma construção fragmentária com a condição do sujeito contemporâneo:

Há uma história a ser construída, as peças do quebra-cabeça devem ser organizadas e montadas. Talvez essa seja a condição do sujeito contemporâneo, fragmentado, que concentra em si marcas do presente, do passado e – por que não – do futuro, num emaranhado desconexo e excessivo de informações que o caracterizam e o descaracterizam num ciclo ininterrupto. Esse é um momento peculiar de liberdade estética, de transformação de códigos e de alteração dos limites. E a autora, dessa forma, parte das questões filosóficas de seu tempo para compor uma literatura que quebra paradigmas e coloca nas mãos do leitor a responsabilidade imensa de recriar o seu próprio romance, através da interpretação pessoal das referências apresentadas e das pistas narrativas que permeiam sua construção.

Essa resposta ao próprio tempo, como será demonstrado na análise que se segue, é perceptível nos contos de Cruz, em que a violência e um contexto socialmente desigual são elementos marcantes.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Realizada a leitura dos contos integrantes do *corpus*, nota-se que todos eles trazem a violência, o contexto opressor, explicitamente ou não. Uma síntese de cada um já deixa entrever esse ponto: em “Uma carta a Fátima”, um homem observa a mulher que dá nome ao título, descrevendo diversas formas de violência que gostaria de cometer contra ela; “A origem do mundo” consiste nas reflexões de uma prostituta; em “A vida é sonho”, a narradora, em um texto fragmentário, menciona alguns acontecimentos de sua vida e das redondezas onde mora, com ênfase em um mendigo que perambula pela região; em “O gato”, uma melancólica voz narrativa descreve um episódio envolvendo as crianças de uma casa, ocorrida em uma noite em que ela assiste a imagens violentas na televisão; e, por fim, “A colina” traz a investigação deflagrada depois que o corpo de uma criança é encontrado sem vida no meio do lixo. Vinculada a esse aspecto, podemos pensar que se justifica a menção a figuras pertencentes à margem, socialmente excluídas, marginalizadas. É importante que, com exceção de “O gato”, no qual a casa da família e a viagem à praia deixam entrever melhores condições sociais (uma classe média, talvez), as personagens dos contos circulem em contextos de periferia.

Além da temática da violência, podem ser identificadas referências a outros dois aspectos, a ela relacionados, bastante frequentes na obra de Cruz: a loucura – como em “Tive medo que já lá não estivesse Mas estava. Tive medo, quer dizer, antes nunca lá tivesse estado. Eu acho que a partir de certa idade somos todos doentes, sabe? Começamos a sofrer de doença mental” (CRUZ, 2008, p. 76), de “A colina” – e o mal – presentes nos contos “Uma carta a Fátima”, no trecho “Eu, que era habitado pela fraqueza e pelo mal. Eu. Habitado pela infinita bondade das coisas. Para quê. O rumo perde-se na quietude” (CRUZ, 2001, p. 51) e em “A vida é sonho”, no seguinte trecho:

- Queria falar do mal, hoje
- Hoje não
- Porquê?
- Não tenho tempo.
- Oiça, tive uma visão estranha. Foi num sonho.
- Num sonho?

Era um rapaz de joelho em terra e tronco nu que segurava, assente na perna dobrada num pavão tão pequeno que

tinha o tamanho de um pombo. Que acha que é? (CRUZ, 2003, p. 100).

Essa violência também pode ser considerada ao se tratar dos aspectos formais dos textos. A escrita com frases curtas, dando um ritmo mais ágil aos textos, transmite certa tensão ao leitor, reforçando a atmosfera dos espaços em que as histórias se passam – como em “O gato”, em que “a luz já tinha mudado, já se tinha tornado vagamente opressiva” (CRUZ, 2005, p. 62). Também as interrupções reforçam essa sensação; como exemplo, temos o conto “A vida é sonho”, composto por diversos fragmentos – o que, por si só, já dá ao texto um ritmo cortado, um caminho cheio de percalços –, que traz também frases como “«Vou ter de arrançar.» Então vai lá, homem! Pensas que fazes falta? Porque em todas as vidas se faz tarde. Porque hoje.” (CRUZ, 2003, p. 94) e “Enquanto caminhavas para a porta majestosa do museu fixaste uns olhos estranhos no caminho ladeado de buxo talhado e regado de fresco, ainda agora – não, não digo o resto” (CRUZ, 2003, p. 94). Outra leitura é a de que a narradora não consegue expressar, falar sobre a violência que envolve os episódios.

Além das interrupções, outro recurso interessante é o das repetições, como no seguinte trecho de “Uma carta a Fátima”:

E se pudesse falar-lhe de amor, dir-lhe-ia o quê? *Deixa-me entrar, despe-te, deita-te. Serves, ou não me serves.* E seguir-se-ia um espaço de devaneio agitado nas nossas vidas. Como uma ida num veleiro à margem sul do Tejo.

Serves, ou não me serves. A servidão e a serva. *Deixa-me entrar, despe-te, deita-te* (CRUZ, 2001, p. 51, grifo nosso).

Nele, o narrador trata de uma agressão que gostaria de cometer. A repetição reforça o desejo de recorrência e marca um ciclo sem fim. De forma geral, pode-se pensar não apenas na violência constante a que Fátima estaria subjugada, mas na violência às mulheres em geral, que, mesmo com o avançar da sociedade em diversos aspectos, mantém-se como uma triste realidade.

Outro aspecto característico dos romances de Cruz e que se faz presente na maioria dos contos é o uso de narração em primeira pessoa; as exceções são “A origem do mundo” e “A colina”. “A vida é sonho” destaca-se ainda por ser um texto dirigido para uma segunda pessoa – um recurso que ganha contornos ainda mais interessantes se considerarmos que o conto foi publicado em 2003, mesmo ano de publicação do romance *Vermelho*, no qual Tito, o protagonista-narrador, dirige seu discurso à mãe.

Destaca-se, ainda, em relação aos contos, o caso de mudança de voz e perspectiva narrativa em “Uma carta a Fátima”. Esse tipo de mudança é também um dos traços estilísticos da autora e, no caso do conto em questão, dá à narrativa uma reviravolta curiosa: a predominância da narração é do homem que observa Fátima através da janela, e assim o é ao longo de várias páginas, até o penúltimo parágrafo do texto: “Uma vez ao voltar-me, ao levantar a cabeça do trabalho deitei um olhar à janela. E vi, apesar de ser tarde, o vulto do pedinte da igreja parado lá fora na esquina dianteira à casa. Conhecia-o vagamente. Era um estrangeiro” (CRUZ, 2001, p. 57). Sabemos que o tal pedinte é o narrador porque, no parágrafo seguinte, ela afirma: “Chamavam-lhe «o alemão»” (CRUZ, 2021, p. 57), enquanto, na narração do homem, há menções a termos e frases em língua alemã.

Também em “A colina” ocorre mudança de voz. Como mencionado, o conto é narrado predominantemente em terceira pessoa, mas há, em algumas passagens, a intromissão da voz de um dos personagens, Sebastião, em primeira pessoa. Um exemplo é o seguinte trecho:

Nessa noite, antes de descer para ir encontrar o jovem Seixas, Sebastião tirou a arma da gaveta. Vestiu o casaco que estava num cabide pendurado na porta e meteu a arma no bolso.

Ela já estava grávida nesse dia em que trazia a galinha no cesto. Passaram uns meses, eu ia à escola. Vieram buscar-me à escola, os dois velhos e disseram-me que tinha nascido a Iracema nessa manhã (CRUZ, 2008, p. 81).

A cena que é descrita anteriormente justifica a mudança: Sebastião está em casa relembando a mãe – o referente de “ela”, no trecho mencionado –, que, ele informa quando recebe a visita de Seixas, morreu um ano antes naquela data.

Outra cena em que tal mudança ocorre, no mesmo texto, é a seguinte:

Sebastião sentou-se.

Cremaram o meu pai. Ou não? Ainda não se fazia? Foi nesse dia, na igreja, que eu percebi que o meu pai vivia no inferno.

Sebastião apeou-se do táxi no Terreiro do Paço [...] (CRUZ, 2008, p. 82).

Nesse caso, a interferência da voz narrativa da personagem serve para reproduzir o que se passa em sua mente. Sendo assim, uma hipótese

para esse fenômeno é de que ele seja motivado pelos processos mentais operados pelo homem. No primeiro caso citado, em especial, a motivação é o ato de rememorar por ele realizado; isto é: a narração em terceira pessoa traz uma informação ou um acontecimento que serve de gatilho à memória da personagem e, por isso, ela assume a narração para trazer, ela mesma, o episódio desencadeado.

Por fim, é interessante destacar como os contos trazem diversas referências a outras produções artísticas. Entre elas, destacam-se: em “A origem do mundo”, aos quadros de Hopper e às pinturas *Retrato de Dolly*, de Van Dongen, e *A origem do mundo*, de Gustave Courbert – esta, inclusive, emprestando título ao conto, que justamente vai tratar da sexualidade feminina; e, em “Uma carta a Fátima”, aos quadros de Ticiano e a um concerto de Schumann.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos escritos por Mafalda Ivo Cruz, talvez pela brevidade, deixam apenas entrever alguns aspectos que são mais largamente desenvolvidos nos romances, mas é importante identificar sua presença, uma vez que isso denota uma voz autoral bastante coesa no todo de sua obra, mesmo que menos disruptiva nos textos mais curtos. Os principais pontos a serem destacados, e que foram aqui abordados com um pouco mais de ênfase, é a temática da violência, presente em todos os textos e também em todos os seus romances e, no que tange à forma, ao trabalho com diferentes vozes narrativas.

A análise aqui realizada foi breve e superficial, mas espera-se que sirva para apresentar uma autora pouco conhecida no contexto brasileiro e, aos que já são familiarizados com sua obra romanesca, mostra-lhes esta sua outra faceta e, assim, instigar novas investigações sobre Cruz.

REFERÊNCIAS

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out./dez. 2016. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

BINET, Ana Maria; ARNAUT, Ana Paula. Introdução. **Revista de Estudos Literários**, n. 8, p. 11-15, 2018. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/>

jspui/bitstream/10316.2/45133/1/Introducao.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2021.

CRUZ, Mafalda Ivo. Uma carta a Fátima. In: LIMA, Isabel Pires de (coord.). **Vozes e olhares no feminino**. Porto: Afrontamento, 2001.

CRUZ, Mafalda Ivo. A origem do mundo. In: INÁCIO, Ana Paula *et al.* **Putas: novo conto português e brasileiro**. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.

CRUZ, Mafalda Ivo. A vida é sonho. In: MELO, João de *et al.* **Histórias para ler à sombra**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CRUZ, Mafalda Ivo. "O gato". In: LISBOA, Adriana *et al.* **Contos que contam**. Lisboa: Colombo, 2005.

CRUZ, Mafalda Ivo. "A colina". In: SENA-LINO, Pedro (coord.). **Contos policiais**. Porto: Porto Editora, 2008.

ÉBOLI, Luciana. A construção da personagem e o hibridismo narrativo: *O rapaz de Botticelli*, de Mafalda Cruz. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 169-175, set. 2006. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/626/457>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, romance pós-moderno? In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel; BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Identidades fraturadas: ensaios sobre literatura portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 75-82.

MANUEL DE FREITAS: ENTRE A RECUSA E A AFIRMAÇÃO DO POEMA

Erick Gontijo Costa¹

RESUMO

Neste texto, apresenta-se o mecanismo, recorrente na poesia moderna, de pensar e escrever o poema a partir da recusa de seus aspectos tradicionalmente identificáveis. A seguir, demonstram-se as semelhanças e diferenças da obra de Manuel de Freitas em relação a esse procedimento poético moderno. Por fim, investiga-se, na obra de Freitas, o papel da leitura como prática indissociável da escrita, que se produz à diferença daquilo que cita. Para exemplificar esse traço da obra de Freitas, analisam-se dois poemas que se estruturam como cenas de leitura e escrita, sendo uma em diálogo com a obra de Herberto Helder e outra com o filme *Patterson*, de Jim Jarmusch.

Palavras-chave: Poema, leitura, Manuel de Freitas, Herberto Helder.

1 Doutor em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Letras – Estudos Literários da UFMG. Professor no CEFET-MG erickgcosta@gmail.com.

INTRODUÇÃO: A PLACE FOR THE GENUINE

*aquele que voltava a jogar à morte
e teria preferido não escrever estes versos.*

Manuel de Freitas

*Poetry*²

I, too, dislike it.

Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it, after all, a place for the genuine.

Marianne Moore

A partir de “Poetry”, de Marianne Moore, Ben Lerner, no livro *Ódio à poesia*, desenvolve um interessante pensamento sobre a leitura, mais especificamente sobre o desprezo pelo que se lê como forma de ir além do lido. Para além da simples questão de gosto, haveria, para o autor, na leitura como recusa do poema, a possibilidade de se ler, no mesmo gesto de recusa, uma estranha afirmação do campo poético.

No poema de Moore, é evidente o papel da leitura fundada no desprezo pelo poema escrito, mas não um desprezo puro e simples. O que se entende por recusa indica também um lugar autêntico para o dizer e para o pensamento. Um lugar que passa pelo poema, mas o excede, por ser apenas possibilidade de que haja fala genuína em meio à linguagem poética.

Para Lerner, o que se revela nessa forma resistente de ler é a afirmação de uma ausência, figurada em um hipotético “Poema genuíno”: “Apenas é possível compormos poemas que, quando lidos com desprezo absoluto, abrem caminho para o Poema genuíno que nunca chega a aparecer” (LERNER, 2017, p. 93). Recusa e afirmação, nessa perspectiva de leitura, seriam um só caminho, em que presença e ausência do poema tendem à confluência. Movimento que não deixa de remeter ao entendimento da poesia como lugar em que coabitam forças heterógenas, por vezes contrárias, que entretanto não se anulam.

A existência de movimentos contrários em um mesmo poema é já conhecida e suficientemente discutida por leitores de poesia. Octavio Paz, por exemplo, em *O arco e a lira*, sintetiza essa ideia – a partir de

2 Na tradução de José Antonio Arantes: “Poesia // Também não gosto. / Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a gente acaba descobrindo / nela, afinal de contas, um lugar para o genuíno.” (MOORE, 1991, p. 33).

Heráclito – ao apontar o paradoxo como uma das forças constitutivas da linguagem poética. A pluralidade de leituras possíveis e o limite das leituras seriam efeitos dessa forma particular de harmonia dissonante, capaz de reunir e dispersar significações.

Esse aspecto da poesia, ao longo do século XX, ganha nuances, ao ser formulado de modo singular em diferentes obras, que se apoiam no paradoxo como forma de afirmar o poético no movimento de sua recusa. Paul Valéry, por exemplo, em seus cadernos, que para si funcionaram como “contraobras”³, explicita esse movimento. Lendo Valéry, é possível perceber que a algumas obras interessará menos o poema feito, acabado, que a possibilidade de escrever poemas a partir de sua impossibilidade. A questão poética, para o autor, participa de um princípio assim formulado: “Eu me amo em potência – me odeio em ato.” (VALÉRY, 2011, p. 76). Nessa mesma perspectiva, Valéry acrescenta: “Ser poeta, não. Poder sê-lo” (VALÉRY, 2011, p. 72). O poema que interessa seria, portanto, uma virtualidade, uma potencialidade apenas vislumbrada nos escritos que por vezes se concretizam.

Em nome da possibilidade de continuar a escrever poemas e, a partir deles, fazer-se poeta, uma série de autores do século XX, cada um a seu modo, parece trazer em suas obras a marca dessa forma particular de recusa, a qual instaura um horizonte de possibilidades de que haja poemas. Recusar o poema e escrever o poema seriam, no limite, um só movimento, tensionando os contrários.

A recusa, nessa acepção, além de instaurar a possibilidade de que haja poema, tem como um de seus efeitos a figuração de poetas que são como existências desviadas de seu suposto lugar de criação. Fruto da recusa tensionada ao que se escreve, Paul Éluard, por exemplo, assim desdobra a situação do poema e do poeta no século XX, em “Negação da poesia”:

Toda a angústia todo o tormento
De continuar vivendo a ser ausente
E a escrever este poema

No lugar do poema vivo
Que não escreverei
(ÉLUARD, 2002, p. 171)

3 “Estes cadernos são meu vício. São também contraobras, contra-acabados” (VALÉRY, 2011, p. 71).

O sujeito poético, dividido entre presença e ausência de si, é correlato do poema que se escreve na ausência do poema vivo. Pode-se entender que o poema que se escreve é apenas indício de que não há o poema vivo, mas os versos “E a escrever este poema / No lugar do poema vivo” sugerem também que o poema escrito instauraria um espaço virtual na ultrapassagem do escrito. Nesse espaço, as palavras hesitam entre o possível e o impossível, entre a recusa do escrito e a afirmação do não escrito, em um movimento aproximável do que funda, no poema de Moore, um lugar para a autenticidade do dizer, vislumbrada na leitura.

METODOLOGIA: “MAS NÃO, DESISTE. DESISTE ATÉ DE DESISTIR”

Na poesia portuguesa recente, uma obra que responde de maneira muito própria ao impasse entre possibilidades e impossibilidades da poesia é a de Manuel de Freitas. Há, sem dúvida, diferenças entre o pensamento poético da recusa em Valéry e a maneira como a recusa se constrói na poesia em Manuel de Freitas. Também há diferenças significativas entre a obra do poeta português e a poética imagética, herdeira do surrealismo, em Paul Éluard. Talvez sequer se possa afirmar que a obra do poeta português instaure um lugar para a palavra autêntica, já que os movimentos de recusa e afirmação velada, se são perceptíveis em seus escritos, parecem pretender deslocar o dizer da poesia para tons distintos dos frequentes entre alguns grandes poetas das modernidades do século XX.

Na poesia de Manuel de Freitas, recursos como a montagem de espaços em linguagem apenas aparentemente realista tendem a gerar a ilusão de facilidade de leitura. Mas nada é exatamente simples nessa obra. Também as citações de uma série de autores podem induzir a equívocos, já que Freitas enreda em sua obra poetas de que muitas vezes se afasta.

Por exemplo, se há certa recorrência temática, como a morte, que se vai infiltrando na representação do vivido, recurso que não deixa de lembrar “a morte no gerúndio” (HELDER, 2013, p. 96), de um Herberto Helder tardio, há entre os dois autores grande diferença: em Helder, o movimento contínuo de morrer nunca se dissocia da potência do dizer vivo, ao passo que, em Freitas, o dizer da poesia é já um tanto mortificado, como se todo o escrito fosse já apenas sombra do vivido. Se há alguma aproximação possível, ela se dá não pela força do dizer e pela forma do

dito, mas pela citação direta ou indireta como recurso que, como veremos, parece delimitar aquilo de que Freitas se diferencia.

Entre recusa e afirmação da poesia, uma regra, nessa obra, parece ser: “Mas não, desiste. Desiste até de desistir.” (FREITAS, 2017, p. 57). Não é difícil chegar a uma estranha forma de afirmação, a partir das sucessivas negações. Desistir de desistir seria uma forma menor do movimento da linguagem poética. Uma maneira muito lenta de se mover, um movimento quase imóvel, entretanto capaz de produzir pequenas diferenças entre o dito e seus efeitos de leitura.

Nem pela recusa pura e simples nem pela afirmação direta do poema que haveria na recusa, Freitas parece indicar que um poema autêntico, se há algum, não estaria em seus livros. Ainda que, sim, seja o poema a forma eleita para dizer do esvaziamento poético da linguagem e das ruínas do mundo, que se vão construindo textualmente. Construindo porque, nessa obra, se o mundo se representa em ruínas, é pela montagem simbólica de ruínas artificiais. O que não deixa de ser mais uma estratégia de escrita que ilude, pelo que diz, o que se passa por trás da cena, entre um e outro poema. Os poemas recusam-se a ser poemas, ou falam da recusa do poema. Mas seu esvaziamento – podendo ser fruto de uma legítima forma de ler a época – não deixa de ser uma sofisticada construção de linguagem poética.

O gesto de destituição parece ser sempre outro, de difícil captura. Mesmo no horizonte de rebaixamento do poema, da poesia e do poeta, há poemas (e muitos) e poeta (nem sempre a contragosto). E Manuel de Freitas, além disso, é um grande leitor da poesia portuguesa, fato que se atesta nas inúmeras citações e releituras de poetas, não apenas portugueses.

Fato é que, em seus poemas, não faltam ambos os movimentos reconhecíveis em parte significativa de obras poéticas do século XX: a negação da consistência poética de si, do mundo e do próprio poema, que entretanto prolifera. Talvez, por recusa, nessa obra, deva-se entender principalmente: esvaziamento e rebaixamento da linguagem poética própria, que participa das mais diversas cenas decaídas (e ainda assim um tanto poéticas), em que um poeta, aparentemente sem poema, dialoga sobre coisas menores, e a vida segue um curso estreito, ironicamente, à margem de rios como o Tejo: “Um outro rio / o menos heraclítico / de todos, nos fez dar grandes passeios em Santarém / e em Lisboa” (FREITAS, 2017, p. 23). Nesse percurso, uma vida vai sendo infiltrada pela morte em curso lento, em tom menor, mas sem tragédia, como se só se pudesse

perceber que houve vida depois de a morte ter já concluído seu trabalho, embora reste ali alguém que possa sempre dizer: “uma vida é apenas a morte. Já passou” (FREITAS, 2019, p. 24).

Em *Infernos artificiais*, por exemplo, a morte encenada em vida cobra seu preço à linguagem: “nomear o vazio / com palavras mais estéreis ainda” (FREITAS, 2001, p. 20) leva à conclusão de que “Um nome não vale a pena” (FREITAS, 2001, p. 20). No limite, toda existência acaba por se tornar improvável, sem sequer a garantia do vazio: “Tudo existe mas nada é real / nem sequer o vazio.” (FREITAS, 2001, p. 20)

Quanto à construção verbal de si e do mundo, trata-se de um procedimento recorrente nessa poesia, que não raro tem como cenário cafés, bares e ruas, invariavelmente identificados nos títulos. Como pano de fundo, a morte é insistentemente nomeada, mas não sem alguma ironia:

Tema sem variação

Para o Manuel de Freitas, mon semblable.

Sempre soubeste: a morte
Sempre sentiste: a morte.
As tabernas, fechadas, eram
apenas uma espécie de refrão.

Mas isso, terás de convir,
não desculpa o facto
de andares há vinte anos
a escrever o mesmo.

Faz como as tabernas: cala-te.
(FREITAS, 2017, p. 125)

Sabe-se que as tabernas surgem nesse poema e ao longo das obras de Freitas como um refrão, um artifício poético, aqui associado à ideia do título: “Tema sem variação”, que por sua vez remete à morte. Mas a morte é aqui um nome e, como visto, “Um nome não vale a pena” (FREITAS, 2001, p. 20). A suposta ideia monotemática teria seu contorno reforçado na afirmação de que se anda “há vinte anos / a escrever o mesmo”. Mas as tabernas fechadas, existam ou não (“Tudo existe mas nada é real” (FREITAS, 2001, p. 20)), são no poema peça para a montagem da cena. E também para a montagem da voz, da figura de um poeta, que no poema se divide entre aquele que fala e o duplo a quem se endereça. A este, ao duplo, é dito, ironicamente, talvez como provocação endereçada antes

a um certo modo apressado de se ler a poesia de Freitas: “Faz como as tabernas: cala-te.” Nesse sentido, o poema parece sugerir que, sim, há a morte no centro ou nas margens de quase todos os poemas, mas a leitura atenta aos desdobramentos irônicos da obra de Freitas talvez deva se atentar não exatamente ao que se repete, mas ao que na repetição indica pequenos desvios, alguma diferença.

A exemplo desses pequenos desvios no que aparentemente é repetição temática, o poeta – como quem persegue o poema da ausência e presentifica “apenas” mais um poema – recusa, no limite, a própria recusa, a desistência, como se fosse sempre possível descer mais um degrau em direção ao silêncio:

Mas não, desiste. Desiste até de desistir.
Não será este o último poema, por mais
que o julgues ou sintas (e os versos,
para ti, foram sempre sentimentos vãos).
(FREITAS, 2017, p. 57)

Reside aí uma particularidade dessa obra. É curioso o modo como se estreitam negação e afirmação, ao se escreverem sucessivos poemas, se não sobre a ausência de poema, sobre o esvaziamento da poesia como sentimento que justificasse a existência de poemas e de poeta. Mas, nunca como quem resiste à nulidade da poesia e do poeta para então a afirmar como categoria positiva, insiste-se em escrever poemas para afirmar o arrefecimento da linguagem poética. O poeta, por sua vez, entre desistências sucessivas, faz-se e desfaz-se de palavra em palavra, como quem lida com o que resta na língua do que foi sujeito, com o mecanismo de pronomes, indutores de alguma presença:

E bastarias tu – ninguém, porque
ninguém basta. É um erro – mas gostamos
tanto – pensar que um rosto nos salvará
disto que não sabemos ser, de nós.
Esse pronome pessoal, o inferno.
(FREITAS, 2017, p. 56)

Pode-se supor que nessa obra não haja exatamente uma tendência à eliminação de marcas pessoais, já que há inúmeras pistas que podem ou não levar os leitores a recuperar um sem número de elementos supostamente presentes num hipotético mundo exterior ao texto. Mas aqui interessa, sobretudo, o desconforto em face dos pronomes pessoais, que

produz no poema o esvaziamento de qualquer consistência subjetiva e, por extensão, do mundo. O que de um sujeito resta escrito hesita entre um rosto que se ajusta mal, uma determinação em segunda pessoa cujo referente não se determina e a indefinição no pronome “ninguém”, que não basta para uma presença.

De modo distinto da despersonalização subjetiva, que cede a iniciativa do dizer às próprias palavras, para que se funde um texto como metáfora do mundo unificado ou em dispersão, dinâmica recorrente na poesia portuguesa do século XX, de Pessoa a Helder, o que parece ser frequente em Freitas é o desvanecimento (e não tanto eliminação ou desdobramento) das marcas subjetivas, as quais, assinaladas por “esse dano colateral / a que chamamos angústia”

(FREITAS, 2017, p. 89), passam a servir à construção simbólica de uma persona poética, dividida entre o que de si resta no poema e o que de si nunca se escreve. Angústia de um sujeito que em tudo se divide, revelando que, nessa obra, a ilusão de realidade é a todo tempo destituída no seio de sua montagem cênica: “dois homens, numa taberna, / enquanto chovia. O terceiro / era eu: aquele que escreve / e não escreve este poema.” (FREITAS, 2017, p. 88).

Fazendo lembrar Sá-Carneiro, sem que se percam os traços de diferenças, aquele que escreve e não escreve o poema é existência intermediária, ruína entre o que se representa e o gesto de representar. É como um pilar sem ponte, na angústia de já nada haver que ligue a coisa escrita àquele que, por um momento, a escreveu e dela foi apartado. Na impressão de nunca a ter escrito, lê-se, entretanto, no que de si não pode escrever.

Se essa dinâmica subjetiva dos poemas de Freitas não se confunde com o desaparecimento elocutório do poeta, tal como formulado por Mallarmé, não se reduz, de forma alguma, a qualquer empobrecimento confessional em forma versificada, visto que, nessa obra, o mundo e a voz que o compõe são construções poéticas de linguagem um tanto conscientes de seus efeitos, em diálogo com o vasto universo literário que participa da construção a frio de um mundo em ruínas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO: A ROSA ARREFECIDA

A obra de Freitas traz uma marca comum à poesia portuguesa contemporânea: a leitura como prática indissociável da escrita. É uma obra repleta de citações, que participam da técnica de produção de pequenos

desvios no curso da montagem poética de si e de cenas do mundo. Montagem não pela via da condensação metafórica das palavras e do mundo, mas pela ilusão de presença do mundo nas palavras gastas, que entretanto têm ainda algo a dizer.

A partir do poema “Sub rosa”, veremos, por exemplo, que as referências à poesia de Herberto Helder, mais do que uma homenagem, delimitam o que de mais próprio há na poesia de Freitas. Sobre Herberto Helder, é como se sua obra permanecesse, na perspectiva dos poemas de Freitas, suspensa, intocada como uma janela que o tempo não pode destruir: “Mas a janela manuelina continua lá, Herberto” (FREITAS, 2019, p. 27), referência a “Teorema”, presente em *Os passos em volta*. Helder seria o poeta que resiste à deterioração que recai sobre tudo.

Mas Helder não aparece na obra de Freitas como autor a ser imitado, como um estilo exemplar a ser seguido ou recusado. Surge, antes, como uma voz a ser reconhecida. Uma última grande voz, na medida em que todo grande poeta seria, do território poético que funda e do idioma que fabrica de poema em poema, uma última voz.

Sabe-se que, no idioma poético de Helder, uma das imagens frequentes, recuperada por Freitas, é a “rosa”. Silvina Rodrigues Lopes, em *A inocência do devir*, pensa a rosa herbertiana como um “nome-contágio” (LOPES, 2019, p. 62) e um “nome-centro” (LOPES, 2019, p. 62), a partir do seguinte poema, presente em *Do mundo*:

Rosas divagadas pelas roseiras, as sombras das rosas
seguram-nas no ar
enquanto espumam batidas à lua, devoradas.
Com a lepra na boca no instante da palavra, oh
sim: memória da criança da terra andando
entre as cores primitivas.
E esperar que a lepra cubra os dedos, escrever: Rosa –
encadeado na rotação do nome.
Ir colher ao último alfabeto
a rosa extremamente escrita.
(HELDER, 2002, p 310-312)

Nesse poema, a “Rosa”, maiúscula, é central, na medida em que, fazendo sobre si girar as imagens e nomes que encadeia (roseira, sombras, lua, boca, memória, criança...), funciona como nome condensador do mundo “no instante da palavra”. Nessa operação, em que a metáfora se quer absoluta por contagiar todas as palavras, colhe-se, do “último

alfabeto”, do alfabeto do mundo, “a rosa extremamente escrita”. Nessa imagem saturada de palavras, a Rosa se faz, portanto, forma metafórica que, para além de simbolizar um mundo, seria o próprio mundo se dizendo, se engendrando poeticamente por condensação e contágio, isto é, pela amplificação de metáforas e metonímias. Em Helder, a metáfora é, portanto, a palavra própria do mundo, que se dissemina em um poema contínuo.

Um tanto distinta da rosa herbertiana, mas dela derivada, é a “Sub rosa” de Freitas. O poema é esclarecedor quanto ao método de citação, que produz um caminho poético em tom menor, nem exatamente à sombra nem sob o signo da negação do que lhe antecede, talvez buscando construir, no diálogo, uma voz própria:

SUB ROSA

Para o Herberto Helder

Não somos os últimos, pois se
há coisa que o mundo sempre fez bem
foi acabar. De novo e sempre: acabar.

Mas já não trabalhamos com o ouro
e temos um certo pudor tardio
em falar de deus, do amor ou até do corpo.

As metáforas arrefecem, talvez contrariadas.
São casas devolutas, mães risonhas
ou sombrias cujo grito deixámos de escutar.

Do lixo, porém, temos um vasto
e inútil conhecimento. Possa
ele servir de rosa triste aos
que não cantam sequer, por delicadeza.

(FREITAS, 2017, p. 124)

Um primeiro aspecto relevante para se propor uma leitura desse poema é a delimitação do que se entende pelo uso da primeira pessoa do plural. Uso majestático da primeira pessoa do plural? Herberto Helder (já que o poema é a ele dedicado) e o sujeito que neste poema fala? Nenhuma dessas opções parece suficiente para se dizer do que está em jogo. Ao dizer “não somos os últimos”, o poema se refere, possivelmente, aos que vêm depois de Helder. Note-se: ao dizer de um “nós”,

acrescenta-se a ideia de que “já não trabalhamos com o ouro”, e bem se sabe da importância do ouro, da alquimia da linguagem para o poeta a quem esse poema se dedica. Fala-se, ainda, das metáforas arrefecidas, do vasto conhecimento do lixo de que se compõe uma “rosa triste”. Nada parece indicar que Herberto Helder esteja incluído no pronome “nós” de Freitas. Com isso, é possível ler, neste poema, uma homenagem a Helder, ao preço do rebaixamento de si.

É, portanto, outra a matéria poética dos que vêm depois, e também outro é o seu idioma poético, se é que há algum em seu horizonte de interesses. Talvez, o de uma “Sub rosa”. Nesse sentido, é interessante a forma como Freitas encontra, na obra de Helder, não um exemplo ou contra-exemplo de escrita, mas, um exemplo de que, sim, há uma longa tradição de poemas e poetas, a despeito de qualquer constatação de impossibilidade de que assim siga sendo.

A obra de Freitas, após um gesto de leitura e reconhecimento de grandeza, segue para outros territórios, em que a potência de dizer arrefece e a metáfora resta como resíduo que da linguagem não se elimina: uma submetáfora. Resta o “lixo”, a “rosa triste”, porque esvaziada de sua potência imagética e metafórica de instaurar, poeticamente, o mundo a partir do mundo.

Mas o arrefecimento do trabalho metafórico de criação não implica o completo desaparecimento da metáfora nessa obra. Resta, ainda, a sub-rosa, o entendimento de que a linguagem, mesmo esvaziada de seu teor metafórico, é o que resta para dizer, não exatamente a partir do mundo como potência viva, mas para dizer um mundo em ruínas, para construir a ficção de um submundo que tem e não tem parte com a experiência, com o vivido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PALAVRA AUSÊNCIA

Em um de seus recentes livros, *Shots*, Manuel de Freitas dedica um breve poema em prosa ao diretor e roteirista norte-americano Jim Jarmusch, que, em 2016, dirigiu o filme *Patterson*, baseado na obra do poeta americano William Carlos Williams, autor de um longo poema publicado em 1946, cujo título é também *Patterson*. O poema de Freitas:

PATTERSON

Para Jim Jarmusch

Os poemas são como o mundo: não rimam. Voltam, desaparecem, tentam dizer o peso da água ou o aroma ténue da cerveja. São uma trela no escuro, depois de termos queimado todos os fósforos. Escrevemos, num caderno vazio, a palavra *ausência*. Talvez amanhã seja outro dia.

(FREITAS, 2018, p. 30)

Nesse poema, formalmente prosaico, formula-se um comentário revelador quanto aos procedimentos poéticos de Freitas. A figuração de si se mescla ao protagonista do filme, um aspirante a poeta e leitor da poesia de William Carlos Williams, que anota em seu caderno – a certa altura destruído por um cão – alguns poemas um tanto prosaicos. Nessa figuração do poeta como figura menor, entretanto, revela-se também a figura de um poeta leitor.

Quanto ao que até aqui se formulou sobre o arrefecimento das imagens e sobre a recusa do poema que se escreve, este poema permite avançar um pouco mais no entendimento da poética de Freitas. Entre poema e mundo, há aqui comparação, o que novamente traz à cena o esvaziamento, o arrefecimento da linguagem metafórica. Arrefecimento sugerido, por exemplo, pela imagem de que todos os fósforos já foram queimados. Mas os poemas voltam e desaparecem, o que indica certo saber, na obra do poeta português, quanto ao fato de que a poesia, como uma trela no escuro acompanhada pela palavra ausência, permanece, ainda que de modo pouco convencional e visível.

Fazendo lembrar a vida sem maiores acontecimentos do personagem do filme de Jarmusch – que mais não faz que anotar versos, dirigir um ônibus e conviver com sua esposa e seu cão –, a palavra *ausência* é, no poema português, anotada em um caderno, reforçando o gesto de escrita como presentificação simbólica do que ali não está. Ausência do próprio poema, talvez, ainda que o dia seguinte possa vir a ser outro, para além do registro dual do “mesmo” e do “novo”.

É possível supor, agora, que a obra de Manuel de Freitas indique, para além da negação e da afirmação da poesia, um espaço outro, entre a palavra autêntica e a palavra ausência. Um espaço intermediário para uma fala que se quer menor em escrita, mas não em leitura. Uma obra leitora, que se faz do que sempre resta a ser dito em termos de poesia, ainda

que o que resta a se dizer se dissimule na aparência do já dito. A obra de Freitas se faz, nesse sentido, como uma aprendizagem lenta de leitura e escrita do poema, em que se produz, por pequenos gestos, alguma inscrição de diferença entre o lido e o escrito.

REFERÊNCIAS

ÉLUARD, P. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

FREITAS, M. *Infernos artificiais*. Lisboa: Frenesi, 2001.

FREITAS, M. *Shots*. Lisboa: Paralelo W, 2018.

FREITAS, M. *Ubi Sunt*. Juiz de Fora: Macondo, 2019.

FREITAS, M. *Juros de demora*. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2007.

FREITAS, M. *Suite de pièces que l'on peut jouer seule*. São Paulo: Corsário-Satã, 2017.

HELDER, H. *Servidões*. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2013.

HELDER, H. *Le Poème continu*. Edição bilíngue. Instituto Camões e Édition Chandeigne: Paris, 2002.

HELDER, H. *Os passos em volta*. Porto: Porto Editora, 2015.

LERNER, B. *Ódio à poesia*. Tradução de Daniel Jonas. Lisboa: Elsinore, 2017.

LOPES, S.R. *A inocência do devir*. Portugal: Língua Morta, 2019.

MOORE, M. *Poemas*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, P. *A serpente e o pensar*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Ficções, 2011.

MARIA MOISÉS – UMA REPRESENTAÇÃO DA TRANSIÇÃO DO ANTIGO REGIME À IDADE CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL

Luiz Eduardo Martins de Freitas¹

RESUMO

Franco Moretti, em seu Atlas do Romance Europeu, defende que o romance representa o Estado-nação. Para ele, essa forma literária também mostra os conflitos que ocorreram para que o Estado-nação existisse. O crítico apresenta três áreas: o centro urbano, as periferias rurais e a fronteira interna. De acordo com ele, os personagens de romances históricos se deparam diante do impasse de não saberem se devem honrar suas raízes locais ou se devem ceder à hegemonia central. Apesar de o livro *Maria Moisés*, de Camilo Castelo Branco, não ser um romance histórico, muito da teoria de Moretti pode ser aplicada a ele. Moretti defende que dessas três regiões, a única a ser muito metaforizada é a fronteira. Esta metaforização representaria o conflito entre os poderes locais e o central, sendo o último vencedor. O desaparecimento da fronteira representaria a incorporação da periferia ao Estado-nação. Aplicando essa teoria ao Portugal oitocentista, vemos que havia um conflito entre os realistas, defensores do Antigo Regime e os liberais, favoráveis às ideias da Revolução Francesa. Os protagonistas do romance, António, um nobre, e Josefa, uma camponesa, só podem se encontrar na fronteira interna. Os valores do Antigo Regime impedem que eles se relacionem em outras áreas. Josefa irá morrer em decorrência de complicações pós-parto e António, perseguido por seu pai, fugirá para o Brasil. A zona de fronteira perde a sua metaforização; no entanto, isso não resultará em unidade nacional, como prevê a teoria de Moretti. As instituições do Antigo Regime mostrar-se-ão fortemente atuantes e a tentativa de união nacional será fracassada. Quando o liberalismo for efetivamente vencedor, muitos conflitos surgirão e

¹ Mestrando do Curso de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo - USP, luiz.eduardo235@hotmail.com; luiz.eduardo.freitas@usp.br

Maria Moisés, a filha do casal, será uma representação da tentativa de união do país, que ocorre através do favor e do catolicismo.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Camilo Castelo Branco, Maria Moisés, Século XIX, Franco Moretti.

INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

Pretendemos mostrar como a personagem principal do livro *Maria Moisés*, de Camilo Castelo Branco, representa uma tentativa de união de Portugal no século XIX. Defendemos que esse processo tenha ocorrido através do catolicismo e do favor, aspectos importantes na sociedade portuguesa. Mostraremos também como a teoria de Franco Moretti, exposta em seu *Atlas do Romance Europeu*, se adequa a esse romance lusitano. Para a contextualização histórica usaremos estudos de Rui Ramos e António Simões Rodrigues.

METODOLOGIA

Apresentaremos o conceito de formação do Estado-nação de Moretti, sua divisão em três áreas, a saber: urbana central, rurais periféricas e fronteira interna. Depois de sua exposição, aplicaremos este conceito ao livro de Camilo. Faremos também explicações sucintas sobre o século XIX português para contextualizar o romance.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A teoria de Moretti na obra *Atlas do Romance Europeu* é vasta e iremos abordar apenas uma parte dela neste artigo. De acordo com o crítico, a unidade nacional se tornou uma questão importante nos séculos XVIII e XIX, foi o romance que possibilitou a representação desse novo conceito:

...o vilarejo, a corte, a cidade, o vale, o universo podem todos ser representados visualmente – nos quadros, por exemplo. Mas o Estado-nação? Bem, o Estado-nação... encontrou o romance. E vice-versa: o romance encontrou o Estado-nação. E, sendo a única forma simbólica que poderia representá-lo, tornou-se um componente essencial da nossa cultura. (MORETTI, 2003, p.27).

De acordo com Moretti o romance apresenta os embates pelos quais as sociedades europeias passaram para formarem o Estado-nação tal como o concebemos hoje. Os Estados Nacionais já existiam, mas de uma maneira fragmentada:

Alguns Estados-nação (notadamente a Inglaterra/ Grã-Bretanha e a França), já existiam, naturalmente, muito antes da ascensão do romance: mas como Estados

“potenciais”, eu diria, mais do que reais. Tinham uma corte no centro, uma dinastia, uma marinha, algum tipo de tributação – mas dificilmente eram sistemas integrados; eram ainda fragmentados em diversos circuitos locais, em que o elemento estritamente *nacional* não afetara até ali a existência cotidiana. Mas, por volta do final do século XVIII, começa a haver uma quantidade de processos (**a onda final de cercamentos rurais; o surto de industrialização; a ampla melhoria das comunicações; a unificação do mercado nacional; o recrutamento das massas**) que literalmente arrasta os seres humanos para fora da dimensão local e os joga numa dimensão muito maior. Charles Tilly fala de um novo valor para esse período – “a lealdade nacional” – que o Estado tenta forçar por sobre e contra as “lealdades locais”. Ele está certo, creio, e o embate entre a velha e a nova lealdade mostra também em que medida o Estado-nação foi, inicialmente um *problema*: uma coerção inesperada, muito diferente de relações de poder anteriores; um domínio mais amplo, mais abstrato – *que necessitava de uma nova forma simbólica para ser entendido.*” (MORETTI, 2003, p. 27-28, grifo nosso).

A coerção mencionada por Moretti se dá a partir da região central em direção às regiões rurais, incorporando-as. Como esse processo é formalizado na literatura? Uma parte crucial da narrativa irá se passar no que o crítico chama de fronteira interna. Diferente das fronteiras externas (que ocorrem entre países), a fronteira interna se situa entre o centro e a região rural de um mesmo país, nesse espaço surge um ambiente metafórico que possibilita a relação entre os representantes das duas regiões. O personagem vinculado à realidade local se verá em um dilema: honrar suas tradições regionais ou ceder ao poder hegemônico vindo do centro:

Sob uma capa ou outra, a traição está presente em todos os grandes romances históricos; assim que o herói chega à fronteira interna, imediatamente se junta ao Rebelde, ao Tumulto [...] suas ações mostram, ao contrário, quão tênue ainda é a identidade nacional na Europa oitocentista. Uma luta entre lealdades nacionais e locais, escreve Tilly sobre aqueles anos: é verdade, e a traição mostra a acrimônia do conflito, que mantém a alma do herói suspensa por muito tempo entre a nação e a região. (MORETTI, 2003, p.48).

O crítico italiano estabelece duas características da fronteira interna. A primeira é a forte metaforização e perda de elementos simples e prosaicos. Até os nomes dos personagens perdem seu atributo de signo

linguístico arbitrário e passam a serem designados fora da realidade cotidiana:

Embora o romance apresente uma baixa 'figuratividade' (como diria Francesco Orlando), perto da fronteira a figuratividade surge: o espaço e os tropos se entrelaçam; a retórica depende do espaço. Aqui, até mesmo os nomes próprios perdem sua qualidade moderna, indicial (sua "falta de sentido") e readquirem uma intensidade semântica notável: o Filho de João, o Grande, o Matador de Cervos, o Inominado, o Sangue Morto, o Jardim do Diabo... (MORETTI, 2003, p.54).

Ou seja, a fronteira interna é um espaço descolado da realidade, onde se verifica o uso extensivo de metáforas, o que contrasta com as outras localidades mencionadas nas obras. Passemos a segunda característica dessa região, a volta no tempo:

...o espaço não se torna tempo em qualquer lugar, nos romances históricos, mas apenas na proximidade da fronteira interna. Só ali se torna possível 'ver' uma viagem ao passado - e dessa maneira imaginar a própria forma do romance histórico, que é ele mesmo uma viagem ao passado. (MORETTI, 2003, p.50).

A região fronteira surge para resolver o conflito e promover a união do país, depois de cumprir sua função, ela acaba por desaparecer:

Os romances históricos não são apenas histórias 'da' fronteira, mas de seu apagamento e da incorporação da periferia interna na unidade maior do Estado: um processo que mistura consentimento e coerção [...] O amor, entre o homem da Inglaterra e a mulher da propriedade das Terras Baixas: uma miniatura de uma união nacional baseada no acordo, no desejo mútuo dos espaços mais 'civilizados'. (MORETTI, 2003, p. 50).

Com a teoria de Moretti brevemente exposta, passemos ao livro *Maria Moisés*. O romance camiliano foi publicado em 1876, sua narrativa se passa entre 1812 e 1850. Josefa de Santo Aleixo, uma camponesa, se apaixona por António de Queiroz e Menezes, um nobre. Como viviam sob a égide do Antigo Regime, sua união é impossível. Apesar disso, os dois insistem em ficar juntos. A história se passa em uma localidade rural chamada Ribeira de Pena. A região fronteira apresentada no romance guarda as características apresentadas por Moretti, como mostraremos a

seguir; contudo, há uma diferença: ela se dá dentro da região rural e não entre o centro e a periferia. Um indício de que estamos diante de uma tentativa de união entre a aristocracia e o campesinato. Os personagens se encontravam nas montanhas, afastados da civilização, é apenas nessa região fronteiriça que o seu relacionamento é possível:

Era pescador e caçador António de Queiroz e Menezes. Viu no monte a filha do lavrador de Santo Aleixo. As seras têm sombras do infinito. O coração aí é maior que as dimensões do peito. O homem como se vê só, no cabeço de um fragoedo, dá-se grandeza extraordinária, mede-se pelo comprimento de horizonte a horizonte. Se o amor lhe rutilou aí como um relâmpago que fulgura numa vasta cordilheira de montes, é um amor olímpico, titânico, imenso, que disparado sobre a modéstia e singeleza de uma rapariga montezinha, faz lembrar Camões:

..... Qual será o amor bastante

De ninfa que sustente o dum gigante? (CASTELO BRANCO, 2020, p.23, grifo nosso).

Verificamos que não existe aqui a impossibilidade da união devido aos estratos sociais. Além disso é notável a primeira característica da fronteira interna indicada pelo crítico italiano: a metaforização dos nomes e do espaço. Josefa é comparada a uma ninfa e António a um gigante. Nessa região, os amantes são apresentados como os do período renascentista e são alçados a categoria de figuras mitológicas. Tal como Camões criara uma figura de grandiosidade para os lusitanos de outrora, Josefa e António são, nesse espaço, heróis que estão acima da mesquinhez prosaica. Passemos a um excerto que comprova a segunda característica do espaço fronteiriço, o salto temporal:

A serra tinha penhascais, bosques, cavernas, insinuando o amor selvagem. **Rodeava-os uma natureza contemporânea do homem vestido da pele do seu confrade em civilização**, o grande urso e o grande veado. A forma selvática e antiga do proscénio deu-lhes jeitos de **antigos atores da vida animal. Ninguém que os visse**, ninguém que lhes lesse os grandes livros do padre Sanches, à cerca do matrimónio. Oh! a solidão, entre dois amantes, faz os poetas; mas talvez primitivos de mais, algum tanto gaélicos, normandos, alheios de tudo o que é epistolografia amorosa, — peles-vermelhas no rigor antropológico, à vista do modo como a gente em honesta prosa costuma casar-se. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 24, grifo nosso).

O único lugar onde é possível que uma camponesa se junte a um fidalgo é nesse espaço fronteiriço, imaginário, onde suas posições sociais e todos os aspectos culturais desaparecem diante do esplendor da natureza e da viagem no tempo. Ao saírem de um espaço rural e real para o espaço de fronteira, Josefa e António deixam seus nomes e suas posições na sociedade para habitar um espaço muito mais metafórico e distante da civilização. Cabe ainda ressaltar que os amantes não são vistos por ninguém nesse excerto, eles estão protegidos do mundo civilizado. Esse abrigo não dura muito tempo. Cristóvão, pai de António, procura saber por onde o filho estivera:

Foi por aí que deslizaram três meses do estio e **outono de 1812**. [...] Nas suas pesquisas descobriu que o filho, vindo a férias do Natal, passara o Tâmega, e caçara nos montados de Santo Aleixo. **Foi visto**. É que os arvoredos estavam desfolhados; os choupos da Ínsua mostravam as grimpas curvadas à flor da corrente arrebatada; nos recôncavos das penedias, em vez dos froixéis de relva, havia lençóis de neve, palmilhada pelos lobos. Como não tinham florestas confidentes, foram vistos à beira do rio, ali mesmo, na cangosta do Estêvão... (CASTELO BRANCO, 2020, p. 24-25, grifo nosso).

A menção temporal clara e o fato de António ter sido visto indicam que a fronteira interna não mais existe. O mesmo espaço é agora comum, desta feita não temos metáforas de figuras mitológicas ou um retorno até um tempo em que havia harmonia com a natureza. Na teoria de Moretti, quando ocorre esse apagamento, o poder central incorpora as realidades locais; no entanto, não é isso que acontece no romance. Com a dissolução da fronteira interna, o anteparo do casal também desaparece. Os amantes não estão mais protegidos das instituições do Antigo Regime.

Esses encontros amorosos levaram à gravidez de Josefa. Ser uma mulher grávida e solteira era ainda um tabu, por isso ela disfarça essa situação sob o pretexto de estar doente. O rapaz procura o padre para que, sem a benção paterna, oficialize a sua união com Josefa às escuras. O religioso se nega e conta tudo ao pai do fidalgo, que o manda para Lisboa com o fim de o casar com uma moça aristocrata. António recusa o casamento e seu pai o envia para a prisão do Limoeiro. As leis do Antigo Regime possibilitam a Cristóvão ordenar que seu filho seja preso sem a instauração de uma investigação ou a realização de um julgamento:

O filho recebeu ordem de acompanhar seu pai à corte, onde não havia corte nesse tempo. A surpresa abafou

a reação do moço; mas o velho, em todo prumo da sua soberba, se o filho reagisse, iria à sua panóplia — que era um feixe de montantes e partazanas ferrugentas encostadas a um canto da tulha — e seria capaz de lhe meter um ferro de lança no degenerado peito! Assim fizeram sempre Queirozes, os bons, entenda-se; porque há em Portugal outros Queirozes, que não vêm de Bernardo del Carpio — o qual matou o rei dos Longobardos em Itália — e estes fazem o que lhes parece, porque não são dos bons, nem têm diplomas de assassinos desde o século X. (CASTELO BRANCO, 2020, p.26-27).

O narrador faz questão de indicar que a corte não estava no país e também de ridicularizar a preocupação com a pureza de genealogia, característica importante para o Antigo Regime, indicando que o que diferencia a aristocracia é o fato de algum antepassado ter assassinado alguém com um cargo importante. Sendo assim, o narrador se opõe à preocupação da genealogia aristocrática.

Embora Ant3nio tenha sido deslocado contra sua vontade, ainda elabora um plano. Ele pede a um amigo que envie uma de suas criadas ao encontro de Josefa e a leve a um ref3gio. Para ter acesso à casa, a criada ter3 que se aproximar da m3e de Josefa, Maria da Laje, que era muito devota e supersticiosa, al3m de ter uma enorme repulsa às m3es solteiras e a qualquer coisa que fosse contra os costumes. Sabedora disso, a criada a encontra na igreja e lhe diz: “Sua filha est3 infeitiçada, tia Maria — prosseguiu a outra. [...] Aqui levo as arrelíquias pra lhe deitar ao pescoço.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 31). Ao se encontrarem, a criada instrui Josefa a sair naquela noite e encontr3-la em uma quinta. Depois de a criada ir embora, Josefa começa a sentir as contrações do parto. Sua m3e finalmente percebe o que est3 acontecendo: “Aqueles gritos e contorsões recordaram-lhe que havia sido m3e; viu, como nunca vira, os sinais exteriores do crime nem sonhado; os modos suplicantes da filha confessavam o crime.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 36). Apesar da dif3cil situaç3o de n3o receber nenhum amparo da pr3pria m3e e ser vista por ela como uma criminosa, Josefa mant3m-se firme e d3 à luz. Ao sair de sua casa em direç3o ao local combinado com a criada, Josefa cai no rio e sua filha 3 levada pela correnteza dentro de um berço. Josefa morre no mesmo espaço f3sico onde se encontrava com Ant3nio. O espaço que fora seu ref3gio, torna-se seu local de morte.

O rapaz, que imaginava que Josefa havia morrido ainda gr3vida, vai se abrigar no Brasil. Ele tenta se adequar às exig3ncias da sociedade. Ele

sobrevive por ceder, ainda que a contragosto, a um sistema social que lhe impõe algumas regras. Portugal é para António, o conjunto das sufocantes leis e convenções sociais que o prendem ao seu nascimento. Já que, mesmo sendo integrante da elite, a autoridade paterna se dá, inclusive por meios legais. Josefa, por sua vez, não acredita em alternativas do mundo real e não pensa em soluções exequíveis: “Ela [...] Preferia tê-lo, e amá-lo nas matas chilreadas, nos desfiladeiros dos montes, no sinceiral da Ínsua, nas alcovas de ramagem que só eles e os rouxinóis conheciam nas margens do Tâmega.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 24).

Ao se referir à maneira como João da Laje, pai de Josefa, reage com relação à morte da filha, o narrador se coloca como externo à comunidade rural, como se estivesse apresentando esse universo ao público citadino: “O leitor urbano mal imagina **como são** estes pais e maridos rurais quando lhes morrem as filhas ou as mulheres” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 17, grifo nosso). O uso do verbo no presente do indicativo pode indicar que desde o período do enunciado (1813) até o da enunciação (1876), os costumes rurais não se alteraram. Cabe aqui também ressaltar que a cidade sequer é apresentada, ela é apenas mencionada vagamente. Outro aspecto importante sobre o campo é o da presença pouco atuante das instituições, exceto a igreja. O que pode ser depreendido do fato de que pouco tempo antes de morrer, Josefa passa por um exorcismo para se livrar de sua gravidez, que era ainda disfarçada de doença. Além disso, é um vigário que vai ver o seu corpo, é também um padre que acompanha o escrivão para realizar os procedimentos legais.

Avançando pela narrativa, veremos que o bebê desce pela correnteza do rio e é encontrado pelo pescador Francisco Bragadas. Ele vai até sua casa e pede para que sua mulher, Isabel, alimente a criança. Francisco se dirige à quinta de Santa Eulália, que pertencia a fidalgos. Ele também leva a menina, no intuito de propor que os nobres se encarreguem de sua criação. Estavam presentes, o desembargador (Teotónio de Valadares), suas irmãs (D. Maria Tibúrcia e D. Maria Filipa), além do cônego de Braga (João Correia Botelho). Teotónio concorda em ficar com a enjeitada. Passam, então, a cogitar qual seria o seu nome. Maria, por causa de sua madrinha, D. Maria Filipa, mas haveria de ter um complemento. O religioso propõe Maria Moisés, já que ela havia sido encontrada no rio da mesma maneira que a figura bíblica.

Quando Maria Moisés completa 15 anos, já estão mortos a sua madrinha e o desembargador. D. Maria Filipa lhe deixa a quinta de Santa Eulália como herança. O cônego aceita a moça num convento. Depois de três

anos, Maria Moisés sente que não deve continuar no monastério e, então, vão ambos morar na quinta. Ela pretende cuidar de enjeitados, lhes oferecendo o cuidado que também recebera quando precisou. É importante pontuar que Maria Moisés só pode cuidar dos enjeitados porque herda a propriedade de uma nobre que a acolheu. O favor da aristocracia continua sendo necessário. Ela é assistida por um padre, que guia os seus passos e a exorta, mais um dado que corrobora a importância do catolicismo. Sua caridade é vista pelo religioso como algo que não encontra mais lugar no mundo: “És uma virtuosa criança, Maria — replicou o padre — mas vieste tarde à procura de um mundo que passou.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 54). Segue-se uma sequência de argumentos financeiros. Apesar deles, dentro de pouco tempo, Maria Moisés tem crianças para cuidar. Francisco Bragadas passa a trabalhar na quinta como caseiro. A enjeitada passa a ser considerada uma santa por muitas pessoas da região, que se aproveitam de sua ingenuidade para extorqui-la. A senhora começa a passar por dificuldades financeiras. A despeito disso, continua a se preocupar com a educação das crianças. Quando Francisco diz que ela deve fazer com que os meninos aprendam trabalhos braçais ao invés de ler e escrever, ela responde: “Não quero, sr. Francisco. Quero que aprendam, e depois veremos. Talvez os mande para o Brasil.” (CASTELO BRANCO, 2020, P.57). O Brasil está, nesse período, associado a um futuro promissor, às possibilidades de enriquecimento e de uma vida mais digna. Não por acaso António e até mesmo a Corte vieram se refugiar na América Portuguesa. Por outro lado, Portugal está constantemente ligado à tragédia e à morte. Percebemos isso quando António retorna à sua pátria, depois de ter seguido carreira militar no Brasil:

O general chegou inesperadamente, recolheu - se à casa onde nascera; e tão funda amargura o avassalou que se arrependeu de voltar à terra natal, onde lhe entraram redivivas e pungentes ao âmago da alma as recordações de Josefa de Santo Aleixo, — a sombra plangente que lhe seguira todos os passos da vida. (CASTELO BRANCO, 2020, p.61).

Para o fidalgo, Portugal continuava a ser um desgosto. Ele permanecia vivendo no passado, ao andar e ver as paisagens “Ele parecia ver e ouvir; mas via e ouvia no passado o rosto e a voz de Josefa, e embebia no lenço as lágrimas.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 66). A riqueza de António já existia antes de sua partida. Contudo, muitos portugueses iam ao Brasil em busca de fortuna e, ao retornarem, recebiam a jocosa

algunha de “brasileiros”. A casa de João da Laje, pai de Josefa, é comprada por uma dessas pessoas e será destruída: “Um brasileiro comprou esta quinta, que esbeça lá em abaixo com o rio, e está arrasando a casa para fazer um palacete.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 67). Josefa desapparece fisicamente e depois sua casa simples virá abaixo para que um edifício luxuoso seja erigido. O que pode ser uma representação de que, além de ter deixado de ter sua importância no contexto global, Portugal passa também a perder espaço para a sua ex-colônia.

A propriedade de Maria Moisés está sendo vendida em 1850, um tempo de desordem política. Para uma parte da população portuguesa, ter de volta as instituições do Antigo Regime traria a paz. Como é a opinião de um vigário ao conversar com António a respeito da quinta:

É uma bonita propriedade; mas ninguém lhe dá o que ela vale, porque não há dinheiro, e quem o tem fecha-se com ele, por medo das revoluções que são umas atrás das outras. Os cabralistas querem dinheiro, os patuleias querem dinheiro, agora dizem que os saldanhistas vão sair com a procissão porque querem dinheiro, e quem não for uma das três cousas há de pagar para todos os três partidos. Eu não sei com quem tenho a honra de falar, mas sou franco; o que eu digo é que Deus traga o sr. D. Miguel I a ver se Portugal se endireita de vez. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 70).

O excerto acima apresenta o anseio popular para que haja paz e estabilidade. Para o religioso, quem pode fazer isso é Dom Miguel. A influência do Antigo Regime ainda sobrevive. António irá comprar a propriedade e revelar ser o pai de Maria Moisés. Só assim ela pode manter o seu projeto. Ressaltamos que mais uma vez é preciso o favor de um aristocrata. António passa por lances de grande emoção já que a filha se parece muito com a mãe, com algumas diferenças relevantes:

Maria era alta, refeita, loura e bela como Josefa de Santo Aleixo: mas de uma beleza mais senhoril, menos rica do colorido da saúde e das insolações tépidas, e do ar puro das serras. Tinham passado por ela alguns anos de convento, e uma vida longa de domesticidade, que desmaia a epiderme compensando-a nas graças mórbidas da beleza aristocrática. Mas, como quer que fosse, era o retrato de sua mãe, favorecido pela palheta de artista caprichoso que desadorasse as fortes e vivas cores das formosuras do campo; **era Josefa de Santo Aleixo, depois de respirar em dez invernos o ar do teatro de S. Carlos, e em dez**

estios o ar latrinário dos Passeios de Lisboa. (CASTELO BRANCO, 2020, p.73-74, grifo nosso).

Maria Moisés é Josefa depois de ter se corrompido na cidade. Ou seja, Josefa era a impossibilidade de se conectar com o passado e também de resistir às convenções sociais. Maria Moisés, por sua vez, pode representar uma tentativa de aliar as características do campo e da cidade, ela é a representação da unidade. Seu pai, António, um aristocrata, só pode viver feliz em Portugal quando encontra sua filha. Pensamos que esse pode ser mais um indicativo de que Maria Moisés apazigua também as classes sociais na passagem da Era Moderna para a Contemporânea em Portugal.

Assim sendo, a protagonista da novela representa a possibilidade de união e reconciliação entre as classes sociais, a possibilidade da superação das transgressões urbanas e do radicalismo das tradições rurais, alcançando a paz. Não obstante, tudo isso só pode ser alcançado através da religião e do favor, duas questões importantíssimas no contexto oitocentista português. É possível que até mesmo o nome de Maria Moisés seja mais um indicativo da participação da igreja na sociedade portuguesa. Algo de que os liberais tentaram se livrar, mas não conseguiram. Não por acaso, a narrativa termina um ano antes do início da Regeneração (1851 – 1868), período em que houve um avanço industrial e tecnológico e relativa paz no campo político. Não é também por acaso que Camilo tenha deixado uma dedicatória a Tomás Ribeiro, um dos políticos envolvidos na Regeneração. Soma-se a isso o fato de o livro ter sido publicado em 1876, ano marcado pela Janeirinha, trazendo novamente a instabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A união entre as classes sociais, entre as estruturas de poder e entre o urbano e o rural, que é representada por Maria Moisés, que ocorre, ainda que com problemas durante a Regeneração (1851 – 1868), demorou para acontecer novamente. Mesmo anos depois da publicação desse livro:

Do ponto de vista dos liberais, a população não constituía um «povo», porque sempre conceberam um «povo» como um conjunto de cidadãos instruídos, prósperos e participativos. Daí o desabafo de Fontes na Câmara dos Pares, a 24 de Março de 1884: «O país real, o das montanhas e diferentes localidades, é indiferente a tudo aquilo que nós aqui fazemos.» (RAMOS, 2009, p.517).

Após vários embates, a população rural continuava vivendo uma realidade muito distante da urbana e as agitações sociais voltaram a surgir. Mais um dado que corrobora para que o livro possa ser entendido como uma representação do desejo de unidade e paz, que vem através do catolicismo e do favor, tendo sua representação em Maria Moisés, o fruto de um alinhamento entre a nobreza e o campesinato.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. **Maria Moisés**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2020.

MORETTI, Franco. **Atlas do Romance Europeu**. 1ª ed São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

RAMOS, Rui. **História de Portugal**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

RODRIGUES, António Simões. **História de Portugal em datas**. 4ª ed. Lisboa: Temas e Debates, 2007.

MEMÓRIAS DERRETIDAS EM CALOR, CONTO DE MARIA TERESA HORTA

Katria Gabrieli Fagundes Galassi¹

Aprenda a lidar com o medo, mais nos vale guardar segredo a transpirar apartados. As noites que nos aguardam prometem encantos de constranger o tédio cotidiano. No mínimo sairá mais sábio: nos entremeios dos corpos físicos cultivaremos o literário, testemunha *mor* desse vício. E pode ficar tranquilo, minha autoestima é alta; se não for recíproco, assumirei o risco e, feminina, prescrutarei outros atalhos que me conduzirão a novos abismos. (MENEQUELLI, 2019, p. 67)

O poema acima da autora capixaba Adrianna Meneguelli da obra *lúdicas* – em minúsculas – fala dos medos e seus enfrentamentos por parte do corpo feminino que insiste em reagir e rebelar-se contra abismos físicos e verbais com o auxílio das letras literárias, que nos salvam a todos. Assumindo para si a responsabilidade de superar possíveis desilusões que venham a acontecer, a narradora anseia pelos segredos que as noites – e os dias – podem trazer. A personagem principal do conto *Calor*, de Maria Teresa Horta enfrenta, relembra e persiste involuntariamente nos segredos que suas memórias trazem à tona. Não são nas noites que eles surgem, mas nos dias arrastados e transpirados que vivencia junto à Mónica. Maria Teresa Horta escreve seus contos de maneira peculiar, de modo a fazer pensar que a leitura será de poemas,

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas na UFRJ. Mestre em Estudos de Linguagens e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Membro do Projeto de Pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas LANMO – UNAM. Membro Convidada do GT de Literatura Oral e Popular ANPOLL. Membro do Grupo de Pesquisa Escritas do Corpo Feminino UFRJ. Membro da Afrolic.

poderiam ser chamados de contos-poemas ou contos poemados. O título breve e banal, poderia indicar uma narrativa leve, curta, porém ele ressalta sua densidade nas palavras bem elaboradas que a autora faz, em conjunto, virar hino. A narrativa é feita em terceira pessoa, de um narrador que parece estar muito próximo, fisicamente, das cenas que narra. A estrutura que inicia o conto é um tanto quanto curiosa – uma frase mais curta protagonizada por uma das personagens, num verbo transitivo indireto, que precisa de um complemento para integrar sua ação, no presente, e iniciar, enfim o que irá acontecer: “A mulher fica à porta a olhar Mónica”. Essa mulher, ao menos por enquanto, não possui um nome. Mas a menina, a quem a cena imediata irá inserir na narrativa, é um sujeito nomeável. Após essa frase que se rompe e volta na linha seguinte, tem-se a impressão de um freio, algo de parada brusca, mas que é retomada imediatamente como uma enxurrada narrativa de um quadro de cena: como um recorte a partir de uma grande peça teatral que é colocado em pequenos quadros. Esse primeiro quadro narrativo traz ao leitor uma localidade, um clima e um período do dia: um lugar que se encontra ao pé ou ao topo do mar e onde há muito calor, numa manhã qualquer de outono.

A mulher fica à porta a olhar Mónica

a brincar no pátio, distraída, sem dar conta do mar a perder-se na praia: liso e encorpado pelo calor; um calor naquela manhã intacto e se possível maior ainda do que na véspera por dentro da noite sufocante, somente cortado pelo sabor acre do álcool e do suor do gelo no vidro do copo e nas palmas das mãos; um calor pegajoso e espesso a envolver os corpos. (HORTAM 2014, p. 37)

A sensação de calor nessa primeira cena pode ser sentida pelo leitor no suor do copo de álcool e gelo – também aqui uma linha investigativa sobre esse drink matinal que parece constante nos dias dessa mulher. Um calor que gruda e impregna os corpos desse lugar e que vem desde a noite anterior e provavelmente várias noites para trás desse tempo narrativo. A palavra *calor* é escrita três vezes numa mesma frase, justamente para confirmar a percepção de derretimento nesse conto. De acordo com o dicionário de Chevalier-Gheerbrant,

O calor associa-se fisicamente à luz, assim como o amor, ao conhecimento intuitivo, a vida orgânica, à atividade do espírito. [...] Nas representações do Sol, as ondas de calor que dele emanam são figuradas por vagas, e os raios

de sol, por linhas retas. (...) o calor é princípio de renascimento e de regeneração, bem como de comunicação. (2020, p. 219)

Das definições de calor propostas pelos autores acima citados, a que mais se encaixará nesse texto será o recorte apresentado acima, pois se verá ao longo da análise que o calor está ligado ao enlace de vidas orgânicas inscritas na narrativa, bem como o notório amor e possível renascimento e regeneração nas personagens feito pelas águas – da mangueira e do mar. O parágrafo seguinte será iniciado da mesma maneira que o primeiro, frase curta interrompida antes do fim da linha – *A mulher pára a observar Mónica* – essa personagem displicente e purificada pela luz, distraída do mar que há quase ali, pertinho de si, bastando seguir um atalho para além do portão de madeira lascada – esse portão traz aqui um aspecto de uma construção antiga, que está ali há alguns anos e que carrega em si própria uma história. Mónica, a criança, mantém a postura de não perceber o mar ou fingir não o perceber; esse mar que ao meio-dia ganhará um tom de fogo – ainda não é meio-dia, mas sabe-se que isso irá acontecer também naquele dia, como vem acontecendo nos outros. A luz que se reflete no mar produz tanta claridade que é capaz de cegar momentaneamente quem o olha diretamente. Nesse mesmo momento, de luz extrema, a figura da criança aparece ao pé da escada de pedra e essa finalmente se rende para contemplar a imensidão de água a sua frente. Nessa cena, Horta utiliza-se da imagem dos *joelhos nus*, pela primeira vez no conto, como faz em diversos contos seus, representando diferentes abordagens.

Os joelhos de Mónica são símbolo de pureza, insegurança, contemplação ou fragilidade como a própria cena narra: “... a criança se esquecerá de brincar, e em silêncio olha em frente, dedos fechados sobre os joelhos nus e subidos até perto dos lábios crestados pela sede e aragem ácida e salgada (HORTA, 2014, p.38)”. No conto *Lídia*, os joelhos representam dor e fragilidade “Encolheu-se, dobrou-se mais, os joelhos unidos, subidos até quase ao pé da boca, a sentir os braços dormentes. Ou melhor: *ausentes* (HORTA, 2014, p.16)”. Também no conto *Leonor e Teresa*, os joelhos aparecem demonstrando fragilidade: “Sentindo porém a magreza inóspita dos joelhos unidos, procura mais atrás, no cimo das coxas, a quentura firme do ventre liso (HORTA, 2014, p.47)”. Em *Transfert*, os joelhos aparecem em dois momentos – fragilidade e gozo – “Sob a colcha a mãe mexe-se, os dedos da mão direita a aflorarem um dos seios, os joelhos mais subidos, unidos junto ao ventre liso (HORTA, 2014, p.71)”

e ainda: “Quase junto dela, das suas compridas pernas magras, dos seus joelhos mansos e em repouso, sente o macio sedoso do cetim da colcha (HORTA, 2014, p.72)”. No conto *Eclipse*: “(...) a cara protegida pelo ninho dos braços, a cabeça apoiada nos joelhos de ossos salientes e miúdos a cheirarem ao verdete e ao ferro da escada de caracol de serventia às traseiras (HORTA, 2014, p.150)”. E por último, mas não menos importante, em Azul Cobalto: “(...) a subir as meias de vidro, devagar na pele acetinada das pernas, primeiro na da direita, o pé apoiado na borda da cama, o joelho erguido; depois na da esquerda (...) (HORTA, 2014, p.180)”. Também para isso encontra-se explicação em Chevalier-Gheerbrant que afirmam:

Os bambaras² chamam ao joelho *nó do bastão da cabeça*. E veem nele a sede do poder político (ZAHB).

Identificam-se, nisto, com numerosas tradições antigas, que fazem do joelho a “sede principal da força do corpo [...]”. O símbolo da autoridade do homem e do seu poder social” (LANS, 6, 1, 26). Donde o sentido das expressões: dobrar os joelhos = fazer ato de humildade; fazer dobrar os joelhos = impor a vontade alguém ou matá-lo; ajoelhar-se diante de alguém = fazer ato de vassalagem, adorar; tocar os joelhos = pedir proteção. (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 584)

Com tantas alusões a essa parte do corpo nas narrativas em contos de Horta, não é possível passar incólume a cena da criança se apoiando nos joelhos antes dela ouvir seu nome pela boca da mulher, em tom baixo, como para não a tirar do seu estado de meditação e apreciação do mar, para não a agredir com seu nome chamado em voz alta. A mulher chama baixo, desce em direção a criança e encontra uma torneira “escondida” e protegida por “ervas daninhas” que fornecerá a água para alívio daquela situação de calor estardalento. A pureza e displicência da cena observada sobre a criança vai, sutilmente, dando espaço a um erotismo discreto e inquietante, com foco no corpo da mulher, ainda inominada:

2 “Os bambara ou bamana pertencem aos grupos mandê, que formam a base da população da atual República do Mali. É também, entre as sociedades do grupo mandê, a que mais resistiu ao Islã: bambara, “os infiéis”, assim os nomeiam seus vizinhos muçulmanos. Seu habitat vai do curso superior do Senegal ao Níger, do norte ao sul, vai do Sahel à Costa do Marfim.” Referência encontrada no site <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/bambara.html>

A mulher desce os três degraus e, junto ao canteiro onde só crescem ervas daninhas, abre a torneira escondida pela esquina da parede da casa, debaixo da palmeira, levanta a mangueira a encontrar o alívio da água adocicada, que engole ao senti-la finalmente deslizar pela cara, pelos ombros, a contornar-lhe os seios duros, cheios e tensos, a sulcar-lhe o ventre e as coxas.

Parecendo por momentos fazê-la esquecer a sua vida isolada, vulnerável e vertiginosa, absolutamente ausente. (HORTA, 2014, p. 38)

O momento de alívio climático parece trazer também alívio das cargas emocionais que essa mulher carrega em sua vida, solitária e vulnerável. A sensualidade da cena seguida do isolamento dos sentimentos que a faz perecer parece um grito velado para algo que está a ponto de irromper no peito tenso dessa mulher, que apenas na cena que se segue, saberemos defini-la um pouco mais: mãe de Mónica. A escolha do nome da única personagem nominada também fará total sentido ao término da leitura do conto: Mónica tem origem do grego *Mónikos*, derivado de *mónos* que significa “um”, “só”, “solitária”, “viúva”. Por algum motivo que não se sabe, a criança persiste em fingir não perceber a mulher-mãe que está a sua volta, mesmo ficando nítido todo seu esforço de menina-filha para gravar em si cada gesto e passo que testemunha com seus olhinhos semicerrados. Mesmo com a pretensa indiferença da criança, a mãe traz-lhe sua rotineira caneca com leite, do jeito preferido por ela, que irrompe, em alto tom, o silêncio: após engolir o líquido anunciará, subitamente alto, o momento de ir à praia.

O narrador antecipa-se em diversas situações anunciando coisas que voltarão a acontecer naquele dia árido e que já aconteceram antes: o mar em cor de fogo ao meio-dia, o receio de enfrentar um calor ainda maior ao chegar na praia, o calor da noite da véspera, possibilitando-se pensar que esse narrador já esteve ali e sabe bem do que fala. A beleza do conto está nesse modo de contar entremeado de detalhes, porém “o encadeamento psicológico dos acontecimentos não é imposto ao leitor (BENJAMIN, 2018, p. 29)”. Fica para o leitor preencher e imaginar as lacunas livremente e a cada vez que a leitura é feita, algo se modifica e se acrescenta. O narrador mostra a mãe em silêncio desde que chamou a filha pelo nome e desencadeou o despertar da criança, da sua fome e da sua vontade de ir ao mar, como numa necessidade de manter rotinas. A atenção da pequena menina é dissipada pelos insetos que insistem em pousar em seus bracinhos e aos quais ela esmaga com os dedos. O

narrador, ao criar a expectativa da ida a praia a perder de vista, narra empecilhos que faz com que o leitor se pergunte se é realmente necessário enfrentar as amenidades para puramente estar perto da água, na areia da praia, fatores que seriam suficientes para barrar a vontade de Mónica ir à praia. Entretanto não é o que acontece, pois a menina deleita-se com a subida até ao cimo das dunas “de onde fica a contar os barcos que passam ao largo, com as velas inchadas de vento, ou a escutar os estampidos dos motores das lanchas a fenderem as ondas que rasgam de cima a baixo, numa chuva de espuma transparente, translúcida (HORTA, 2014, p. 39-40). Ir à praia torna-se algo essencial para o dia da pequena menina e da mulher, para além de qualquer adversidade. Para tal passeio, os cabelos da menina em desalinho são afeitados em tranças pela mãe, numa docilidade paciente, em preparo ao passeio até a praia e vê-se como “pentear os cabelos de alguém é um sinal de atenção, de boa acolhida (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 205)”. Essa cena encerra-se com um pressentimento que aperta o peito da mãe que vê a menina correr em sua pureza e inocência. Do momento que chama a filha até o momento seguinte ao aperto no peito, ela é narrada como “mãe”. Imediatamente após o cuidado materno ela volta a ser narrada como “mulher”, como que despida da função materna após aqueles cuidados. Interessante pensar na definição inicial que Chevalier-Gheerbrant propõe sobre mãe: “o simbolismo da mãe (fr. *mère*) está ligado ao do mar (fr. *mer*), na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno (2020, p. 650)”. A mulher e a criança observam o mar, quando a mulher se entrega ao cansaço e adormece na praia. Será aí uma ideia de olhar para si mesma que está sendo proposta: a mulher olhando e sendo olhada pela mulher-mãe, ela mesma? A percepção da criança ao ver a mãe deitada de bruços traz uma sensualidade pura e inocente, a partir do seu olhar, como uma visão angelical:

Pergunta a si mesma se na realidade a mãe terá adormecido, os cabelos muito louros a tocarem a areia quente, o corpo quieto e dourado com a sua pele de uma maciez deleitosa da seda. De onde parte um odor espesso a madeira aquecida, ou a perfume retido há muito num frasco de vidro, onde pouco a pouco se adensa. (HORTA, 2014, p. 41)

Mónica vela pela mãe, apesar do calor inóspito que a faz suar e inquietar-se e nem mesmo o barco que se aproxima com “o” homem dentro – artigo definido, deixando claro que não é um personagem qualquer

nessa narrativa, apesar do seu papel ser pequeno – , de “rosto iluminado pela claridade ávida” chama sua atenção tanto quanto aquele corpo sonolento e nu – o erotismo irrompendo sutilmente – ao seu lado.

O valor erótico das formas femininas está associado, parece-me, ao esquecimento desse peso natural, que lembra o uso material dos membros e a necessidade de uma ossatura: quanto mais as formas são irreais, menos claramente elas se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, mais elas respondem à imagem geralmente bastante divulgada da mulher desejável. (BATAILLE, 1987, p. 94)

Esse corpo da mãe, ao seu lado, como uma visão divina, desprovida de ossos e do seu peso natural, uma mulher em sua leveza plena banhada pelo sol, torna-se essa “mulher desejável” de que fala Bataille, porém aqui, pelos olhos da filha, ela se diviniza e se eleva. Possivelmente por esse motivo a criança não percebe o barco ali, como afirma o narrador, que descreve enfaticamente o barco e seu piloto, também como uma cena recorrente para ele(a). A ausência da mãe, que dorme e não se manifesta por algum tempo, faz com que a criança recorra ao gesto de vulnerabilidade, já comentado anteriormente:

Mas a criança não se apercebe do barco, nem do homem, olha ainda a mãe estendida de braços, nua, os cabelos muito louros a tocarem a areia escaldante e rugosa, onde Mónica apoia as mãos pequenas; em seguida leva-as até aos *joelhos unidos*³ e erguidos que abraça, sem perder a mãe de vista, não sabendo se ela adormecera de torpor, indiferente à queimadura do sol que a envolve, pele humedecida por uma neblina pesada e entontecedora.

A praia vazia faz lembrar à criança um enorme deserto onde se encontrasse perdida. Então, sente medo e levanta-se, caminha lentamente até sentir nos pés a frescura redentora da rebentação na areia molhada. (HORTA, 2014, p. 42)

Os joelhos junto ao corpo, segurados pelas mãos, mostra a sensação de desarmamento da criança que, para sentir-se calma e acolhida, precisa sentir o mar – a *mãe* em forma figurativa. O medo de estar só acrescido ao medo do barco, que agora consegue ver, causa em Mónica

3 Grifo meu.

um quase desmaio, um sair do mundo brevíssimo como para inteirar-se – ou fugir – do que se passa aos seu redor e a faz tombar a cabeça, sem fechar os olhos, para não perder nenhum movimento da mãe. Mónica observa tudo com seus olhos azul-pavão, que podem representar duas coisas em contradição: a pureza da cor azul e a perspicácia do pavão, animal considerado detentor de cem olhos, aquele que guarda e vigia (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 768). A observação excessiva de Mónica para com sua mãe, como nos mostra o narrador, dá a entender que ali está não apenas uma mãe, uma mulher, mas um objeto divinizado, como já comentado acima, que se pode pensar como um ser aurático de que fala Didi-Huberman, que emana luz e faz-se distante e impalpável:

Terá feito tudo, esse homem (*menina, no caso*)⁴ da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo *é*⁵ aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura*⁶ do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível. [...] O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39-40)

A menina faz de tudo para parecer-se indiferente aos gestos da mãe, ao corpo dela, porém a verdade é que nada pode tirar seus olhinhos da figura da mãe, apenas o medo de perdê-la, receio que ela desapareça, ou no mar, ou no ar, ou nos braços do homem do barco, quem sabe. A mulher-mãe, ao tentar fugir da guarda obsessiva da filha, indiferente aos olhares pequeninos vidrados em si, vai ao mar mansamente em direção “ao corte brusco da água a cobrir e rasgar o calor do seu corpo” e ao olhar o barco aparentemente abandonado perto delas, depara-se com uma

4 Grifo meu.

5 Grifo do autor.

6 Grifo do autor.

memória involuntária, após um “pulsar violento do corpo (HORTA, 2014, p. 43)”, despertada a partir do homem do barco que parece olhar Mónica. Sobre esse despertar acidental, Bergson afirma:

[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação. (BERGSON, 1999, p. 120)

O que terá despertado a lembrança do homem com a rosa branca na mão? Quem poderia ser esse homem? Pai de Mónica? Algum amor antigo, posterior ou anterior a ele? Qual capricho levou-a ao passado e a trouxe de volta, como que refutando a ideia de ter aquela lembrança? A rosa branca ofertada a ela, no passado, pode representar regeneração, desabrochar, um sentimento puro representado em flor, de acordo com Chevalier-Gheerbrant. A memória da mulher voa de um tempo a outro, numa rapidez ritmada com o bater das ondas. Alguns flashes da memória são percebidos pelo narrador, pelo leitor, pela mulher: receber a rosa branca, perder-se nos enamoramentos das mãos demoradas, na penumbra da casa, com as rosas pousadas nos joelhos. Novamente, os joelhos entram em ação para mostrar a fragilidade, a dor e o abandono. As memórias acontecem rapidamente na rememoração. Possivelmente pelo calor denso da local principal da narrativa, essas memórias parecem derretidas: mal elas surgem, já se esvaem no suor ou nas águas do mar. Existe um sentimento velado para que essas lembranças, que causam desconforto não apenas emocional, mas físico, não voltem aparecer. O próprio gesto da mulher-mãe ir banhar-se na água, para além de esquivar-se do olhar de Mónica, consiste na necessidade de fuga de rememorações, algo praticamente impossível, como afirma Beatriz Sarlo, em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos da palavra). (SARLO, 2007, p. 10)

A rosa – apesar de não estar presente no mundo concreto em que se passa a narrativa – marca esse período rememorado por ela: a rosa que lhe foi oferecida parece representar o início de uma relação, momento em que o narrador empresta voz à duas falas: a do homem da lembrança e à da mulher-mãe. O homem oferece à mulher uma única rosa que, mesmo em sua simbólica pequenez, ilumina todo ambiente daquela mulher:

“Há menos rosas, agora” – murmurara.

E ela limitara-se a confirmar: “há menos rosas hoje”, sem saber se aquele hoje significaria tempo, somente distância ou apenas memória tomada das suas palavras; e regressa ao presente, retomando o fio-de-prumo das vagas, numa longe viagem, num manso caminhar onde as mãos se demoram os gestos mais breves e esgotados, a perderem-se nas cores abertas e insidiosas, com um ardiloso sabor a cicuta desfazendo-se na língua. (HORTA, 2014, p. 44)

A palavra “hoje” remeteria a tempo, distância ou memória? Ali, dentro do mar, ela significava tudo isso. A sensação de ter essa cena perto de si, como se fosse “hoje” – o hoje dela – era real, apesar da distância no tempo em que se encontra esse recorte de sua vida. A cena narrada acima é interrompida pelas ondas caprichosas, que a seguram no dia em que está presente fisicamente, enquanto a cabeça insiste em leva-la para outro lugar, num outro tempo. As rosas seguiram acompanhando as memórias despertadas na mulher, que se lembra de recusar, num outro momento, umas que lhe foram ofertadas. E o mar vem, novamente, mas não tão forte dessa vez, já que ela volta a aquele trecho vivido, num outro lugar, numa sala na penumbra e a partir dali o narrador mais uma vez empresta a voz aos pensamentos dela, que olham o passado: “Eis a rosa que nego e recuso, embora a acaricie com os lábios, e trema de cansaço.” A imagem a seguir, observada pelo narrador de dentro das lembranças da mulher, traz uma mulher que aflora as rosas e não o contrário; percebe-se o movimento de desabrochar da mulher, ao sentir o aroma das rosas rubras ou amarelas, e imediatamente a cena transforma-se num esfalar-se desse corpo pelos cantos da casa. Dois momentos de uma mesma mulher, extremamente opostos. O desabrochar e o murchar. Momentos rebatidos pelo mar, no qual ela boia e imerge num outro tempo. Num lugar onde não era o calor que sobressaía, mas a sombra doce e fresca na sala que a envolvia. Pensa-se esse narrador do conto a partir das teorias de Walter Benjamin. A brevidade do conto, para ser mais atrativa, precisa articular a história de forma a permitir ao leitor uma identificação

e algum mistério também; a narrativa não precisa entregar demais para prender o leitor.

A informação tira seu valor do instante em que é nova. Ela vive apenas desse instante, deve render-se a ele e explicar-se nele sem perda de tempo. O conto funciona de outro modo: não se desgasta. Ele guarda em si suas forças reunidas e longo tempo depois ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 2018, p. 30)

Opondo-se ao conceito de informação, Benjamin afirma que o conto não se desgasta como aquela. Maria Teresa Horta articula seus contos engenhosamente; nenhuma palavra é colocada nos textos de forma displicente, estão todas conectadas para compor o conjunto textual que pretende entregar ao leitor. A cada vez que se volta no conto, uma nova informação se revela, algo novo surge. O texto fica “livre para interpretar a coisa como a entende, e com isso o que é contado atinge uma amplitude que a informação não tem (BENJAMIN, 2018, p. 29)”. Após a segunda inserção da voz da mulher sobre a recusa da rosa, o narrador interfere na lembrança dessa mulher questionando se aquilo que sentiu possa ter sido não apenas uma recusa, mas uma febre, que a fazia delirar com o calor do sol em seu corpo, com a densidade penetrante de sua rememoração. Para além desse recorte da memória, percebe-se a importância de um outro elemento na narrativa: a mulher-mãe, observada por Mónica, tinha seus cabelos muito louros encostados na areia antes de entrar no mar; louros cintilantes na lembrança do jarro de rosas e escurecidos pela água ao sair de dentro do mar e de dentro de suas lembranças. Os cabelos de ambas personagens, aparecem enfaticamente em várias das cenas: cabelos em desalinho de Mónica, após acordar, com seus cachos grudados na testa pelo suor matinal; cabelos molhados da mulher no banho de mangueira, leves pousados na areia, brilhantes nas memórias felizes e escuros na saída do mar, como se na ruptura com as memórias que temia ter e que continuava causando dor. Para Chevalier-Gheerbrant, no dicionário de símbolos, os cabelos representam muitas interpretações:

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de consertar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser através de um vínculo de *simpatia*. Daí o culto das relíquias dos santos – e, principalmente, da mecha de cabelos –, culto que compreende não apenas um ato de veneração, mas também um desejo de participação das

virtudes particulares desses santos. Daí, igualmente o hábito existente em muitas famílias de conservar cachos de cabelos e os primeiros dentes de leite. Na realidade, essas práticas significam mais do que uma recordação: elas revelam quase uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam. (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 202)

O narrador, bem como a criança, está atento aos cabelos das personagens. Essa veneração velada desse componente tão destacável do corpo também pode ser interpretada de maneira sensual, como forma de libertação dessa mulher-mãe, apesar da aridez do ambiente em que vive – que possivelmente representa a aridez de sua própria vida. Perceber a imagem da rosa nos cabelos a “defendê-la dos outros, a impedi-la, e impedi-la para a fuga, enquanto se curva sobre as rosas, numa fingida atenção demorada, que todos aprovam (HORTA, 2014, p. 45). Quem são esses “outros”? Por que a querem inibir? Por que ela quer fugir? Apesar de querer afugentar a sequência dos fatos, a mulher não consegue mais frear a memória em cascata que despenca sobre si, pois já não consegue voltar atrás.

Quando a narração se separa do corpo, a experiência se separa de seu sentido. Há um vestígio utópico retrospectivo nessas ideias benjaminianas, porque elas dependem da crença numa época de plenitude de sentido, quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem o escuta entende-o com assombro, mas sem distância, fascinado, mas nunca desconfiado ou irônico. Nesse momento utópico, o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive. Naturalmente, a esse momento lendário não corresponde a nostalgia, mas a melancolia que reconhece sua absoluta impossibilidade. (SARLO, 2007, p. 27)

Esse narrador demonstra conhecer detalhes que procura narrar com delicadeza, sem escancará-los para que não doa mais do que a mulher-mãe consegue suportar. Faz-se importante saber que Maria Teresa Horta preza pela liberdade de expressão feminina, como uma ativista do feminino reforçado em suas obras. A presença dessas duas figuras masculinas no conto – tanto do homem no barco quanto do homem da rosa – representam papéis coadjuvantes para essa mulher – e também a menina – que se reencontra apesar de todas imposições de ambientes onde seriam necessárias aprovações de outros em relação ao seu próprio corpo e destino. A alternância de pretensas indiferenças entre mãe e filha, uma em relação a outra, em momentos de alternados protagonismos, fortalecem

esses corpos femininos, diariamente, na repetição sugerida pelo narrador. O cuidado e proteção de uma com a outra, cada qual em seu momento de fragilidade, constrói a beleza e força das mulheres que Maria Teresa Horta reforça nesse conto, diferentemente das relações entre mãe e filha que aparecem nos outros contos da obra *Azul Cobalto*.

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. Trad. Georg Otte, Marcello Backes, Patricia Lavelle. Org. Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números*. Edição Revista. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

HORTA, Maria Teresa. *Azul Cobalto*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

<http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/bambara.html>

<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/monica/>

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MITOPOESE NOBREANA E A PERSONIFICAÇÃO DO COSMOS

Felipe Frasson Fusco¹

RESUMO

O trabalho busca interpretar uma das manifestações arquetípicas do feminino no elemento lunar dentro do Só de António Nobre, através de três poemas essenciais – “Memória”, “António” e “Da influência da lua” –, colocando a obra em diálogo com uma correspondência em que o poeta manifesta valores opostos entre o dia e a noite. Entenderemos aqui que a relação eu-mundo, embora vivenciada com (aparente) separação radical pelo sujeito moderno, foi dotada de cumplicidade nos primórdios da humanidade e permaneceu, como vestígio, surgindo em projeções da psique. No campo psicológico, Jung e seus discípulos perceberam traços médios da experiência humana modelando imagens religiosas, a princípio, e oníricas mais tarde. Nesse contexto, há um grupo entendido por imagens do “feminino” – que, conforme Campbell e Neumann, dizem respeito a uma gama de valores, dentre os quais a espacialidade, temporalidade, criação, proteção e regeneração. Algumas abordagens já abarcaram o componente lunar na obra nobreana, em relação às quais acreditamos apresentar uma síntese, bem como um referencial que não encontramos utilizado até o momento. Ao nosso entender, Nobre opera algumas projeções de tais elementos na Lua, tanto na obra Só quanto na correspondência a Alberto de Oliveira em 4 de outubro de 1890. Decorre daí encontrarmos, no corpus analisado, manifestações da Lua exercendo poder sobre a temporalidade, especialmente do eu-lírico, sobre a criação deste e sobre a materialidade do cosmos.

Palavras-chave: António Nobre, Arquétipos, Feminino, Lua.

¹ Bolsista com apoio do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, felipefr.f@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Em nosso tempo, a hegemonia do poder, atribuída por séculos à camada masculina da sociedade ocidental (de que Portugal não é exceção), é questionada com mais intensidade do que nunca. No entanto, se dizer que tal questionamento se iniciara efetivamente nos campos das artes portuguesas ao fim do século XIX seria anacronismo, vemos como, nesse contexto histórico, o prejuízo psíquico causado pela unilateralidade do “masculino” sobre o “feminino” se manifesta ruidosamente. Nesse sentido, vale a revisitação à obra de Antônio Nobre para nos perguntarmos: onde está o feminino em Nobre?

Não se propõe aqui a análise das personagens mulheres presentes no *Só*. Concentrar-nos-emos nas personificações da “feminilidade” (arquetipicamente considerada) da Lua, receptáculo para tais projeções, nos poemas “Memória”, “Antônio” e “Da influência da lua”. Tais poemas entrarão em diálogo com uma carta de Nobre em que entendemos se estender o simbolismo do corpo celeste. Acreditamos, assim, ver na sensibilidade estética do autor do livro mais triste que há em Portugal uma concentração e aparição, através de imagens primordiais, do que o Ocidente negou historicamente, a saber, a dimensão feminina do psiquismo humano.

METODOLOGIA

A pesquisa se valeu de dados qualitativos, empreendendo o modelo interpretativo em que “x significa y” (DURÃO, 2020, p. 31); no caso, vendo uma continuidade simbólica entre o feminino arquetípico o elemento “Lua” nos poemas e cartas selecionados. A edição do *Só* considerada foi a segunda, publicada em vida do poeta, em função de sua acentuada reorganização relativamente à primeira, a qual inclusive afetou o simbolismo do traço aqui analisado à economia verbal da obra. A carta selecionada, por sua vez, interessa-nos por propiciar a leitura almejada, uma vez que configura, ao nosso ver, a manifestação daquilo que Diaz (2016, p. 46) chamou de “saber vivo”; no caso, em relação à simbologia psicológica da Lua por Nobre. Os poemas selecionados condensam, ao nosso ver, as linhas de força que o elemento lunar assume no resto da obra, razão pela qual os privilegiaremos aqui. Em outras palavras, não acreditamos haver conotações para a Lua no *Só* que não apareçam em “Memória”, “Antônio” e “Da influência da lua”.

REFERENCIAL TEÓRICO

Em termos de Teoria Literária, a personificação é um tropo genérico. Também denominada “prosopopeia”,

“[...] consiste em atribuir vida, ou qualidades humanas, a seres inanimados, irracionais, ausentes, mortos ou abstratos. Espécie de humanização ou animismo, pode dar-se de vários modos, a saber: quando se conferem qualificativos próprios do ser humano a objetos inanimados e a abstrações [...]; ao emprestar às coisas inanimadas poder de ação peculiar aos seres vivos [...]; quando, nas apóstrofes, nos dirigimos aos seres inanimados como se fossem capazes de inteligência ou compreensão.” (MOISÉS, 2013, p. 385)

Para além de efeito estético daquilo a que nomeamos “literatura” (ou sua versão mais polêmica, a “grande literatura”), a atribuição de características humanas a elementos inermes é parte fundamental da ligação do eu com o mundo. Na realidade, a rígida distinção entre sujeito e objeto que (às vezes) conservamos, manifestada na dessacralização da natureza, é antes um advento recente (ELIADE, 2018, p. 126) do que nossa efetiva ligação com o cosmos. Essa ligação constitui parte da psique humana, de balde os esforços do consciente em se desvincular do seu entorno físico. Essa correspondência entre interior e exterior, no que antes era do chamado “ser humano primitivo”, é incorporado no moderno como fenômeno da projeção (NEUMANN, 2021, p. 55).

A psicologia conforme praticada por Jung e seus seguidores, entre os quais encontramos Neumann, observou, na mitologia, enredos que representariam o desenvolvimento psíquico do eu. A arte, por sua vez, seria outra manifestação possível de tais enredos. Uma vez que o inconsciente coletivo pertence ao patrimônio comum da humanidade, a ele se ligam as imagens primordiais, os arquétipos. Sua universalidade é dada por serem o acúmulo de experiências humanas similares (JUNG, 2013, p. 82) ao longo de séculos na estrutura psicológica humana. Sob essa ótica,

“[...] a consciência considera o inconsciente simbolicamente como feminino e a si mesma como masculina. As fases do desenvolvimento da consciência então ocorrem, uma após a outra, como o embrião que está contido dentro da mãe, numa dependência infantil do materno, como a relação do filho-bem-amado com a Grande Mãe, e finalmente como a luta gloriosa do herói masculino contra a Grande Mãe” (NEUMANN, 2021, p. 152).

Tal divisão entre os gêneros, na mitologia, implica em atribuir ao “feminino” determinados valores e potências. À mulher liga-se a periodicidade da existência humana, por associações tanto à sua capacidade gerativa (gravidez) quanto pela repetição do ciclo menstrual – seu elo com o tempo cíclico é natural. Além disso, liga-se à espacialidade, uma vez que incorpora a experiência sensível da matéria: “o mundo, a vida, a natureza e a alma são vivenciadas como femininas geradoras e nutridoras” (NEUMANN, 2021, p. 152). Seu equivalente celeste, nesse sentido, pode ser identificado à Lua, como se atesta nas imagens antigas da Grande Deusa enquanto “senhora do superior e do Céu, especialmente do céu noturno, representante do destino” (NEUMANN, 2021, p. 123).

Uma vez que o princípio ordenador do tempo, o princípio que preside a morte e o nascimento, se identifica com o feminino (CAMPBELL, 2015, p. 140, 301), a Lua, astro de dupla jornada – tanto percorre o céu noturno quanto metamorfoseia-se de lua-nova a lua-cheia – torna-se um receptáculo favorável à projeção de características da dimensão feminina da psique. Campbell (2015, p. 39) também vê correspondência, no entendimento dos humanos do paleolítico, entre o ciclo menstrual e o lunar.

A presença do feminino na poesia nobreana, desvinculada de amarras biográficas, foi alvo de ensaios como os de Garcez (1993) e Cardigos (1991). A proposta de Garcez (1993, p. 53), em especial, entende o livro mais triste que há em Portugal como “poesia de resistência ao ‘mal do século’” e acentua o papel, nele, das personagens femininas, como Purinha, que questiona se não poderá ser vista como uma “medicina para a exaurida alma do homem finissecular” (GARCEZ, 1993, p. 53). Ferreira (1993, p. 47), por sua vez, deu atenção maior ao elemento lunar, lendo nele a possibilidade de uma repetição cíclica dentro do universo poético do *Só*. Também Fernandes e Garmes (2009, p. 30-31), discutindo as divisões “Lua Quarto-Minguante” e “Lua-Cheia” da obra, destaca o simbolismo “associado a uma postura mais intimista ou mesmo à morte”. Ampliando tais perspectivas, entendemos a irrupção do feminino primordial como possível chave de leitura do *Só* e pilar para o reencantamento do mundo de Antônio/Anto, de que a Lua será manifestação fundamental e multifacetada.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em carta a Alberto de Oliveira em 4 de outubro de 1890, Nobre narra uma das recolhidas à sua “Torre de Anto”, meditando em torno da paisagem lá contemplada ao expirar madrugada. Vê ali uma “paisagem religiosa, milagrosa [...] – pareceu-me que estava num mundo extinto, todo espiritual, onde só um homem vivia, que era o Anto encantado, na sua Torre” (NOBRE, 1982, p. 104). Mas logo se desfaz a atmosfera onírica da visão:

Mas depois que o Sol, luzindo alto já, aclarou bem a Terra, e a Universidade se pôs a dar horas, e os pregões dos papéis públicos apunhalavam esganiçadamente o ar, vindo ainda ferir-me os ouvidos; quando a ignóbil Coimbra se levantou da cama, por escovar e sem banho; [...] eu caí, ainda mais uma vez (nunca é a última), na desilusão das Coisas e fiquei-me triste a cismar [...] Decididamente, Alberto, são os homens que fazem o mundo feio, lhe tiram a sua espiritualidade, e depois dos homens, o Sol. O bem é viver, na Torre e só na Torre, cerrar as ogivas sobre o dia e abri-las, pela noite, toda a noite, horas em que se fecham para a Vida as janelas e varandas burguesas. (NOBRE, 1982, p. 104-105)

Nobre manifesta aqui uma clara oposição entre o dia e a noite. Aquele, representado pelo Sol (com maiúscula), liga-se à vida burocrática: a Universidade, os papéis públicos. Trata-se, sob o signo solar, do mundo desencantado, para o qual se abrem as “varandas burguesas” e sua racionalidade que nega a vitalidade irracional do mundo. Diz que são os homens que fazem o mundo feio, e podemos ler “homens” nessa passagem não como referente à humanidade inteira, mas como especificamente a parcela masculina. Essa comparação se estende ao sol, por conseguinte, o qual, como na maioria dos mitos ocidentais, foi ligado a heróis masculinos e à razão. Na contraparte, a noite preserva o poder do encanto, e a ela se associa então a lua, como refletirá a poesia do “livro mais triste que há em Portugal”.

A primeira aparição significativa da lua em Só é no poema de abertura, “Memória”. Pois “Mais tarde, debaixo dum signo mofino, / Pela lua-nova, nasceu um menino” (NOBRE, 2009, p. 51), o eu-lírico do poema. Seu nascimento leva a fase da lua nova por referência, numa simbiose entre eu e cosmos; a lua nasce com o enunciador. Tal identificação resulta também num vaticínio: o personagem, herói (solar, lunar?), também atingirá seu estado de elevação (uma vez que surge na lua nova, seu ápice é

a lua-cheia, a primeira das duas partes da obra intituladas pelo astro) e regressará ao estado inicial.

A lua nova é o estágio em que a face escura da lua se torna a mais eminente. É envolta, no entanto, pelo halo da face clara. Em “Memória”, o eu poemático recém-nascido jaz deitado num “berço de prata” (NOBRE, 2009, p. 51), tal qual a lua nova é rodeada pela luminosidade, reforçando a identificação já apresentada. Na sequência, a potencialidade de destino atribuída ao feminino se faz presente, pois é nesse estado que as três moiras vêm e realizam sua previsão. Justapõe-se à lua (e ao enunciador, que lhe partilha a identidade) a noção intuitiva dos tempos passado-presente-futuro, o que, segundo Neumann (2021, p. 223), se explica no fato de que “a Grande Deusa também é a senhora da lua, pois lua e céu noturno são as manifestações evidentes e observáveis do processo temporal no cosmo”.

O simbolismo lunar como avatar do eterno retorno e arquitetura geral da obra foi apontado, conforme já observado, por Ferreira (1993), em oposição a Fernandes e Garmes (2009, p. 30-31), que veem nessa mesma arquitetura um caminho à morte e ao recolhimento. À luz de Campbell (2015, p. 61),

A lua traz em si sua própria morte, na forma de uma sombra crescente, como todos nós. Mas ela tem o poder de se livrar da sombra e ressurgir. Portanto, a lua representa para nós a promessa de renascimento, a força da vida engajada no tempo e no espaço que descarta a morte e renasce.

Desse ponto de vista, somos tentados a aliar nossa opinião à de Ferreira (1993). A opção de Nobre por simbolizar a morte através da lua, para a qual a morte (simbólica) é ciclicamente associada ao ressurgimento, não pode ser ignorada. Dos itens que o paradigma “morte” é capaz de assumir, a escolha do autor privilegia justamente a de um corpo celeste de movimento cíclico, não de quebra da história e desaparecimento irrevocável do sujeito, não, portanto, da morte como fim último, mas como etapa de transição.

Também se faz notar que “lua” surge no poema “Memória” gramaticalmente como adjetivo para o eu-lírico: “E assim se criou um anjo, o Diabo, o *lua*” (NOBRE, 2009, p. 52). Parece-nos, a essa altura, que o astro se torna síntese entre os opostos; o ser angélico se contrapõe ao diabólico, mas ambos fazem parte do mesmo, representado pela lua, que possui sua face iluminada e obscura. Podemos ver, portanto, que em

Nobre o feminino apresenta sua dimensão positiva (Mãe Bondosa está para anjo) e também negativa (Mãe Terrível está para Diabo), ambos resumidos aqui na caracterização “o *lua*”.

O elo simbólico lua-tempo reaparecerá no longo poema seguinte, “Antônio”. Nas estrofes iniciais deste, a lua tem o poder de evocar o passado:

Ó velha Carlota! tivesse-te ao lado, / Contavas-me histórias: / Assim... desenterro, do Val do Passado, / As minhas Memórias. [...] // Erguei-vos, defuntas! da tumba que alveja / Qual Lua, à distância! / Visões enterradas no adro da Igreja / Branquinha, da Infância. [...] // Lá vem a Carlota que embala uma aurora / Nos braços, e diz: / “Meu lindo Menino, que Nossa Senhora / O faça feliz!” (NOBRE, 2009, p. 57-58)

Uma série de paralelos encadeiam três imagens: 1) a “velha Carlota” contando histórias ao eu-lírico; 2) o próprio eu-lírico evocando suas memórias mortas, brilhantes no sepulcro como a “Lua, à distância!”; 3) por fim, retorna a Carlota, dessa vez carregando o Menino – em nítida continuidade em relação a “Memória”. Carlota encarna, nesse trecho, a função de moira do passado, dado ser aquela que participou do passado do eu-lírico, porém, ao carregar uma “aurora” nos braços, leva o embrião do futuro, ocupando ambos os tempos (retornando na estrofe última do poema e repetindo sua fala, mas no tempo presente e modo indicativo, constatando o malogro de seu desejo inicial). Ao lado dessa figuração da criada, surge a Lua com que o poema compara os túmulos das memórias, iluminando-as de branco e, uma vez que tais mortos são ressuscitados no poema, também tem a carga simbólica da renovação, do renascimento, tipicamente feminina. Ambos os valores se sintetizam na imagem da igreja “Branquinha, da Infância”, invólucro uterino² da criança e guarda de sua pureza.

Na sequência, a anti-voz do poema, que estará se manifestando à noite, dirá que “a neve cai, como farinha, / Lá desse moinho a moer, no Ar” (NOBRE, 2009, p. 60), clamando em seguida que um enigmático Moleiro não desperdice tal farinha. Podemos inferir a partir da cena noturna em que se desenrola o monólogo dessa voz secundária que, nessa imagem, o moinho aéreo seja a lua; a moagem, enquanto atividade de transformação

2 Campbell (2015, p. 19) compara as cavernas usadas em ritos no Paleolítico, “ventres da deusa Terra”, às catedrais, ventres da “Mãe Igreja”.

da matéria (variante do cozer, do moldar etc.) é ligada ao poder criador do feminino³.

Sua conotação espiritual surgirá adiante no poema “Antônio” na “Lua aspergindo / Luar, água-benta” (NOBRE, 2009, p. 62). Já em outra estrofe, ela é caracterizada como ceifeira que baila na terra (NOBRE, 2009, p. 64), ou seja, senhora do tempo, da morte e das plantas (representados na sua relação com a ceifa), bem como a ligação com a dança é tradicionalmente atribuída aos arquétipos femininos pelo seu efeito febricitante, envolvente e pela ligação com o corpo. Tal efeito é enfatizado pela sua última aparição de peso no poema, ao dizer que a “Prima doidinha por montes andava / À Lua, em vigília” (NOBRE, 2009, p. 66), ligada ao tema da loucura.

Em “Da influência da lua”, no entanto, assistimos à tematização do astro, o que leva o poema a trazer os dados mais essenciais à nossa análise. Com tal título, podemos entender que as cenas pintadas pelo eu-lírico ao longo das oito estrofes que compõem o poema são todas resultado da suposta ação do astro sobre a natureza. A primeira palavra do texto, após o título, é “Outono” (NOBRE, 2009, p. 139), sugerindo que a primeira “influência” da lua é sobre as estações – portanto sobre a passagem do tempo – como será reiterado na sexta estrofe. A cena de abertura é o ocaso, o sol que morre, entrando o astro masculino no universo materno de onde deverá regenerar em seguida. A segunda estrofe apresenta a paisagem invertendo suas propriedades materiais aos sentidos do observador: os rios são “como estradas líquidas” e as estradas sob o luar “parecem verdadeiros rios!” (NOBRE, 2009, p. 139); a ação da lua aqui está ligada ao poder de transformação feminino, atuando no nível sensível.

A estrofe terceira põe lado a lado os choupos, tremendo de frio, e as lavandiscas em núpcias. O eu-lírico justapõe a figura da morte (os choupos) com as do nascimento (as lavandiscas em ato sexual criador), como a esse ponto não deve-se estranhar, depois de comentarmos “Memória”: morrer e renascer andam lado a lado no feminino arquetípico, a morte é experiência de passagem para uma renovação. Tanto é que, nas duas estrofes subsequentes, o orvalho cai do céu regando “O val sem fruto,

3 Na sexta quadra de “Para as raparigas de Coimbra”, o astro não será o moinho que produz a farinha, mas a própria farinha transformada em hóstia (NOBRE, 2009, p. 103), fundindo a imagem do alimento (função nutridora, portanto) à relação com o sagrado, tomando assim também uma dimensão espiritual.

a terra árida e nua!” (NOBRE, 2009, p. 140), mostrando a força da lua enquanto potência criadora da vida.

Esses efeitos serão arrematados por fim nas antepenúltima e penúltima estrofes:

“A Lua! Ela não tarda aí, espera! / O mágico poder que ela possui! / Sobre as sementes, sobre o Oceano impera, / Sobre as mulheres grávidas influi... // Ai dos meus nervos, quando a Lua é cheia! / Da Arte novas concepções descubro, / Todo me aflijo, fazem lá idéia! / Ai a ascensão da Lua, pelo Outubro!” (Idem, ibidem)

A Lua age sobre as mulheres grávidas com o mesmo poder que sobre as sementes e o Oceano; mais ainda, sobre o enunciador, que vê-se debaixo de seus efeitos como se percebe tanto pelo ato criativo que metalinguisticamente empreende (elaborar uma obra de arte sobre os efeitos que o astro exerce na próprio impulso artístico) quanto pelo fato de “Da influência da lua” ser o primeiro poema da parte “Lua-Cheia” do *Só*. Simbolicamente, portanto, a influência da Lua gera o poder criativo capaz de cantar o próprio corpo celeste – o que não nos deverá surpreender, à medida em que, como se viu em “Memória”, ela também influiu no nascimento de seu próprio cantor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dicotomia dia-noite, sol-lua, é tratada geralmente como um lugar-comum para distinguir convenções artísticas. Nobre, no entanto, ultrapassa esse padrão, redimensionando os valores humanos projetados nos astros Sol e Lua. Dessa maneira, encontramos, em sua carta a Alberto de Oliveira, a 4 de outubro de 1890, uma experimentação dos efeitos díspares da noite e do dia. A noite, na carta, é espaço vital, é um tempo em que a espiritualidade assalta novamente a alma desencantada do homem português de classe privilegiada finissecular, em oposição ao dia, “feio”, e capaz de ferir o sujeito e sem espiritualidade.

Essa visão, conforme observamos, acompanha a lírica nobreana, dando à Lua características humanas e poderes sobre a matéria e o humano. Daí que ela seja, em “Memória”, presságio cósmico à jornada do eu-lírico, bem como seu berço. Está também ligada ao poder de evocar o passado em “Antônio”, paralelamente à ama Carlota contando histórias e carregando o infante sujeito poético nos braços. Mais adiante,

encontramos também o poder do astro sobre a fertilidade da terra e pelo frenesi criativo.

Já em “Da influência da lua”, somando-se às características anteriormente apresentadas, vemos o corpo celeste aliar vida e morte, na justaposição das lavandiscas em núpcias com os choupos, assim como transformar o mundo fenomênico – as estradas em rios, aos sentidos do eu-lírico. Daí observarmos, enfim, a dimensão metalinguística desse poema criada justamente em um jogo com os efeitos provocados pelo astro.

Podemos constatar, à guisa de conclusão, que a Lua manifesta claramente uma série de características de arquétipos femininos, com ampla prevalência do materno: é senhora do tempo e do espaço, da criação e da morte, das vidas vegetal, animal e humana.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph; ROSSI, Safron (Org.). **Deusas**: os mistérios do divino feminino. Tradução de Tônia Van Ackerj. 4 ed. São Paulo: Palas Athena, 2015. Tradução de: Goddesses: mysteries of the feminine divine. 352 p.

CARDIGOS, Isabel. Os figos pretos de António Nobre. **COLÓQUIO/Letras**, Lisboa, n. 120, p. 25-41, abr. 1991.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016. 272 p. Tradução de: L'Épistoltaire ou la pensée nomade.

DURÃO, Fabio Ackelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020. 128 p.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. Tradução de: Le sacré et le profane. 192 p.

FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Helder. António Nobre. In: NOBRE, António; FERNANDES, Annie Gisele (org.); GARMES, Helder (org.). **Só - seguido de Despedidas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 11-48.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Para uma interpretação mítica do “Só”. **COLÓQUIO/Letras**, Lisboa, n. 127-128, p. 45-52, jan. 1993.

GARCEZ, Maria Helena Nery. António Nobre: um simbolista singular. **Estudos portugueses e africanos**, Campinas, Unicamp, n. 7, p. 49-67, 1986.

_____. Singularidades de um simbolista português. **COLÓQUIO/Letras**, Lisboa, n. 127-128, p. 53-64, jan. 1993.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barros. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. Tradução de: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. 168 p.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 536 p.

NEUMANN, Erich. **A Grande mãe**: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. 2 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2021. Tradução de: Die Grosse Mutter: Eine Phänomenologie der Weiblichen Gestaltungen des Unbewussten. 576 p.

NOBRE, António. Correspondência. In: NOBRE, António; CASTILHO, Guilherme de (org.). **António Nobre**: Correspondência. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. p. 41-488.

NOBRE, Antônio; FERNANDES, Annie Gisele (org.); GARMES, Helder (org.). **Só - seguido de Despedidas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 464 p.

NATUREZA E HISTÓRIA EM *O GUARDADOR DE REBANHOS*, DE ALBERTO CAEIRO, E *CLARO ENIGMA*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE¹

Matheus Gabriel-Freire²

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo comparar a obra *O Guardador de Rebanhos*, do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, com *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, a partir de uma temática principal: *Natureza* versus *História*. Para isso, são elencados dois operadores textuais a fim de *consignar* os poemas das obras: 1) *à procura da aniquilação das tensões*, para discutir o “olhar infantil” do eu lírico caeiriano para a Natureza em partes visando à anulação da História; e 2) *à procura das tensões*, com a intenção de debater como a ação humana sucumbe às forças naturais, tornando-se, assim, ruína, nesta obra drummondiana. Os resultados preliminares apontam para *aparente* alienação do eu lírico no primeiro caso e para um afastamento estratégico no segundo, num tom melancólico e de apurada consciência. A pesquisa justifica-se por apresentar comparação não tão comum entre as poéticas referidas, já que, geralmente, são escolhidos outros heterônimos pessoanos relacionados ao poeta brasileiro. A justificativa, logo, potencializa-se pelo fato de o trabalho ampliar os estudos comparados entre as literaturas modernas de Portugal e Brasil, integrando, oportunamente, a Linha Temática 4 deste congresso: Interlocuções: literatura portuguesa e outras litera-

1 Este artigo integra a pesquisa de mestrado *Maquinações do mundo*: uma perspectiva comparada entre *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, e *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, na Universidade Federal de São Paulo.

2 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, matheusgabrielpa@outlook.com;

turas. A metodologia comparatista utilizada baseia-se na noção de *arquivos*, em que tanto as obras que constituem o *corpus* do trabalho quanto aquelas do referencial teórico são *manipuladas* por meio de uma *consignação* capaz de reorganizá-las a partir do tema principal da pesquisa, configurando uma *intervenção* nas obras. Aliada a essa estratégia, está a pesquisa crítica bibliográfica, fundamentando-se, principalmente, em: Lourenço (1981), Perrone-Moisés (1982) e Gil (2000), Camilo (2001) e Derrida (2001), para tratar das poéticas de Alberto Caeiro, de Carlos Drummond de Andrade e do método comparativo, respectivamente.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Alberto Caeiro; Carlos Drummond de Andrade; Natureza; História.

INTRODUÇÃO

A tópica da Natureza apareceu, à maneira moderna, na poesia de Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade. A complexidade no trato do tema foi tensamente redimensionada pela relação estabelecida com a História. Neste trabalho, objetivamos analisar esse nexos entre o não-humano e o humano a partir das obras *O Guardador de Rebanhos*, lançada em parte em 1925, de Alberto Caeiro, heterônimo pessoano, e *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, de 1951³. Contribuímos, dessa forma, para ampliação dos estudos comparados entre as literaturas modernas de Brasil e Portugal, mais especificamente para potencialização de comparações entre dois escritores dos mais importantes do século XX, tendo em vista que, geralmente, outras vezes heteronímicas ou a do próprio ortônimo (Pessoa-*ele mesmo*) são convocadas para diálogo com o poeta itabirano. Um exemplo, nesse sentido, é “*Menino (já) antigo: infância e história em Pessoa e Drummond*”, de Ettore Finazzi-Agrò”, lançado em *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima* (2019), conjunto de estudos organizado por Caio Gagliardi.

Para organização da discussão dos poemas, elencamos dois operadores textuais: 1. *à procura da aniquilação das tensões*, a fim de tratar da poesia caeiriana; e 2. *à procura das tensões*, para análise dos poemas de Drummond⁴. Assim, reunimos algumas das composições dos autores a partir de uma lógica própria estabelecida para este estudo, configurando uma intervenção nossa, da crítica, nas obras, num processo metodológico chamado de *consignação* (DERRIDA, 2001). O primeiro operador visa, em *O Guardador de Rebanhos*, a destacar uma tentativa do eu lírico de decretar o fim da História a partir da apresentação da Natureza em partes como exemplar para o Sensacionismo: sem espaço para elaboração simbólica da recordação, elemento essencial para o dado histórico. Já, no segundo caso, intentamos chamar atenção para um afastamento consciente do eu lírico para a Natureza, possibilitando-lhe uma nova reflexão sobre o processo histórico. As ações naturais, então, agiriam sobre o humano de

3 Utilizamos as seguintes edições para o estudo: PESSOA, Fernando. **Poesia**. Alberto Caeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

4 Inicialmente, os operadores aparecem na monografia GABRIEL-FREIRE, Matheus. **Aniquilação e procura das tensões**: uma perspectiva comparada entre Caeiro e Drummond. apresentada para a conclusão do curso de Letras na Universidade de Taubaté (Unitau), em 2018.

maneira avassaladora nessa outra perspectiva, o que acaba por gerar, em muitas vezes, melancolia.

Por fim, fundamentamos o debate dessas questões, principalmente, em Eduardo Lourenço (1981), Leyla Perrone-Moisés (1982) e José Gil (2000), com foco na análise de Alberto Caeiro; em Vagner Camilo (2001) para reflexão sobre a obra de Drummond; e, a respeito da metodologia, em Jacques Derrida (2001) e Sérgio Luiz Prado Bellei (2014).

METODOLOGIA

Antes do detalhamento do debate apoiado nos poemas, promoveremos aprofundamento a respeito de nossa escolha metodológica. Como já anunciamos brevemente, entendemos o *corpus*, as obras, e o referencial teórico como arquivos, justamente para manipulá-los a fim de *consignar* os poemas a partir de uma nova reunião deles. Assumimos, assim, uma postura crítica que busca dinamizar os lugares-comuns construídos a partir das assinaturas tão conhecidas *Fernando Pessoa/Alberto Caeiro* e *Carlos Drummond de Andrade* – método que, portanto, está “mais próximo de uma intervenção do que de uma descrição (centrada no objeto) ou de uma interpretação (centrada no sujeito)” (SAID, 2014, p. 156).

Tal noção ampliada acerca da arquivologia parte da ideia de que os manuscritos originais não têm valor em si mesmos, e de que, na verdade, a circulação das obras em suas diferentes edições e a consequente discussão sobre elas na arena cultural promovem constantes deslocamentos de sentidos. Por isso, em nossa intervenção crítica, “estamos *criando valor*” (BROTHMAN, 2018, p. 2018). Para Derrida (2001), partindo dessa concepção arquivística, é possível pensarmos uma verdade histórica, dinâmica, para as obras, em detrimento de uma verdade material, configurada sob o regime da imobilidade. Está posta, logo, a mobilidade dos sentidos.

Este percurso metodológico não se coloca, todavia, sem risco. Isso pois o conjunto que forma o material a ser manipulado (*corpus* e referencial teórico) ganha certa *hospitalidade* em nosso estudo, o que, por sua vez, não se afasta de uma espécie de *hostilidade*. Assim, *dar as boas-vindas* significa dizer: “‘seja bem-vindo a um regimento e a um sistema de regras, a casa *não* é exatamente sua.’ Ser hospitaleiro é, paradoxalmente, praticar a hospitalidade, mas também a hostilidade, uma dentro da outra, uma ao mesmo tempo que a outra” (BELLEI, 2014, p. 217). Dessa forma, preferimos inverter, por exemplo, a máxima estabelecida por Eduardo Lourenço em *Fernando Pessoa revisitado* (1981) e, num outro sentido,

reconvidar Alberto Caeiro a partir do nosso conjunto de regras, num jogo ambivalente de reafirmação e deslocamento dos sentidos de sua poética – ampliado, aliás, pelo estabelecimento de comparação com *Claro enigma*, de Drummond.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Com essa postura metodológica, cremos ser possível desfazer a “[...] osmose fatal entre *o que ele* [Caeiro] *diz* e o que ele *é*” (LOURENÇO, 1981, p. 35) – problemática para qual o crítico português sempre chamou atenção –, já que permite trabalhar as tensões instauradas por uma poesia extremamente prosaica e, por assim dizer, de extrema facilidade comunicativa – o que dispensaria, a princípio, o papel crítico. A fim de tratarmos, portanto, da relação entre Natureza e História em *O Guardador de Rebanhos* e, posteriormente, em *Claro enigma*, começemos pelo poema XLVII, da obra do heterônimo de Pessoa:

XLVII

Num dia excessivamente nítido,
Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito
Para nele não trabalhar nada,
Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo,
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam.

Foi isto o que sem pensar nem parar,
Acertei que devia ser a verdade
Que todos andam a achar e que não acham,
E que só eu, porque a não fui achar, achei.

(PESSOA, 2001, p. 86)

Por ser “quase prosa” (COELHO, 1977, p. 37), o poema é coerente ao atacar os “poetas falsos” (PESSOA, 2001, p. 86), aqueles preocupados em cantar um “Grande Segredo” (*Idem, ibidem*). A essa maneira, o eu lírico caeiriano não desestabiliza apenas o estado comum acerca do poético, mas também aquele sobre a própria Natureza, porque: “[...] não há Natureza” (*Idem, ibidem*). Na verdade, estaríamos diante, logo, de “partes sem um todo” (*Idem, ibidem*), em que “tudo diverge, tudo se diferencia no movimento cada vez mais rápido do surgimento das coisas. Nessa via, é grande o risco de uma dispersão total, de uma fragmentação esquizofrênica das coisas. Mas é esse o risco assumido [...] pela arte da visão de Caeiro” (GIL, 2000, p. 21).

Visão, aliás, que seria o sentido principal, dentre os outros quatro (tato, paladar, audição e olfato) a fim de se atingir o Sensacionismo – modelo ideal para acesso ao real. O contraponto almejado pela poesia de Caeiro se faz em “troça da metafísica e dos seus mundos ‘interiores’” (*Idem, ibidem*), cheios de *grandes mistérios* e de *grandes segredos*. Afinal, na argumentação caeiriana, pensar num conjunto maior da Natureza: “É uma doença das nossas ideias” (PESSOA, 2001, p. 86). O real, então, é aquilo dado pela “ciência do ver” (GIL, 2000): montes, vales, planícies, árvores, flores etc.

Ademais, já no primeiro poema da obra, o natural é aspecto relevante para “expressão tranquila e ‘harmoniosa’” (*Idem, ibidem*) de Caeiro, como sugerem os versos: “Toda a paz da Natureza *sem gente* / Vem sentar-se a meu lado” (PESSOA, 2001, p. 23, *grifo nosso*). Aqui, estamos diante de uma *tentativa* de separação entre o eu lírico e o fator humano-histórico por meio da Natureza, o “[...] muro nu do existir” (LOURENÇO, 1981, p. 42). Desse modo, o processo de *procura pela aniquilação das tensões* começa a se desenhar, mas é no poema XLIII que tal dinâmica ganhará desdobramento ainda mais intenso. Vejamos:

XLIII

Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto,
 Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
 A ave passa e esquece, e assim deve ser.
 O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
 Mostra que já esteve, o que não serve para nada.

*A recordação é uma traição à Natureza,
 Porque a Natureza de ontem não é Natureza.*

O que foi não é nada, e lembrar é não ver.

Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!

(PESSOA, 2001, p. 81, *grifo nosso*)

Nessa composição, a relação entre a Natureza e o processo histórico parece atingir tensão máxima: o que se está a contar é, de fato, uma postura *ahistórica*. Na primeira estrofe, a perspectiva de uma ave é assumida como exemplar, já que “não deixa rasto” (*Idem, ibidem*) por onde passa, considerando que está sempre a voar. As marcas deixadas por outros animais, como nós, são indicações do passado e, por esse motivo, não servem para nada. Em última instância, como indica a segunda estrofe, recordar seria uma traição à própria Natureza, “Porque a Natureza de ontem não é Natureza” (*Idem, ibidem*). Dessa forma, se partirmos da noção de que a memória é condição essencial para existência da História, aqui a tentativa é de por fim a ela numa busca pelo apagamento do passado – aliás, passado que se constrói apenas pela construção simbólica, pelas ideias, tão rejeitadas na poesia de Alberto Caetano. O que se pode fazer nessa “aprendizagem de desaprender” (*Idem*, p. 60) é ver, o principal sentido, mas não lembrar. Reparemos, nesse vetor, na primeira estrofe do poema II:

II

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo comigo
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo [...]

(PESSOA, 2001, p. 26)

Novamente, o olhar, representante de um dos sentidos do Sensacionismo, aparece como fator de nitidez no início do poema. Essa dinâmica do ver, entretanto, ganha projeção máxima quando o eu lírico a assume como possibilidade de estar diante de algo novo a cada instante: “Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo”

(*Idem, ibidem*). Em última consequência, um mundo em eterna novidade não pode ser um mundo histórico. Dessa vez, portanto, a tentativa de decretar o fim da História se dá pela estratégia do *olhar infantil* (GIL, 2000), que se quer não histórico.

Aliada a esse mecanismo, a linguagem antilírica surge também como espécie de queda do discurso poético, que se perpetuaria como *rasto*, como perpetuação de algo no tempo, na memória. Talvez, por isso, no discurso deste heterônimo de Pessoa, a transparência de sua linguagem seja tão ampla que, se fosse possível, preferiria apresentar árvores, montes, luar diretamente em vez de palavras. Mas, afinal, estamos diante do que senão delas? Por esse motivo, operamos nossa leitura a partir da noção de que essa voz lírica está *à procura da aniquilação das tensões*, porém não as consegue superar. O que ela conta não é o que ela é. Para Silvina Rodrigues Lopes,

é na poesia, e a partir da poesia, que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que anima todas as outras faculdades, a memória (LOPES, 2003, p. 59).

Portanto, Alberto Caeiro, mesmo *contando* o fim da História a partir da relação exemplar com a Natureza, não está fazendo outra coisa senão inscrever poemas como *rastos*. Se recordar é uma traição à Natureza, como vimos no poema XLIII, o que de fato a poesia caeiriana *é* tem a ver a cada palavra com autotraição: está desfeita a “[...] osmose fatal entre *o que ele* [Caeiro] *diz* e o que ele *é*” (LOURENÇO, 1981, p. 35). A exemplaridade da Natureza, em última análise, figura apenas como *aparente* escapismo frente à História.

No caso drummondiano, em *Claro enigma*, o eu lírico também inicia movimento à Natureza, porém, desde cedo na obra, rumo a seu elemento mais noturno. Vejamos, nesse vetor, trechos do primeiro poema do livro:

DISSOLUÇÃO

Escurece, e não me seduz
 tatear sequer uma lâmpada.
 Pois que aprove ao dia findar,
 aceito a noite [...]

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando [...]

(ANDRADE, 2012, p. 15)

Claro enigma inicia-se sob o signo da escuridão. A primeira palavra da obra, “Escurece” (*Idem, ibidem*), está escrita no tempo verbal presente, o que indica que o fenômeno natural não aconteceu ou acontecerá, mas que se insere numa continuidade enclausuradora. O eu lírico, além disso e por isso, não se sente impelido à iluminação, pois rejeita a lâmpada – representante da ação humana –, restando a ele a plena aceitação da noite. Entretanto, a vastidão do céu, como sugere a segunda estrofe, não é elemento sinônimo de harmonia ou escapismo amortizador. Na verdade, nas “Povoações / que surgem do vácuo” (*Idem, ibidem*), o sujeito lírico de Drummond não encontra lugar: “Habito alguma?” (*Idem, ibidem*). Por fim, há um fim unânime (de que?) e hesitação pousando no ar: completa dissolução, como indica o título do poema de abertura.

Observamos, logo, que a Natureza noturna tem papel importante em *Claro enigma*. Drummond escolhe, nesse sentido, “Entre Lobo e Cão” a fim de intitular a primeira seção de poemas. Vagner Camilo, a partir de consulta a Francisco Achcar, esclarece que a expressão é referência direta aos versos de Sá de Miranda: Na meta do meo dia / andais entre Lobo e Cão:

Ou seja, “no momento de maior claridade (o alto do meio-dia), estais na maior escuridão”. Escorando-se em Rodrigues Lapa, [Achcar] esclarece que o poeta português alude aqui “às constelações de Lobo e do Cão, céu negro”. Em reforço a essa significação, inclusive, vale lembrar que o primeiro poema do livro, “Dissolução”, evoca justamente o baixar da noite, o mergulho na mais cerrada escuridão, a indicar com isso a “dissolução” das perspectivas do eu lírico diante do real, bem como o pessimismo característico dessa fase. Além disso, a presença, no livro, de outras referências explícitas ao universo estelar (Arcturo, Aldebarã, Ursa Maior etc.) reforça a ideia de que se trata

aqui, de fato, de uma alusão possível às constelações que formam o “céu negro” (CAMILO, 2001, p. 170).

A esse modo, percebemos que o eu lírico *gauche* de Drummond tem o aspecto noturno da Natureza como correlato de sua subjetividade melancólica. É muito relevante destacarmos que o tal título da seção alude a outra importante característica de *Claro enigma*: a exploração do risco da atitude poética. Em outros poemas dessa parte do livro, o próprio gesto de escrita é colocado entre a tentativa de domínio do legado poético por meio da domesticação – representada pela figura do Cão – e a incapacidade de concretização plena dos objetivos do autor, numa dinâmica sem controle, selvagem – representada, por sua vez, pela figura do Lobo. De qualquer forma, para Vagner Camilo (2001), há *retirada estratégica* do eu lírico para a Natureza, já que busca nova visada sobre o humano e, conseqüentemente, sobre o processo histórico. Em “Um boi vê os homens”, é a perspectiva de um animal emprestada para a ampliação dessas reflexões. Atentemo-nos à parte do poema:

UM BOI VÊ OS HOMENS

[...] E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que segura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias.
[...]
(ANDRADE, 2012, p. 25)

“Maduro, clássico, filosófico. Desde 1951, data da publicação original pela Editora José Olympio, esses três adjetivos vêm marcando a leitura e a fortuna crítica de *Claro enigma*” (TITAN JUNIOR in ANDRADE, 2012, p. 113). Talvez, pudéssemos incluir o qualitativo: alienado, pois grande parte dos leitores especializados da obra viu, em sua epígrafe, “Les événements m’ennuient”, de Paul Valéry, o índice claro para a confirmação do viés *escapista* em relação aos fatos históricos no livro. De fato, a mudança operada em *Claro enigma* comparada à poesia social de *A rosa do povo*, por exemplo, é notória. A presença de formas clássicas,

de um tom elevado e da própria Natureza noturna são elementos que marcam essa diferença. Não é possível, entretanto, afirmarmos que esse movimento neoclassicizante representa um simples distanciamento de processos históricos. Assim como Camilo (2001) enxerga um movimento estratégico para nova visada à História, nós entendemos que o eu lírico drummondiano está *à procura das tensões*, quando, segundo o poema acima, empresta visão de um animal para encontrar posição ideal a fim de refletir sobre o humano. Neste movimento, aliás, há pouco de natural nos homens: “e como neles há pouca montanha, / e que secura e que reen-trâncias e que / impossibilidade de se organizarem em formas calmas, / permanentes e necessárias” (ANDRADE, 2012, p. 25) – as formas de um boi? O que há é a mobilidade melancólica da História.

Nos versos de “Morte das casas de Ouro Preto”, a melancolia desdobrar-se, em última instância, em morte. Vejamos algumas de suas estrofes principais:

MORTE DAS CASAS DE OURO PRETO

Sobre o tempo, sobre a taipa,
 a chuva escorre. As paredes
 que viram morrer os homens,
 que viram fugir o ouro,
 que viram finir-se o reino,
 que viram, reviram, viram,
 já não veem. Também morrem.
 [...]

Vai-se a rótula crivando
 como a renda consumida
 de um vestido funerário.
 E ruindo se vai a porta.
 Só a chuva monorrítmica
 sobre a noite, sobre a história
 goteja. Morrem as casas.
 [...]

O chão começa a chamar
 as formas estruturadas
 faz tanto tempo. Convoca-as
 a serem terra outra vez.

Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!
[...]
(ANDRADE, 2012, p. 69-70)

Aqui, o lugar que seria o da preservação da memória, as casas históricas de Ouro Preto, torna-se o lugar de destruição por meio da ação natural, em particular, da chuva. Na primeira estrofe, novamente, há adoção de outra perspectiva: se antes a estratégia utilizava olhar de um boi, neste caso, são “As paredes / que viram morrer os homens, / que viram fugir o ouro, / que viram finar-se o reino, / que viram, reviram, viram [...]” (*Idem, ibidem*). Num recurso de extrema condensação, estamos diante da apresentação de períodos históricos, como o da extração do ouro ou o fim do reinado no Brasil. Ou seja, mesmo que a epígrafe de *Claro enigma* apontasse para um tédio em relação a eventos sociais pontuais, está claro que, neste poema e em outros, a História, como ação humana no decorrer temporal, esteve em foco na reflexão drummondiana.

Nesse sentido, assim como em *O Guardador de Rebanhos*, a Natureza adquire função relevante. Porém, não para se buscar ruptura com os processos históricos, e sim para tensioná-los ao máximo. Se, no início da reflexão a partir de *Claro enigma*, o aspecto noturno natural apontava para melancolia do sujeito lírico, em “Morte das casas de Ouro Preto”, a chuva, o fenômeno da Natureza, “que escorre” (*Idem, ibidem*), destrói, aos poucos, a memória, e alerta para a inércia do homem frente ao correr do tempo. Em seu *monorritmo*, a ação chuvosa “sobre a história / goteja” (*Idem, ibidem*), transformando-a em ruína. No fim, a relação entre Natureza e História culmina em Morte, num tom de malogro, dor e sofrimento, segundo Camilo (2001):

[...]
Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.
(ANDRADE, 2012, p. 71)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, portanto, que, em *O Guardador de Rebanhos*, do heterônimo pessoano, Alberto Caeiro, há uma tentativa de integração à Natureza, por meio de sua exemplaridade para se comprovar o Sensacionismo, principalmente através da visão, almejando o verdadeiro acesso ao real – em contraponto, à metafísica. Dessa forma, o eu lírico caeiriano esteve *à procura da aniquilação das tensões* operando pela tentativa de instaurar o fim da História com um *olhar infantil* (GIL, 2000), aquele capaz de ver a cada momento a eterna novidade do mundo. Assim, estaria posta a não recordação, em conformidade com o natural. Entretanto, mesmo que essas questões estejam colocadas, elas não são resolvidas, pois, conforme já apresentamos, o próprio poema fica como *rasto* na memória, configurando, logo, um *aparente* escapismo. Aliás, “Nascido para pôr termo ideal à consciência de inexistência que o caracterizará sempre, Caeiro elevará ao máximo, *sem as superar*, as aporias e agonias dessa consciência” (LOURENÇO, 1981, p. 40, *grifo nosso*).

Já na obra *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, a Natureza aparece em destaque pelo seu aspecto noturno, o qual funciona como correlato objetivo de uma subjetividade melancólica do eu lírico. Além disso, a própria perspectiva de um boi é assumida para reflexão aguda sobre o ser humano. A esse modo, há *retirada estratégica* (CAMILO, 2001) para o natural *à procura das tensões*, numa nova visada à História. O ponto máximo dessa relação ocorre quando a própria ação natural, simbolizada pela chuva, destrói a ação antrópica no mundo, fazendo dele ruína e representando a inércia dos homens frente ao correr do tempo. Nas duas obras, enfim, modernamente, a Natureza aparece para tensionar a História.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Desconstrução e Literatura: Aproximações (Im) possíveis. In: SAID, Roberto; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Orgs.). **Jacques Derrida: Entreatos de Leitura e Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, p. 197-219, 2014.

BROTHMAN, Brien. Ordens de valor: questionando os termos teóricos da prática arquivística. In: NEDEL, Letícia; QUILLET HEYMANN, Luciana (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: FGV, p. 83-118, 2018.

CAMILO, Vagner. **Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê, 2001.

COELHO, Jacinto de Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Verbo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Menino (já) antigo: infância e história em Pessoa e Drummond. In: **Fernando Pessoa & Cia. não heterônima**. Caio Gagliardi (Org.). São Paulo: Mundaréu (Editora Madalena LTDA. EPP), 2019.

GABRIEL-FREIRE, Matheus. **Aniquilação e procura das tensões: uma perspectiva comparada entre Caeiro e Drummond**. Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté, 2018.

GIL, José. **Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. In: _____. **Literatura, defesa do atrito**. S.l.: Vendaval, p. 59-77, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa revisitado**. 2ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa**: alguém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. **Poesia**. Alberto Caeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, Roberto. Mecanismos Internos: Dispositivos de Leitura em Derrida. In: SAID, Roberto; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Orgs.). **Jacques Derrida**: Entreatos de Leitura e Literatura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

TITAN JUNIOR, Samuel. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 113-124, 2012.

NEGAÇÃO, ATRAVESSAMENTO E LEGÊNCIA: VIAS DA (DES)CONSTRUÇÃO DO TEXTO EM MARIA GABRIELA LLANSOL

Suelen Cristina Gomes da Silva¹

RESUMO

São inúmeros os trabalhos que identificam na escrita de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) elementos que ressaltam a fuga da impostura da língua proposta pela autora e questionam os limites do literário, atentos, principalmente, às construções metalinguísticas afirmativas de uma outra postura em relação à experiência literária. Este, por sua vez, propõe uma reflexão sobre a potência do não: a negação como elemento estratégico na (des) construção do texto e do paradigma dos gêneros em sua escrita. Tanto em suas variadas *Entrevistas* (2011) quanto nos livros que compõem seu projeto literário - como o “livro de fragmentos” que é *Onde vais, drama-poesia?* (2000), segundo Llansol em registros de seu espólio - a autora imprime uma contestação que reverbera em desestabilização da própria estrutura do texto, do leitor e da leitura (transfigurados em legente e legência). Desse modo, a fuga da norma produz a fuga da forma; e o texto a que temos acesso pode ser uma paisagem repleta de pluralidades e dissonâncias. Um texto que, embora constituído de incontáveis presentes, se lança ao devir de uma certa futuração como a própria categoria das “figuras” na autora, sendo, portanto, os legentes também figuras em devir. Para que os legentes desenvolvam a experiência de “ascender” esse texto em seu futuro, torna-se necessário ultrapassar a parada ou ruptura causada pela negação, o que, como postulavam os sofistas, tem a ver com o “atravessar as palavras” de que trata Paul Zumthor (2018) e estar em um corpo a corpo com a linguagem. Pensamos, dessarte, que o ato de negar não paralisa; pelo contrário, pode ser um mo-

¹ Licenciada em Letras (UFF), Mestre em Estudos de Literatura e doutoranda em Literatura Comparada (UFF); bolsista CAPES, suelencristina@id.uff.br;

tivo para fazer algo, nas palavras de Wittgenstein (2017). E, no jogo com a construção imagético-textual e acional, podemos observar na escrevente uma postura orientada para a quebra de fronteiras, como denomina Maria Etelvina Santos (2014), e de ruptura com as linearidades.

Palavras-chave: Negação, Leitura, Texto, Literatura portuguesa.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um início de caminho reflexivo para um projeto de pesquisa de doutorado, que conta com um corpus de análise maior e com a chave da literatura comparada. Entretanto, analisamos a obra de Maria Gabriela Llansol desde o mestrado, culminando em uma dissertação defendida no início de 2021. Muitos são os modos de se entrar na textualidade llansoliana e, nesta reflexão, intentamos compreender as vias da (des)construção do texto a partir de algumas negações da autora - que se coadunam a afirmações a respeito da natureza de sua escrita -, de alguns atravessamentos do texto e da referenciação à figura do legente. Nosso objetivo é, então, analisar como a (des)construção do texto em Llansol pode ser observada a partir de suas negações, dos percursos de atravessamento que o texto opera e da proposta de legência que está em questão.

A análise perpassa por diferentes textos de Llansol: tanto os que carregam uma espécie de testemunho na voz da autora, como entrevistas e cartas - uma direcionada ao legente, outra a Eduardo Prado Coelho - quanto aqueles nos quais a escrevente deixa seu registro de projeto literário pelas vias do fulgor - como acontece com *Onde vais, drama-poesia?*. Embora se façam presentes outros textos da autora, a abordagem tende a privilegiar o livro interrogativo por compreendermos seu espaço de escrita enquanto local de expressiva hibridização do texto e de questionamento sobre o processo mesmo da escrita. Este foi também o livro sobre o qual desenvolvemos, de modo mais aprofundando, as reflexões presentes em nossa dissertação de mestrado.

METODOLOGIA

Para o percurso de análise, consideramos de maneira principal o livro *Onde vais, drama-poesia?* e o livro *Entrevistas* para pensar a forma como a autora refuta algumas afirmações sobre sua obra. Tendo como ponto de partida algumas negações nessas duas perspectivas de escrita - uma que dá voz às diferentes figuras do texto e outra que revela uma voz mais autoral -, intentamos pensar sobre como são delineados os percursos de atravessamento que o texto opera e como está em questão a proposta de legência. Assim, em um primeiro momento, observamos como as negações autorais se projetam no texto enquanto busca de uma outra relação com a escrita.

Maria Etelvina Santos afirma que a língua sem impostura se faz presente na obra de Llansol desde *O livro das comunidades* “como uma busca permanente” e, ainda segundo a autora, “parece materializar-se através de processos de visualização e intensidade. Se aprendermos a ler *na* língua sem impostura, seguiremos a imagem que nela fala, no seu percurso de trans-figuração, a caminho do corpo vivo da linguagem, da ‘parte lenhosa da língua’” (SANTOS, 2014, p. 127). O ato de ler “na” língua pode ser entendido como o resultado de um processo de imersão e desprendimento em direção à língua sem impostura, ao texto que se faz pelos caminhos que abre.

Em um segundo momento, tentamos compreender alguns atravessamentos da escrita llansoliana, observando vias da (des)construção do texto e do paradigma dos gêneros em *Onde vais, drama-poesia?*, livro cuja estrutura pode ser percebida a partir de sua abertura para diferentes formas de escrita, com um texto híbrido. Por último, refletimos a respeito da proposta llansoliana das figuras, dando ênfase à figura do legente e da mobilização empreendida pelo texto para a legência. Toda a reflexão é conduzida de forma bibliográfica, a partir da análise do texto literário em diálogo com teorias relacionadas à área.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Onde vais, drama-poesia? pode ser considerado, desde uma primeira apreciação a partir do título, um livro questionador. Um livro que não começa por afirmar algo estático ou uma previsão de começo, meio e fim. Pelo contrário, pontua um deslocamento, a qualidade de uma passagem, um caminho em processo de ser percorrido. A interrogação inicial desloca-se por seu interior, colocando em suspenso e outras vezes em negação algumas certezas a respeito do processo da escrita. Para Iser (1999, p. 107), “existe um outro lugar sistêmico onde texto e leitor convergem; tal lugar é marcado por diversos tipos de negação, que surgem no decorrer da leitura”. Desse modo, nas negações, é possível que se configurem espaços de interação entre texto e leitor, movimento amplamente desenvolvido pela textualidade llansoliana. Ainda segundo as considerações do autor, os lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (ibidem, p.128).

Em uma das passagens da seção VI de OVDP, intitulada “O poder de decisão”, há uma sequência de diálogos entre a voz narradora, Infausta

(depois metamorfoseada em um “visitante”) e Anna Magdalena. As duas últimas estão às voltas de uma mesa, entre uma chávena de chá e um copo de água, quando uma outra figura “chega” à cena de escrita - aparentemente a própria narradora. Segue-se o encontro e, mais à frente, a figura da narradora-escrevente é interpelada por um “visitante” jornalista, com a seguinte questão: “*parece-me que as suas figuras são puras projecções do imaginário. Não será assim?*” (LLANSOL, 2000, p. 198). Desse modo finaliza-se a microssecção, ao passo que a próxima inicia-se por uma resposta: “Não, não é, de facto, assim. [...] As minhas paisagens são sempre feitas de sensibilidade, e o visitante queria inclinar-me para a razão que delimita e nada explica, sem nada nos dar em troca” (ibidem, p. 199). Respondendo no texto como quem responde a uma pergunta na ocasião de entrevista, a figura narradora tem uma atitude semelhante à da autora Maria Gabriela Llansol em algumas ocasiões da vida (aquela fora dos livros), ao formular respostas sobre questões relativas a seu processo de escrita. Se considerarmos as figuras como paisagens, teremos mais uma chave de leitura das figuras enquanto possibilidades de trânsito e mudança (dentro de muitas outras possíveis que reafirmam seu aspecto mutável).

No livro *Entrevistas*, podemos ver uma série de afirmativas e refutações da autora com relação a sua escrita, estas últimas principalmente relacionadas às tentativas de categorização de sua obra: “Disse que eu escrevia livros de ficção. Eu não os encaro como tal [...] eu acho que essa escrita não é ficção” (LLANSOL, 2011, p. 53-54). Sua escrita não ser ficção é uma afirmação recorrente em seus livros, onde temos acesso a outras experiências de relação com o texto. A partir dessas entrevistas, podemos ter a percepção de que os pontos de diferenciação da experiência a que temos acesso no texto impresso em livro estão intimamente ligados a uma relação que tenta se lançar constantemente a outros movimentos de criação literária, desde o pensar e o sentir da autora. Ela declara: “Eu não faço separações. Para ser real e para dizer realmente como eu apreendo - apreendo estando lá. Eu acho que sinto, vejo, penso, tudo é simultâneo” (idem, p. 59).

Ao negar o gênero e uma forma específica e fixa, uma de suas afirmações pode ser a da resistência do texto. A negação, por sua vez, pode produzir o efeito de uma parada, uma ruptura no fluxo da leitura a qual o legente precisa atravessar, aproximando-se do que propunha a retórica da Antiguidade, “herdeira dos sofistas”, como aponta Paul Zumthor:

ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, [...] era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada (ZUMTHOR, 2018, p. 70-71).

O texto llansoliano, provavelmente desde seu início de criação, possui uma série de particularidades que podem ser provenientes dessa consciência da “existência densa” das palavras de que trata Zumthor. A própria ação de negar algumas possibilidades pré-estabelecidas à feitura e compreensão de seu texto, seja através dos livros nos quais a autora desenvolve seu projeto de escrita, seja através de depoimentos e entrevistas, devolve às palavras e ao texto certa autonomia. Segundo Wittgenstein (2017, p. 197), “Palavras são também atos” e, para o autor, “O signo da negação é um motivo para fazer algo [...]. É como se o signo da negação nos provocasse a algo” (ibidem, p. 198). Se nos provoca a buscar soluções para a negação ou aceitá-la, o texto permanece a ativar vias de reflexão em seus leitores, criar uma certa consciência dos atos das palavras.

Com seu projeto de escrita, Llansol parece promover uma permanente quebra da “quarta parede” formulada por Bertolt Brecht, rompendo com o pensamento descrito por Jean-Paul Sartre (2004, p. 18) em *Que é a literatura?*, segundo o qual “A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que *se serve* das palavras. [...] A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante”. As palavras como “designações de objetos” é uma perspectiva que se vê dissolvida por entre o texto llansoliano, que transita entre a prosa e a escrita poética como uma abertura de curso. Além disso, a autora desenvolve uma escrita orientada menos para o utilitário do que para o devir. Nesse movimento de negar (a ficção, a metáfora, a relação de significação), nega-se a própria regra da estrutura do texto no gênero e podemos ter acesso a uma postura de escrita “que se orienta pela quebra de fronteiras” (SANTOS, 2014, p. 103).

Em *Onde vais, drama-poesia?*, a experiência do texto é amplificada e diversificada a tal ponto que encontramos passagens mais afins à prosa, à narrativa, outras à poesia, umas elaborando o lugar de fulgor e criando encontros entre figuras, outras refletindo metalinguisticamente sobre o processo da escrita. Por entre as diversas seções em que é dividido ou fragmentado, encontramos uma série de “Oferendas” que consistem em

poemas em oferecimento às figuras que habitam e criam no texto, como Aossê e Holderlin, por exemplo. Caminhando pela prosa e pela poesia, OVDP se mostra um “livro de fragmentos”, de acordo com a própria autora em registros de seu espólio (LLANSOL *apud* FENATI, 2014, p. 341). No livro, a voz da figura narradora, em um dos momentos de reflexão sobre a constituição do texto, afirma o caráter de montagem intrínseco a ele:

Eu vou vendo o que o texto quer dizer, alterando a ordem cronológica das folhas, por vezes, escritas com muitos anos de diferença, relacionando e desrelacionando extractos e fragmentos, tentando perceber os seus diversos tons de voz porque o texto não tem uma maneira única de se dizer, está todo escrito, mas precisa ser montado (LLANSOL, 2000, p. 265-266).

Procedimento semelhante é empreendido pelo leitor ao acessar seu interior: por vezes é necessário reorganizar o texto, reordenar, “pular”, avançar e voltar páginas em busca dos fios elaborados pelo texto. Desse modo, a fuga das normas produz a fuga de uma forma fixa; e o texto a que temos acesso pode ser uma paisagem repleta de pluralidades e dissonâncias. Um texto que, embora constituído de incontáveis presentes, se lança ao devir de uma certa futuração como a própria categoria das “figuras” de Llansol. Para a autora, “Antes de mais é uma forma de escrita, uma espécie de literatura não ficcional. [...] O texto que descobri e pratico ‘cria’ seres futuros” (LLANSOL, 2000, p. 197-198). As figuras, diferentemente da concepção mais delimitada das personagens, são esses seres futuros, também eles abertos ao devir do texto. De acordo com João Barrento (2009, p. 122), “A figura ou esse ‘vórtice’ da cena fulgor, está disponível para se ‘adensar’ por acção do leitor em devir de legente”. Para Llansol, as figuras, mesmo quando são “pessoas históricas do passado”, “vêm do futuro” (LLANSOL, 2000, p. 201), do “futuro do texto” (ibidem, p. 204). O legente, um devir do leitor, segundo o que organiza Barrento, também é uma das figuras do texto, logo, também ele possui uma espécie de futuração. E, povoada por esses entes do futuro, a escrita se lança e parece propor “Um outro chamamento --- o do texto. E este não pode ter descendentes,/ Porque todos os seus legentes o ascendem” (LLANSOL, 2003, p. 10).

A essa futuração liga-se a expressão da figura narradora de OVDP, que afirma: “O que faria a mulher? Eu, esta? Era sempre *a rapariga que temia a impostura da língua*, experiente e inexperiente, pouco sabendo

no novo que emerge,/ inesperadamente, excepto que, sem ele, morreria” (LLANSOL, 2000, p. 73). Por entre um jogo de vozes que embaralha as cartas do que poderíamos pensar como personagens ou narradora, as figuras mostram-se constantemente em construção e/ou desvelamento, sem ponto fixo, ao passo que a mulher pode ser “eu” ou “esta”: primeira ou terceira pessoa, a que fala ou a de quem se fala. A figura escrevente, que dá a ver seu percurso de escrita, espelha-se como “experiente e inexperiente”, tal como a rapariga e, mesmo que o “novo” caracterize-se por um não saber, ela precisa dele. O próprio texto é lançado ao devir, e podemos pensar seu movimento como o de ir em direção ao futuro, uma vez que “A escrita é o que a figura vê, é o que fica depositado nos que a lêem - a nostalgia inexpugnável dos seres que estão por vir” (ibidem, p. 201).

De certo modo, o leitor também vai percebendo pelo caminho que precisa desse “novo” ou que precisa mergulhar nesse “novo” sempre pulsante para o qual se lança a escrita. O texto não é uma descrição registrada para que o leitor venha a acessá-la superficialmente enquanto um fim. Pelo contrário, é inacabado, é o fragmento completo, a imagem rasgada: - “o texto não descreve o que existo/ *rasga a imagem que trago diante de mim*” (LLANSOL, 2000, p. 291). Voltando ao legente, podemos compreender um salto de diferenciação entre ele e o leitor. A este é feito um reiterado convite para participar da comunidade futurante do texto, perder-se de si e da solidez da significação. O legente é mais uma das diversas figuras que povoam o texto llansoliano e, de acordo com João Barrento (2009, p. 123), “As figuras, assim con-figuradas permitem a des-hierarquização e a textualidade: são fontes de criação de pólos de energia de onde nasce o ritmo, a vibração”.

Em sua carta a Eduardo Prado Coelho², escrita aos 25 de novembro de 1999, Llansol, em meio a reflexões a respeito de sua relação de afastamento e seu trajeto “pela floresta de enganos da literatura”, afirma: “Desde sempre me tenho norteado pelo princípio do que o texto precisa de encontrar, não o leitor abstracto, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar legente – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável”. O corpo do legente llansoliano, por sua vez, é também o “caminho transitável”, por onde o texto pode atravessar. Do mesmo modo podemos considerar o próprio texto,

² Link disponível nas referências.

em função do qual a autora nega sua categorização como ficção ou verdade, a compreender e desenvolvê-lo enquanto “caminho transitável”.

Permanecendo no universo das nomeadamente cartas, em “Carta ao legente”³, Llansol afirma que o legente, aquele “que se estende”, é “Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pessoal,/ alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,/ alguém que traga o ramo que/ fiz da minha vida”. O legente é apresentado como figura importante para a construção não apenas dos sentidos do texto, mas principalmente de seu fluxo e continuidade. Além de colher a flor ou o tom, o legente pode colher os silêncios e pausas construídas nas lacunas do texto, os lugares vazios. E, segundo Wolfgang Iser (1999, p. 107), os lugares vazios “fazem com que o leitor aja dentro do texto”. O que nos remete a uma passagem, pertencente às primeiras páginas de *Onde vais, drama-poesia?*, na qual a página do livro torna-se superfície para o encontro dos rostos: do texto e do legente. E desenvolve-se o fio do texto em direção a uma fusão - tanto dos corpos envolvidos, quanto aquela que produz o fluxo da água.

e abri a porta que dava para o teu rosto legente.

Não disse nada, a ouvir nos teus olhos
o som da rua que entrava pelas janelas.

Sentei-me nos lugares dispersos do teu silêncio, e esperei por ele __ uniu-se a mim como o oxigênio e o hidrogênio se unem em forma de água, numa união tão rara, imponderável e banal como os nossos corpos unidos a ler __ (LLANSOL, 2000, p. 9).

A união “tão rara” é já uma das possibilidades da textualidade, porém, mais à frente, ainda em OVDP, a autora elenca uma série de outras possibilidades para a escrita e seu contato com o legente. A passagem possui um campo semântico que dialoga diretamente com as noções já vistas ao longo do trabalho, como o ascender que traz a ascese como possibilidade de reflexão, a novidade que a futuração possibilita e o risco da ultrapassagem das quedas do texto, como a negação. Para a voz narradora, o texto tem abertura para:

3 Link disponível nas referências.

Afirmar, distinguir, elevar
quebrar os nós
desatar o afecto preso
romper o medo
inquirir
cuidar do humano
nada propor
que não tenha sido antes um risco assumido e vivido pelo
próprio rosto do texto. Criar lugares vibrantes a que se
possa ascender pelo ritmo, [...]” (LLANSOL, 2000, p. 25).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo a própria Llansol (LLANSOL *apud* FENATI, 2014) em registros de seu espólio, *Onde vais, drama-poesia?* é um “livro de fragmentos”, um livro cujas partes dão continuidade ao movimento de interrogação à escrita iniciado no título. Um texto de muitos tempos, lançado constantemente ao devir de uma certa futuração que acompanha o movimento de metamorfose das figuras. Mesmo sendo o texto sem promessa e garantias, como podemos ler em OVDP, temos a certeza de que “todos os seus legentes o ascendem” (LLANSOL, 2003, p. 10). Para que os legentes ascendam esse texto, torna-se necessário ultrapassar a parada ou ruptura causada pela negação, o que, como postulavam os sofistas, tem a ver com o “atravessar as palavras” de que trata Paul Zumthor (2018, p. 70-71) e estar em um corpo a corpo com a linguagem.

Pensamos, dessarte, que o ato de negar não produz o efeito de paralisar o texto ou seu leitor (muito menos suas figuras, como o legente); pelo contrário, pode ser um motivo para fazer algo, nas palavras de Wittgenstein (2017, p. 198). Um impulso para que acompanhemos a força pulsante e de montagem da escrita, e, afinal, empreendamos uma experiência imersiva de leitura em risco e abertura – a legência. E, no jogo com a construção imagético-textual e acional que encontramos no texto, podemos observar na escrevente uma postura “que se orienta pela quebra de fronteiras”, sendo, como denomina Maria Etelvina Santos (2014, p. 103), “de confronto/adequação”. O texto llansoliano, especificamente *Onde vais, drama-poesia?*, ao realizar a abertura para o indeterminado do devir, as quedas do silêncio sem grafia ou anunciado na cena de escrita, abre também seu universo de recepção. Nesta linha, Iser (1999, p. 126) considera que “As estruturas básicas da indeterminação no texto são duas: os

lugares vazios e as negações. Eles são essenciais para a comunicação porque põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor”.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. O que é uma figura? In: _____. (Org). **O que é uma figura?** - diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. “Carta ao legente”. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/06/07/carta-ao-legente-2/>>. Acesso em: 10 de out. 2021.

LLANSOL, Maria Gabriela. “Carta de Llansol a Eduardo Prado Coelho”, em 25 de novembro de 1999. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/10/31/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho/>>. Acesso em: 10 de out. 2021.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O começo de um livro é precioso**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Onde vais, Drama-Poesia?**. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

LOPES, Silvína Rodrigues. Poética do desprendimento. In: FENATI, Maria Carolina. (Org.). **Partilha do incomum**: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. 3ed. 2 reimp. São Paulo: Ática, 2004.

SANTOS, Maria Etelvina. “Limiares do visível em Maria Gabriela Llansol”. In.: FENATI, Maria Carolina (Org.). **Partilha do incomum**: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. 9 ed. 4 reimp. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Univ. São Francisco, 2017.

WOLFGANG, Iser. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. vol II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura** . Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

NO INTERIOR DAS FRASES, GRITOS DE UMA MÁGOA QUIETA: A TESSITURA DO TRAUMA EM *DA NATUREZA DOS DEUSES*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Graziele Maria Valim¹
Diana Navas²

RESUMO

Os estudos que relacionam literatura e trauma tendem a debater sobre a narrativização de catástrofes históricas e/ou eventos avassaladores como guerras, Holocausto, estupros, abusos, em que o sujeito, vítima da não assimilação do choque sofrido, é comumente acometido de sintomas tardios como flashbacks, sonhos ou alucinações com imagens súbitas e literais do evento experienciado (CARUTH, 1996). Segundo a psicoterapeuta Laura S. Brown (1995), ao olharmos o trauma como um fator pontual, isto é, pelas lentes de eventos avassaladores ou catastróficos, fora do alcance da experiência humana, estamos desprezando o trauma repetitivo, insidioso e contínuo que as mulheres têm sofrido na sociedade contemporânea. Dessa forma, o objetivo deste estudo é propor uma reflexão sobre o trauma insidioso, tendo como referência o romance *Da natureza dos deuses* (2015), de António Lobo Antunes. O estilo narrativo do autor, formado de estratégias autoconscientes que exigem habilidades interpretativas do leitor, nos convida a ler as feridas das personagens femininas do romance, bem como a interpretar a representação do trauma em sua ficção, haja vista a “crise de verdade” instaurada nas vítimas, constantemente habitadas pela “impossibilidade de dizer” (CARUTH, 1996).

Palavras-chave: António Lobo Antunes, Trauma insidioso, Feminino, Memória, Violência.

1 Doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, gravalim@gmail.com.

2 Professora Doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, diana.navas@hotmail.com.

“O romance que gostava de escrever era o livro no qual [...] todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações” (ANTUNES, 2013, p. 51), enuncia António Lobo Antunes em sua famosa crônica, “O coração do coração”, em que fala do fazer literário, da escuridão e da luz que as palavras são capazes de escavar e tornar visíveis. Seus livros, que desde o primeiro, *Memória de Elefante*, publicado em 1979, criam atmosferas em que os leitores podem caminhar pelas destruições empreendidas pela Guerra Colonial, explorar a presença acentuada de ruínas e abismos identitários, sentir o sopro da solidão – as suas e dos demais; parecem se prolongar na busca de uma palavra que diga tudo, ou, de uma longa frase, capaz de conservar o odor agridoce de múltiplos lugares, a desarrumação de vários tempos (históricos, transindividuais) e a presença de um sujeito que, embora horrorizado, seja pensante, um “rosto no qual afloram todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o reverso do ser” (PAZ, 1982, p. 157). Com efeito, seus livros se interligam por episódios, temas, paisagens, ruídos, sempre recriando um complexo de corpos vazios e de consciências aflitivas que funcionam como um “*continuum*, em que escolhas de escrita se prolongam e desenvolvem” (CAMMAERT, 2011, p. 19).

O que é preciso notar, entretanto, é que sua escrita, inicialmente marcada pelas experiências de um eu empírico que iniciou sua “dolorosa aprendizagem da agonia” (2010, p. 36) na Guerra de Angola, e que ao retornar ao país natal (re)encontra seus tormentos e frustrações de sobrevivente e escritor, parece, como já sublinhado por Silvie Spánková (2003), encenar duas fases distintas – uma em que a personagem feminina se apresenta como secundária, ou, por vezes, sem emissão de palavras ou ações diretas: “resignada, quase vegetal” (ANTUNES, 2010, p. 23); e outra em que assume a focalização narrativa ao ser instituída como narradora revestida de existência humana, capaz de indagar sobre agonias impronunciáveis, insultos petrificados na memória de corpos trancados em sótãos ou aprisionados por valores culturais e históricos. Nesse movimento escritural do autor, em que o feminino se torna aparente, uma espécie de insistência de escrita – observada a partir de *Exortação aos Crocodilos* (décimo quarto romance de Lobo Antunes); Ana Paula Arnaut (2012, p. 60) afirma que as protagonistas, além de serem “mulheres reduzidas à condição de não-gente; [...] por diversas formas subservientes e enclausuradas”, são incapazes de procurar rumos de vida alternativos.

Em contraste com os protagonistas-narradores masculinos – dilacerados pelas adversidades causadas pela Guerra Colonial (vítimas da violência ou algozes por “necessidade”), condicionados pelo patriarcalismo, desorientados diante de suas vulnerabilidades, mas livres para alternar entre a lucidez e a cegueira, entre uma masculinidade falhada e o reforço ou perpetuação de injustiças, preconceitos e contradições (LADEIRA, 2019, 126); as figuras femininas em Lobo Antunes se apresentam impotentes, degradadas, subordinadas ou presas a outrem. São seres enrolados em teias ideológicas que representam a dominância de um sexo sobre o outro, como podemos verificar, a título de exemplo, nas palavras do marido de Mimi em *Exortação aos Crocodilos*, que diz ter aprendido “à sua custa, desde criança, que aquilo que um homem necessita na vida é uma criada ou uma governanta em condições, estrábica ou coxa mas em condições” (ANTUNES, 2007, p. 60); nas atitudes violentas de Diogo Cão, em *Auto dos Danados*: “minha mulher fechava lenços e casacos nos baús [...] e eu, sempre com aquele pedaço de coxa na ideia [...] obriguei-a a estender-se no tapete, de ventre para cima [...] rindo das suas exclamações, dos seus protestos e dos murros insignificantes de mulher” (ANTUNES, 2000, p. 183). Como resultado, as mulheres, no universo antuniano, assumem os mesmos estados de alma – um acúmulo de frustrações, os mesmos corpos esvaziados de identidade “que deslizam para o silêncio sem terminarem a[s] frase[s]” (ANTUNES, 2008, p. 196).

Nessa trajetória de gritos sem som, em que “o comportamento e a mentalidade conservadores estendem-se como uma ordem natural das coisas” sobre o feminino (ARNAUT, 2012, p. 139), é que chegamos, então, à questão do trauma neste estudo, particularmente ao que Maria Root (1992) e Laura S. Brown (1995) denominam de trauma insidioso – um sofrimento psíquico crônico ocasionado por variadas formas de violência (física, verbal, estrutural) contínua e insidiosa sobre os grupos vulneráveis de nossa sociedade (mulheres, negros, idosos, lgbtqi+); e que diverge do modelo dominante de trauma, baseado em eventos singulares e fora da realidade comum do sujeito.

Segundo Caruth (1996, p. 05), uma das principais estudiosas sobre as experiências traumáticas e suas representações literárias, o trauma “is an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the events occur in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucination and other intrusive phenomenon”. Na tentativa de sobreviver aos choques da dor, terror, vergonha, fraqueza, emoções e sentimentos que remetem à própria experiência traumática,

o cérebro, como nos explica Bessel van der Kolk (2020), fragmenta as lembranças, quebra as imagens relacionadas ao evento e provoca um *puzzle* de sensações, emoções, imagens e pensamentos geralmente caóticos e confusos, aparentemente não relacionados entre si e de difícil compreensão. Devido ao excesso de impressões e excitações indomadas, a linguagem, responsável por comunicar nossas experiências e nossa alma, torna-se complexa, uma espécie de buraco negro, em que a palavra falada se insinua como impossível. Nesse jogo em que os signos estão em trânsito numa simultaneidade vazia e o corpo, na tentativa de encontrar um fala, se aproxima mais do gesto do que de uma voz, o discurso do traumatizado faz-se performático, pois que “é realizado por meio de um ato de fala, ao invés de simplesmente formular um enunciado” (FELMAN, 2000, p. 18). Nesse contexto, Caruth (1996, p. 05) defende que ao desafiar a linguagem e cortar ao sujeito o acesso ao simbólico, o trauma “must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding”. Caruth ressalta que o trauma, ao resistir à narração e se valer de um discurso conflituoso, muitas vezes incoerente e não definitivo, provoca uma “crise da verdade” que só pode ser expressa e melhor articulada através do literário. Isto porque a literatura, sendo a linguagem do sensível e também do impenetrável, espaço em que o vazio e a mudez mais profunda podem tudo dizer, e terra onde as cargas do passado, com seus sons, imagens, sentimentos, são remexidas e (re)formuladas no presente, mostra-se um recurso eficaz “contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 135).

Autores como Caruth, Shoshana Felman, Bessel van der Kolk, nos ajudam a refletir sobre o trauma e a busca de caminhos para a escavação do que foi esquecido ou que não quer ser (re)lembrado, aqueles elementos estranhos e familiares que, como afirma Seligmann-Silva (2016, p. 146), permitem “que nós vivamos assentados sobre nossos túmulos sem olhar para baixo”. Entretanto, grande parte de suas teorias e dos estudos sobre literatura de testemunho exploram o conceito, como vimos a partir de Caruth, de que o trauma psíquico é desencadeado por eventos cataclísmicos, avassaladores ou repentinos. Mas, segundo Laura S. Brown, ao cultivarmos a ideia de que os acontecimentos traumáticos e seus sintomas provêm de eventos avassaladores, ou seja, de situações pontuais fora da experiência humana, estamos ignorando as experiências insidiosas e cotidianas sofridas pelas mulheres (nos espaços públicos e privados), e

perpetuando ideologias de uma classe dominante e opressiva, pois “the range of human experience becomes the range of what is normal and usual in lives of men of dominant class; white, young, able-bodied, educated, middle-class, Christian men” (BROWN, 1995, p. 101). A perspectiva de Brown, desenvolvida a partir dos estudos de Maria Root, que considera o trauma não mais como um evento avassalador, mas como a consequência de uma série de experiências insidiosas que degradam, de forma cumulativa, a vida de indivíduos socialmente vulneráveis em decorrência de seu gênero, cor, sexo, raça, idade, condição física, amplia a noção de choque e chamam a nossa atenção para o que as pesquisadoras denominam de trauma insidioso. Sentimentos de opressão, situações de abusos ou assédios (sexuais ou morais) prolongados e repetitivos, ausência de segurança, a vergonha de ser (*the shame of being*), não estão, segundo Brown (1995, p. 101), fora da experiência comum das mulheres, pelo contrário, “they are well within the “range of human experience”. They are the experiences of most of the women [...] They are experiences that could happen in the life of any girl or woman”.

Nesta ordem de ideias, acreditamos que Lobo Antunes, ao se distanciar de um eu empírico traumatizado pela guerra e suas consequências, assume o papel de um tradutor de feridas, de dores e gritos sufocados pelas sombras de paredes imensas – “São eu e eu sou elas, falando para elas, por elas. Tanto sofrimento também, algumas alegrias, um imenso, impartilhável silêncio que deseja, com toda a força da alma, ser escutado” (ANTUNES, 2011, p. 246); e se dissolve por entre as várias vozes de seus narradores. A forma como o autor configura e organiza o feminino, em especial no romance *Da natureza dos deuses*, nos convida a entender essa ficção como um amontoado de impressões, ou, o que Ann Cvetkovich (2003) chama de “arquivos de trauma”, um espaço composto de sentimentos e emoções que materializa e torna visíveis as experiências cotidianas de dor e sofrimento de um grupo ou coletivo. Dentro de uma configuração pormenorizada, em que a palavra se mostra insuficiente para exprimir “uma espécie de melancolia”, a perenidade de “lágrima[s] secreta[s]” (ANTUNES, 2015, p. 36-37) que nem o marido ou aqueles que mandam têm interesse em notar, esse vigésimo sexto romance antuniano transborda sensações, emoções, ritmos, imagens – um amontoado de incertezas e fragmentos que promovem (ou denunciam) o desamparo e as amarras da linguagem, as memórias esboroadas de mulheres condenadas a humilhações e violências cotidianas, à lateralidade e opressões várias:

o meu pai interrompia-nos com um pontapé na porta a fim
de urinar nas hortaliças

– Saíam daí

e a mula, ao reconhece-lo, a vibrar no curral, as mãos
do sujeito mais novo do que o senhor doutor na minha
barriga, no meu peito, no rabo, com o moscardo a ensur-
decer-nos ao passar pela gente (ANTUNES, 2015, p. 484)

Nesse texto, em que o título, homônimo ao livro de Marcus Tullius Cícero (106 a.C. - 43 a.C.), pressupõe a relação com o passado, a complexidade da natureza humana ao aludir sobre a ordem que rege os destinos da humanidade, Lobo Antunes abre as portas para uma leitura dos contornos intersubjetivos, do diagrama de forças que se desdobra entre os corpos e da obscuridade de vidas que não avançam. É um livro que se orienta a partir do cruzamento de tempos fraturados, com seus recuos voluntários e involuntários, em que as consciências individuais e de diferentes gerações integram e acentuam contextos históricos (salazarismo, por exemplo), perspectivas culturais e modos de vida construídos sob a hierarquia patriarcal. Está estruturado em quatro partes, onde se distribuem, da primeira à terceira, o número rigoroso de dez capítulos sem designações, apenas numerados, que apresentam um conjunto de personagens centrais e a introdução de outras vozes que se deslocam e se mesclam às enunciações dessas personagens. A última seção, formada por sete capítulos, segue a tendência labiríntica das partes anteriores ao centrar-se no ponto de vista, nas percepções e opacidades de uma cantora decrépita e doente, que, assim como as demais figuras femininas é “não uma pessoa, uma sombra imóvel ou uma pessoa que era uma sombra imóvel” (ANTUNES, 2015, p. 495), e que parece já nos preparar para a velhice tenebrosa e as feridas que preencherão todo o espaço do romance seguinte a este – *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera.*

Voltando-se para as pequenas histórias do dia-a-dia, o quadro do romance está pintado sob a natureza movediça do poder, com “imagens que a velhice se esqueceu de roubar” (ANTUNES, 2015, p. 464). Sua moldura é tecida com as linhas de um casarão entre Cascais e o Guincho, e inclui uma família chefiada por um senhor doutor (banqueiro) que faz de si um deus autoritário e terrível, capaz de escravizar, apavorar ou despejar qualquer um na fossa, seus ossos, miudezas, para explicar quem manda (ANTUNES, 2015, p. 326-365). Ainda fazem parte da família: a Senhora, esposa do senhor doutor, presa por toda a vida em um sótão

pelo marido; sua filha, que no caminhar dos anos passa os dias que lhe restam imóvel, “sempre na poltrona da sala, deirão no colo” com a cadeira quase em contraluz à espera de sua confidente, Fátima – uma livreira de “trinta e seis anos imenso, problemas com as pernas ao fim do dia, varizes a despontarem” (ANTUNES, 2015, p. 71-72). Fátima, que assume os dez primeiros capítulos do livro, ou seja, toda a primeira parte do romance, funciona como uma testemunha que viabiliza a (re)organização do discurso dessa Senhora, que, aos dezesseis anos, foi usada como objeto de transação comercial por seu pai e obrigada a deixar a escola para se tornar esposa de um homem que não conhecia:

eu dezesseis anos em junho, eu alta, as pálpebras do meu marido, de súbito conscientes do meu grão na bochecha, mediam-me sem pressa as pernas, a cintura, o peito [...] e eu, apesar da blusa e da saia, exposta, mesmo que me cobrisse com as mãos exposta, mesmo que me tapasse com um cobertor exposta [...] apetecia -me tanto chorar que fiquei árida por fora, por dentro recordações e isso mas por fora árida (ANTUNES, 2015, p. 304-306)

Enquanto põe-se à escuta das histórias de crueldade que percorriam os aposentos privados da mansão de Cascais, das agonias que chovem da boca da Senhora: “a Senhora para mim, num vagar em que cabiam séculos de tortura / – Tive cinco filhos calcule [...] / a sua cara a dos álbuns em menina, o seu peito de menina [...] a Senhora uma menina, prestes a chamar / – Mãe / uma menina a chamar / – Mãe” (ANTUNES, 2015, p. 75-77); Fátima espalha-se em si mesma, em suas memórias distorcidas que apontam, por meio de uma narrativa paralela, para feridas e fantasmas de um passado contra os quais acredita ser impossível se proteger: “e curioso como episódios que cuidamos perdidos voltam à tona [...] o preto do capacete e o sujeito da livraria conseguiram extrair-me do banco, despenhada, a gemer / – Por favor por favor / [...] as minhas pernas que o preto do canivete segurava” (ANTUNES, 2015, p. 117). A brevidade deste espaço não nos permite trazer todo o trecho que corresponde ao estupro sofrido pela personagem, mas seus sentimentos de impotência e angústia, as incertezas de suas ações: “e não necessário pegarem-me nos braços e nas pernas, creio que os auxiliiei, não auxiliiei, auxiliiei a fim de não me rasgarem mais a camisola e a saia, não me aleijarem muito, não me matarem” (ANTUNES, 2015, p. 118); comunicadas por meio de um tempo imenso e confuso, de uma alma ausente, quase objetiva e sem emoção, materializa a tensão entre o falar e a sua impossibilidade.

Além do estupro sofrido por Fátima, de um aborto ilegal decorrente de outra violação e confessado por meio de detalhes “insignificantes”, de uma dor perdida e diluída em respirações, vergonha, hematomas, hesitações, estilhaços de memória e passividades doloridas – “lembro-me da lâmpada do tecto, de cuja trança pendia uma dessas fitas a que os bichos que entram pela janela se colam [...] vozes, besouros, sons de automóvel [...] lembro-me de coisas frias e duras no interior de mim, do careca da mortalha por ali, não sei onde” (ANTUNES, 2015, p. 126); dos confinamentos da Senhora e sua filha ao casamento – “o Inferno esta casa, este vento, estas dunas de que os pinheiros não me protegem, reparem, nenhum pinheiro me protege” (ANTUNES, 2015, p. 91); o feminino nessa narrativa antuniana está insuflado de subjugações, desprezos – “o pai da Senhora para a Senhora / – Mesmo que não quisesses que remédio tinhas tu senão ser um palhaço” (ANTUNES, 2015, p. 88); de ameaças, abusos, agressões, de vontades de dizer que se vão perdendo no escuro:

a voz a descer-me a cada nota como se a cada nota a chibata do meu pai não na mula, em mim, mal acabe de cantar um tiro do regedor entre o olho e a orelha e o meu corpo a saltar de lado, a equilibrar-se um momento, a desequilibrar-se, a cair, o meu pai a segurar a cabeça do animal, a segurar-me a cabeça à medida que as cinzas nos tombavam em torno (ANTUNES, 2015, p. 551)

Nessa perspectiva, podemos deduzir que “séculos de tortura” e “episódios que julgamos perdidos” são as palavras-chave desse romance. Pois embora o tempo não pare de “crescer” e o mundo de se sacudir, as figuras femininas seguem uma peremptória rotina de experiências e realidades perturbadoras. São desprovidas de qualquer alegria, e vivem, uma página atrás da outra, como espectros que se arrastam “no fundo de um poço interminável e escuro, cheio de recordações bolorentas, folheando-as devagarinho e expulsando-as de si numa melancolia dorida” (ANTUNES, 2015, p. 73). Ainda que no romance tenhamos personagens masculinas costuradas em suas aflições, caso do senhor doutor que se habituou a afundar suas lágrimas na alma, a sepultar sua infância “por baixo dos ossos de um cão no quintal” (ANTUNES, 2015, p. 346), o homem, como já observado por Arnaut (2012, p. 133) a propósito de outros romances de Lobo Antunes, “encontra sempre maneiras de assumir a sua supremacia e a sua condição de macho”. Não à toa, o espaço comum a essas mulheres é sempre um ambiente de clausura, fechado e delimitado: casa, quarto, sótão, subsolos; locais em que se multiplicam as imagens da imobilidade

e os papéis do feminino são reiterados, espaços dentro dos quais “um macho monstruoso, de voz forte e punhos cerrados, infantilmente decidido [traça] com giz, no chão do mundo, demarcações, dentro de cujos limites místicos os seres humanos são confinados, rigidamente, separadamente, artificialmente (WOOLF, 2019, p. 115).

Em *Da natureza dos deuses*, as marcas do trauma estão tanto num corpo textual fragmentado, narrado por meio de traços, repetições, silêncios, pedaços de fala e indeterminações; como nas almas das personagens femininas, dotadas de um corpo evocador de restos, frustrações, e de olhos frequentemente voltados para um horizonte de medos imensos e pesadelos infinitos. São corpos penetrados, silenciados, possuídos, reduzidos a propriedades e a objetos guardados por muros ou celas escuras que ninguém jamais descobre: “– Jesus decidiu fazer sofrer as mulheres / [...] que estranho fazer sofrer as mulheres ordenando-lhes sê o palhaço do teu marido, a cadela, a puta, a cabra, agrada-lhe, obedece-lhe, aceita, crucifica-te na cama quando ele te ordenar / – Deita-te (ANTUNES, 2015, p. 84). Por mais que desejem ou tentem fugir de suas realidades abusivas, escorregam e caem no solo maciço da dependência, vulnerabilidade, insegurança. Neste contexto, são relevantes os estudos de Judith Herman (1992) sobre o trauma com vítimas de violência sexual e doméstica, nos quais explica que situações de efeito traumático não evocam, naqueles que as experienciaram, apenas ou necessariamente, sentimentos de terror e raiva, mas sensações paradoxais de entorpecimento, anestesia e indiferença que são comumente confundidos, no caso das mulheres, com subserviência, falta de personalidade e/ou submissão voluntária:

Sometimes situations of inescapable danger may evoke not only terror and rage but also, paradoxically, a state of detached calm, in which terror, rage, and pain dissolve. Events continue to register in awareness, but it is as though these events have been disconnected from their ordinary meanings. Perceptions may be numbed or distorted, with partial anesthesia or the loss of particular sensations. Time sense may be altered, often with a sense of slow motion, and the experience may lose its quality of ordinary reality. The person may feel as though the event is not happening to her, as though she is observing from outside her body, or as though the whole experience is a bad dream from which she will shortly awaken. These perceptual changes combine with a feeling of indifference, emotional detachment, and profound passivity in which

the person relinquishes all initiative and struggle. This altered state of consciousness might be regarded as one of nature's small mercies, a protection against unbearable pain. (HERMAN, 1992, p. 42)

A crença na inferioridade, aliada a uma rotina de tormentos, de obrigações domésticas e conjugais, e às sucessivas aflições que ordenam suas vidas e faz girar os seus mundos, criam uma atmosfera paralisante e letárgica que convoca “o rumor das trevas mesmo durante o dia, qualquer coisa que parece a morte e não é a morte ainda” (ANTUNES, 2015, p. 248), porque, como escreve Andrea Nye (1995, p. 141), a mulher, em constante desvantagem na elaboração de um eu autônomo e ativo, preparada desde a infância para aceitar o papel da impotência de sua natureza, não é “um sujeito como qualquer outro sujeito; ela é um escravo. Sua servidão não é um papel assumível, mas está inscrita em sua própria identidade feminina”.

Se as palavras podem retirar da mudez almas sufocadas pela tristeza, consciências pisoteadas pela imposição de servilismos, subjugadas por plausibilidades superiores, então, esta narrativa antuniana, se delinea como uma tentativa complexa, imperativa, de capturar o vazio de vidas sustentadas em abismos, de concatenar as lembranças de um passado (histórico, social, individual) distorcido, de fazer ouvir corações parados e soluços guardados entre almofadas. Carregado de impossibilidades, cercado por um tempo desregulado e impreciso que, a cada segundo, parece coagular angústias diárias de mulheres desorientadas e despedaçadas por seus cotidianos martirizantes, *Da natureza dos deuses* parece, sobretudo, construir-se na linguagem como ferida, impotência, medo, porque é somente através da literatura, como diz Blanchot (2013, p. 81), que todas as coisas podem ser ditas, mostradas e reveladas “em sua verdadeira face e sua secreta medida”. É ela, a palavra, cúmplice do vazio, do aniquilamento e da ausência que nos permite reter a presença ou conservar a experiência cotidiana dos corpos – “fissura pela qual se expande a invisibilidade” (BLANCHOT, 2013, p. 83).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Auto dos Danados**. 3 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. **Exortação aos Crocodilos**. 3 ed/1ed. ne varietur. Alfragide: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. 6 ed. ne varietur. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

ANTUNES, António Lobo. **Os Cus de Judas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ANTUNES, António Lobo. **Quarto livro de crónicas**. 4 ed. ne varietur. Alfragide: Dom Quixote, 2011.

ANTUNES, António Lobo. **Livro de crónicas**. 9 ed. ne varietur. Alfragide: Dom Quixote, 2013.

ANTUNES, António Lobo. **Da natureza dos deuses**. 1 ed. ne varietur. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

ARNAUT, Ana Paula. **As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes**: (in) variantes do feminino, Alfragide: Texto Editores, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes. 2013.

BROWN, Laura S. Not outside the range: one feminist perspective on psychic trauma. In: CARUTH, Cathy (ed.). **Trauma** – Explorations in memory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**: arte do romance. Lisboa: Texto Editores, 2011.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience** – Trauma, narrative and history. Baltimore and Londres: Johns Hopkins University Press, 1996.

CVETKOVICH, Ann. **An Archive of feelings**: trauma, sexuality, and lesbian public cultures. Durham: Duke University Press, 2003.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

HERMAN, Judith. **Trauma and recovery** – the aftermath of violence: from domestic abuse to political terror. New York: Basic Books, 1992.

LADEIRA, António. Diagnóstico e subdiagnóstico: contradições da masculinidade nos primeiros três romances de António Lobo Antunes. **Santa Barbara Portuguese Studies**, 107-129, 2019. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_6/9%20Ladeira%20-%20Masculinidades%20em%20LA.pdf>. Acesso em 25 de outubro de 2021.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1995.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROOT, Maria P.P. Reconstructing the Impact of Trauma on Personality. In: BROWN, Laura S; BALLOU, Mary (eds.). **Personality and Psychopathology: feminist reappraisals**. New York: The Guilford Press, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, 13(3), 135-153, 2016. Disponível em <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2165/39-dossie-silvams.pdf>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: D. Quixote, 2002.

ŠPÁNKOVÁ, Silvie. Reflexões sobre o estatuto da personagem feminina nos romances de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice et al (orgs.). **A Escrita e O Mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

VAN DER KOLK, Bessel. **O corpo guarda as marcas: cérebro, mente e corpo na cura do trauma**. Trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Sextante, 2020 (livro digital).

WOOLF, Virginia. **Três guinéus**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

O “ANTI-TRABALHO” DE MÁRIO CESARINY: DA POESIA COMO VAGABUNDAGEM¹

Maria Silva Prado Lessa²

RESUMO

Desde os anos de 1940, encontra-se em cartas, manifestos, poemas e na elaboração ensaística de Mário Cesariny o redimensionamento da atividade artística em termos de um “anti-trabalho”: um fazer tão ocioso como o do gato, personagem que vadia livremente pela obra do autor de *Pena capital*. Modos do anti-trabalho surrealista, a vagabundagem e a vadiagem emergem como atividades de saída para a rua, maneiras de abertura ao acaso, ao imprevisto e ao não-premeditado: ao encontro com a poesia. Concebida não apenas como gesto vivo de liberdade e de reivindicação da liberdade, exercício corporificado de um fazer no mundo, a poesia é também uma atitude encarnada num determinado contexto político, moral e social, condensada na defesa ferrenha do surrealismo como uma revolta contra o mundo degradado. Porém, se chamou “poesia” e “anti-trabalho” à experiência criativa e à entrega à aventura da descoberta, ele não o fez por um desapego à ideia de obra. Trata-se de uma concepção semelhante à expressa por Nicolas Bourriaud a propósito da relação entre a ideia de trabalho e a arte moderna, a qual se nega a considerar como diferentes o artefato resultado da produção artística e a vida que é vivida. Propomos, assim, uma análise das causas e dos desdobramentos da recusa da ideia de trabalho no âmbito do universo poético de Mário Cesariny, bem como uma revisão dos modos de nomear a sua atividade: vagabundagem, vadiagem, anti-trabalho, poesia.

Palavras-chave: Mário Cesariny, Poesia, Surrealismo, Anti-trabalho.

1 Este trabalho é uma versão adaptada e reduzida de um dos capítulos da tese de doutorado apresentada em novembro de 2021, que contou com o apoio financeiro da FAPERJ e da CAPES. Cf. LESSA, Maria Silva Prado. *A obra ou a vida: a figura do poeta e a aventura da experiência poética de Mário Cesariny*. Rio de Janeiro, 2021. Tese (Doutorado em Literaturas Portuguesa e Africanas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. e-mail: mariasplessa@gmail.com

INTRODUÇÃO

Uma abordagem comprometida da obra de Mário Cesariny considerada como um todo deve passar por um alargamento da ideia de poesia, da ideia de poeta, e, principalmente, da ideia de obra. Este trabalho não se deterá sobre nenhum poema, mas procurará transitar amplamente pela poética de Cesariny, conforme apreendida através de um caminho de leitura marginal em que se incluem cartas, entrevistas e depoimentos, principalmente. Procuraremos mostrar que os passos principais para a abordagem da sua atividade e seus gestos inaugurais são a recusa decisiva do conceito de trabalho e a franca defesa da vagabundagem social e da vadiagem. Além disso, mostraremos como, a partir do afastamento da ideia de trabalho, é possível passar a compreender como há uma dissolução das oposições entre poesia, poeta, vida e obra.

É preciso dizer, já de partida, que iremos de encontro ao título da mesa em que se insere nossa comunicação, “Trabalhos poéticos”. Em se tratando da vadiagem cesarinyana, a ampla aceitação e reprodução desse conceito, com a sua aplicação sem ressalvas aos mais variados autores e experiências artísticas, o revelam como o alvo primeiro para a destruição das paredes que nos cercam. Nosso objetivo é apontar que a identificação de uma problemática fundamental na ideia de trabalho e o consequente gesto de deslocamento desse conceito para fora do lugar comum na atividade crítica facilita o estabelecimento de relações entre os campos da “obra” e da “vida” que estejam mais de acordo com o projeto poético cesarinyano.

Outro aviso dado à partida é o de que a proposta de reconsiderar os modos de nomear a atividade de Mário Cesariny por meio do destaque dado à recusa do conceito de “trabalho” é balizada por dois limites. O primeiro, e mais importante de se ter em mente, é o de considerar que a recusa da ideia de trabalho não significa uma recusa da produção artística, ou da produção de uma “obra”. Poderíamos definir esse limite a partir da seguinte formulação: não se pode atribuir a Cesariny o rótulo de “poeta sem poemas”, ou de “artista sem obra”. O segundo limite que devemos observar é o de que a recusa da ideia de “trabalho” é uma declaração de *princípio*, isto é, pressupõe uma atitude moral de recusa de um estado do mundo, a rejeição de uma forma de vida que considere a ideia de emprego e de trabalho como atividades que definem a dignidade do humano. Na mesma toada, vai-se embora também a ideia de que a produção poética tem como objetivo e como finalidade a elaboração de um

artefato alienável, que se torne independente do produtor. Assim, ao tomarmos certa distância do conceito de trabalho, poderemos perceber melhor quão intrincada é a relação entre a obra e o obreiro no âmbito da prática de Mário Cesariny.

O ANTI-TRABALHO

Faz parte de uma reflexão encontrada em cartas, manifestos, poemas e de uma elaboração ensaística do nosso poeta o redimensionamento da atividade poética em termos de um “anti-trabalho”, um fazer tão ocioso como o do gato. Numa carta de 2 de dezembro de 1976 à sua amiga, a pintora Maria Helena Vieira da Silva, encontramos um dos mais explícitos pronunciamentos seus a respeito da relação entre poesia e trabalho. É um comentário sobre o ateliê que recentemente alugara e sobre o *mar-chand* que então lhe aparecera:

Foi uma época feliz pois comecei a ver também algum dinheiro. (Não muito, ou não demais — poderia ter feito por isso, mas não achei necessário). Apareceu-me um *mar-chand*. [...]

Acho que foi a primeira vez na minha vida que aceitei um “trabalho”. Ponho “trabalho” entre comas porque a pintura (ou o que fiz ou faço parecido com isso), como a poesia, escrita, não as acho eu que sejam “trabalho”. Trabalho. São certamente outra coisa, talvez sejam até o anti-trabalho. Podes esfalfar-te e morrer de esfalfado de tanto pintar ou escrever, mas não é “trabalho”, isso, outra coisa. Não me chamem a isso trabalho, por favor. (VIEIRA DA SILVA; CESARINY, 2018, p. 219-220)

Destacamos, dessa passagem, uma ideia central para a compreensão daquilo com o que estamos lidando quando falamos da prática de Cesariny, pois precisamos optar também por outra forma de a nomear, respeitando o pedido que nos chega por meio da carta: não a chamar de “trabalho”, por favor.

A recusa é formulada de maneira semelhante em outros momentos, dos quais destacamos duas entrevistas. A primeira é uma conversa publicada em 1982 no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em que afirma que “toda a gente parece continuar a esperar que o poeta ou pintor tenham uma outra profissão. Ora há alguns raros casos — eu sou um deles — em que as pessoas não quiseram ter essa outra profissão, quiseram ser aquilo que realmente eram” (CESARINY, 1982, p. 4). A segunda entrevista foi

realizada meses antes da sua morte, em 2006. Nela, parece reformular a ideia, que expressara na carta, de que “podes esfalfar-te e morrer de esfalfado de tanto pintar ou escrever”, dizendo que a poesia “não é trabalho, embora às vezes se possa morrer de trabalho” (CESARINY, 2007, p. 19).

As reflexões já estavam presentes em anos anteriores — isto é, antes de 2006, de 1982 e de 1976 — e parecem dialogar com uma formulação de António Maria Lisboa, compartilhada por Cesariny e pelos parceiros de primeira hora do surrealismo. No manifesto de 1950, intitulado “Erro próprio”, Lisboa atacara contundentemente a ideia de trabalho, apontando que: “o POETA não ama o trabalho, ele não dignifica, e sabe-se afastado incondicionalmente, e cada vez mais, da sociedade dita moderna e civilizada”. (LISBOA, 2008, p. 33). Num documentário televisivo de 1982 dedicado a esse poeta, Cesariny lê o excerto de outro texto do amigo em que retoma a ideia do trabalho, em termos parecidos:

Cesariny: [lê texto de António Maria Lisboa] “Nos unimos espontaneamente para procurarmos a forma mais eficaz para a destruição da sociedade, para a subversão dos valores que a sustentam — o capital e o trabalho”.

[Ele olha pro entrevistador e comenta o texto]

Isto é importante porque ouve-se falar muito na destruição do capital, mas muito pouco na destruição do trabalho. (ri) Não é verdade? Ora, a destruição duma dessas coisas sem a destruição da outra não... não interessa verdadeiramente a nada, não é? Quer dizer, como é que nos prometem um mundo em que o capital desaparece, mas e o trabalho aumenta?! (ANTÓNIO, 1982, 19’43” – 20’17”)

A partir dessas declarações, acreditamos ser possível esboçar alguns caminhos para compreender a relação do artista com a ideia de trabalho. De partida, sobressai uma diferença evidente entre o que caracteriza como o *fazer do poeta* e o que toma por *trabalho*. Há, ainda, uma outra distinção feita entre as ideias de “trabalho” e de “profissão”, pois Cesariny não se opõe à adoção da segunda ideia, reivindicando a pintura ou a poesia como *exercícios* aos quais é possível se dedicar integralmente.

As ideias que apresenta podem ser articuladas ao que Nicolas Bourriaud, em seu *Formas de vida* (2011), escreve a propósito da relação entre a ideia de trabalho e a arte moderna. Para esse autor, a arte

moderna se nega “a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como separados” (BOURRIAUD, 2011, p. 14). Nesse quadro, aponta,

Práxis igual a poiesis. Criar é criar a si mesmo. As obras de arte, contrariamente aos produtos da indústria, revelam-se inseparáveis do vivido de seu autor, vínculo que se afirma com tanto mais vigor pelo fato de o sistema econômico, em sua lógica de padronização e maquinização, apagar dos objetos que fabrica qualquer vestígio de criação humana. (BOURRIAUD, 2011, p. 14)

Relacionando uma atividade profissional à “realidade” do que se é, Cesariny aponta que a prática artística é um exercício vital e singular, não sendo, por esse motivo, equiparável quer a um passatempo quer à produção de um objeto que seja independente do seu produtor. Dá a entender que, se não perseguiu uma *outra* profissão, é porque compreendia a poesia ou a pintura como a *sua única* profissão, assegurando a vinculação entre a dimensão oficial, o desenvolvimento e o aperfeiçoamento constantes do seu *métier* à sua vida, e mesmo ao desgaste físico que está implicado na atividade, já que se pode “morrer de esfalfado de tanto pintar ou escrever”.

Seu anti-trabalho não parece ter como única finalidade a criação de um objeto ou de uma obra de arte concluída. Sua potência reside, antes, no entregar-se a essa atividade, na profissão — isto é, na prática de um ofício — e no *fazer aparecer*. Assinalar a vinculação a uma profissão em lugar de uma submissão a um regime de trabalho parece ser valorizar o *processo* criativo em detrimento do produto que resulta de um trabalho alienado.

A defesa do “anti-trabalho” parece apontar, do mesmo modo, o afastamento frente à identificação de um traço normativo de “dignidade” que se confere corriqueiramente à ideia de trabalho, numa avaliação similar à de António Maria Lisboa. Segundo essa lógica, a integração ao mundo do trabalho funciona como um atestado de qualidades morais, sendo um dos elementos a garantir o compromisso do indivíduo com o conjunto da sociedade, e que, no passado recente do Estado Novo português, representava um dever a ser cumprido também diante do Estado — algo que emerge, principalmente, no manifesto de Lisboa, produzido em pleno regime corporativista. Para Cesariny, ligava-se, igualmente, à necessidade de ter um “cartão de escritor para mostrar aos paisanas” (CESARINY, 1985, p. 92), como diz em 1962, ou seja, à garantia de livre circulação por

estar burocraticamente vinculado a um órgão civil que atestasse que não era um desempregado, um vadio ou um vagabundo.

Contrapondo profissão a trabalho e ligando este ao capital, os dois poetas — Cesariny e Lisboa — parecem se opor quer a uma compreensão de trabalho que identificam no comunismo, quer à lógica do trabalho sustentada pelo Estado Novo corporativista. Ao sublinharem a sua marginalidade frente a uma estrutura social na qual os potenciais trabalhadores devem se encaixar em “quadros” e em “funções” específicas, ambos apresentam a Poesia como uma atividade em completo desacordo com o sistema. Por um lado, por apontarem o trabalho e o capital como valores que sustentam a sociedade e reconhecerem que é esta que precisa ser destruída, não há nada mais lógico do que se recusar a fazer parte dessa moralidade como modo de fazer ruir sua estrutura. Por outro, é da própria condição “daquilo que realmente são”, Poetas — entenda-se, surrealistas —, estar contra o tempo e a sociedade moderna e capitalista, recusando submeter a poesia e o poeta a um regime de horas e a qualquer tipo de lógica produtivista.

A VADIAGEM, A VAGABUNDAGEM

Num texto intitulado “Notícia biográfica”, que publica num catálogo em 1977, Cesariny aponta que a vagabundagem teria sido a atitude adotada e conscientemente reivindicada a partir de 1946, no ano anterior à adesão decisiva ao surrealismo, em 1947:

1946 — Primeira colagem (com fotografia do general De Gaulle). Escreve o poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”, despedida da teórica neo-realista e primeiro exercício de constatação de que, em realidade abjecta, não há nada para reabilitar, sendo a única estrada de fortuna a da vagabundagem social, moral e política. (CESARINY, 1977, p. 46)

Se a datação nos fornece um marco definido do momento em que uma postura pública do vagabundo teria sido efetivamente adotada por Cesariny, é preciso lembrar que essa datação aparece mais de trinta anos depois do suposto fato, já que escreve em 1977 aquilo que teria acontecido em 1946. Portanto, o que nos parece significativo é a sua localização no ano de 1946, modo de apontar que a atitude precede o encontro definitivo com o surrealismo em um ano e que está na base, ou mesmo no âmago, da trajetória poética cesarinyana, que acabava de se

iniciar. Em 1946, o poeta ainda não tinha publicado nenhum poema, nem participado de uma exposição pública, fazendo desse ano um momento inaugural da sua trajetória.

O poeta vagabundo que passa os dias no café, que “[falta] ao escritório, pontualmente, todas as manhãs”, é um personagem que percorre a produção cesarinyana desde os anos de 1940 e que parece se colar à imagem pública que cria para si, mas também aos modos como o artista é apresentado e descrito por outros. Ela será reiterada, por exemplo, no documentário *Autografia: Um retrato de Mário Cesariny* (2004) e nas entrevistas conduzidas pelo diretor Miguel Gonçalves Mendes no contexto da filmagem. Nelas, o poeta declara que “os primeiros *ateliers* foram os cafés” (CESARINY in MENDES, 2004, s/n.p.), ou, então, que:

nunca escrevi em casa, sabes, escrevia no café. E esses cafés, sssst. [...]

Para escrever era pela rua ou no café. Depois se aparecia um amigo — porque apareciam muitos, não era só eu que era o vadio — mandava-se o poema passear e íamos para a conversa. (CESARINY in MENDES, 2004, s/n.p.)

Dentro dos poemas, o poeta em deriva marginal, um *flâneur* decaído em vadio, se lança à deambulação característica da poesia moderna desde Baudelaire, dialogando, igualmente, com a experiência de Cesário Verde na urbanidade lisboeta e com a errância surrealista experimentada num livro como *Nadja*.

A declaração presente na nota biográfica sobre a vagabundagem pode ser ligada à ideia da poesia como “anti-trabalho”, sendo a marginalidade uma tomada de posição que se manifesta dentro dos poemas, mas também fora deles, como recusa de um estado de mundo. Ela ganha outros contornos quando considerada a perseguição policial a que foi submetido até o 25 de Abril. A afirmação dialoga, desse modo, com a relação que o regime ditatorial teve com os artistas e, especificamente, com Cesariny, considerado “suspeito de vagabundagem”, politicamente marcado como o indesejado e como aquele cujos atos deveriam ser vigiados, mas que não representava uma grande ameaça à ordem pública.

Há um movimento subversivo na reivindicação da “vagabundagem social, moral e política” por parte do artista. Não se trata de uma adesão a uma rotulação legal que é imposta a ele, já que quem não tem casa é, aos olhos da lei, “vagabundo” e quem não tem trabalho, “vadio”, mas da transformação desse mesmo lugar em que se é colocado por meio seja da autodeclaração que rouba a autoridade da nomeação policial, seja de

atitudes específicas que se manifestam numa postura pública de Mário Cesariny e que se articula e ganha novas proporções dentro da sua obra — e que a atravessa como um todo.

O encontro entre uma atitude encarnada e um projeto que podemos distinguir na elaboração poética permite-nos não apenas associar a sua figura de poeta à do vagabundo ou do vadio sem que estejamos em desacordo com ele, mas sobretudo perceber como se trata de um único projeto, de vida e de poesia. A relação entre poesia e vagabundagem — ou entre poesia e vadiagem — é, portanto, um modo de superação da dicotomia estabelecida entre obra e vida, já que ser vagabundo é ser poeta e a poesia é uma vadiagem.

A manifestação do desconforto com a identificação do exercício do poeta à expressão “trabalho” na entrevista final, décadas após o fim da ditadura, pode ser pensada como uma recusa à participação num enquadramento socioeconômico em que o trabalho, para além de continuar a ser visto como aferidor de dignidade, normatiza e uniformiza os modos de vida, inclusive o do artista. Rogar para que “não chamem a isso trabalho” é sublinhar a intenção de base que sustenta a sua poética, fazendo com que toda a obra seja vista como uma declaração de inconformidade e de recusa de uma norma social, como se houvesse uma perda da liberdade associada à submissão a um regime de trabalho. O “anti-trabalho” com que nomeia o seu fazer se converte, assim, em uma declaração de defesa da vadiagem e da vagabundagem.

Devemos nos perguntar, então, o que entra em cena quando atribuímos à atividade de um artista como Cesariny o nome “trabalho” ou quando usamos esse termo como sinônimo de “obra”, como em “o trabalho *Pena capital*”, ou, ainda, “o trabalho de Mário Cesariny”.

Insistimos num ponto para que não se perca de vista, em momento algum, que o artista conta com uma obra tão variada quanto vasta. A recusa da ideia de trabalho não significa que Cesariny não tenha produzido objetos. Trata-se, aqui, de outra questão: recusar a ideia de trabalho significa que o desprendimento ou o desapego diante dos objetos resultantes desse modo experiencial de encarar o fazer do poeta não se dá de forma pacífica. Gestos como a reedição de livros, bem como a realização de séries de pintura e a repetição de técnicas de interceptação do acaso, e, ainda, a recusa em permitir a inclusão de textos seus em antologias, a atuação como organizador de livros e de exposições e o controle sobre os modos de circulação das suas palavras revelam que, se Cesariny chamou “poesia” e “anti-trabalho” à experiência criativa e à entrega à aventura da

descoberta, ele não o fez por um desapego à ideia de obra. Não devemos atribuir a Cesariny, portanto, o rótulo de “artista sem obra”, ou de “poeta sem poemas”. Antes, é preciso sublinhar a indissociabilidade entre vida e criação artística a partir da ideia de anti-trabalho.

Por esse motivo, estamos diante de uma aventura vital e desejante, vadia e vagabunda, que transborda dos objetos e não os toma como artefatos independentes do processo de descoberta, como meros resultados de um trabalho. O fazer do poeta não se restringe à confecção de obras e à adoção de técnicas de escrita ou pintura em que se pudessem considerar apenas os resultados obtidos ou os artefatos produzidos. Pelo contrário, seu fazer se expande em direção a uma atitude diante do mundo, encarnada na figura do poeta que sai à rua, aberto ao acaso, seguindo a ideia de que o surrealismo fez da poesia um ato testemunhado, dotado de olhos e ouvidos, como nos diz o poeta (CESARINY, 1997, p. 9).

REFERÊNCIAS

ANTÓNIO Maria Lisboa. As Palavras Herdadas. Produção: João Martins. RTP 1, 1982. (28 min.). Disponível em: < <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/antonio-maria-lisboa> >. Acesso em: 03 set. 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes).

CESARINY, Mário. *Uma grande razão: Os poemas maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. Notícia biográfica. In: SECRETARIA de Estado da Cultura (org.). *Mário Cesariny: textos de Raúl Leal, Natália Correia e Lima de Freitas*. Lisboa: Direcção-Geral da Acção Cultural. Secretaria de Estado da Cultura, 1977a, p. 43-60.

_____. *As mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. Mário Cesariny: “Não vamos dizer surrealismo vamos dizer poesia”. Entrevista a Fernando Vale. Lisboa, *Jornal De Letras, Artes e Ideias*, 3-16 ago. 1982, p. 2-4.

LISBOA, António Maria. *Poesia*. Org. e apresentação Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

MENDES, Miguel Gonçalves. *Verso de autografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Paginação irregular.

VIEIRA DA SILVA, Maria Helena; CESARINY, Mário. *Gatos comunicantes: correspondências entre Maria Helena Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952 — 1985)*. Apresentação José Manuel dos Santos, edição e textos de Sandra Santos e António Soares. Lisboa: Assírio & Alvim / Fundação Arpad Szenes — Vieira da Silva, 2018.

O “FÁCIL FILOSOFAR” D’A CIDADE E AS SERRAS, DE EÇA DE QUEIRÓS

Lucas do Prado Freitas¹

RESUMO

Partindo, sobretudo, das reflexões encabeçadas por Leonel Ribeiro dos Santos (2008) e Campos Matos (2019), e nos guiando pelas considerações de Pedro Schacht (2013), neste artigo, propomo-nos a analisar o sentido do discurso filosófico n’*A Cidade e as Serras* (1901), no que tange às conversas do narrador homodiegético Zé Fernandes com o protagonista Jacinto, definidas como exercícios filosóficos. Em especial, daremos enfoque ao episódio de Montmartre, ao nosso ver, melhor representativo do caráter das atividades filosofantes que marcam diferentes estágios da narrativa. Numa visita à construção da Basílica de Sacré Coeur, situada no ponto mais alto de Paris, as personagens d’*A Cidade e as Serras* travam um diálogo sobre a moderna urbe, o qual se estende e se aprofunda até a sua própria condição existencial de desamparo. Qualificado como um “fácil filosofar” pelo narrador, o trecho dissertativo é central e suficientemente contradiz o reconhecimento de uma tese favorável ao campo no romance, evidenciando o seu caráter polifônico e multidimensional. Investida de significados semióticos, a cena que ora analisamos envolve uma série de indagações filosóficas (epistemológicas, gnosiológicas, axiológicas, teológicas etc.), as quais atribuímos ao ceticismo queirosiano, qual seja, à manutenção da dúvida enquanto procedimento metódico de criação literária. Na obra em foco, o último Eça nos oferece um diagnóstico do paradigma sociocultural europeu finissecular, buscando confrontar as ideias e propiciar o reconhecimento da equipolência dos discursos então circundantes.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Eça de Queirós. Filosofia. Ceticismo.

1 Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, lucas.prado.freitas@uel.br.

INTRODUÇÃO

Interessados na relação entre literatura e filosofia, dois campos do saber que revelam importantes pontos de intersecções e de interpenetrações, buscamos valorizar a presença da filosofia e de filósofos nos romances semipóstumos do último Eça, este visto como um escritor oitocentista que, pelo ensaísmo e o pelo comparativismo crítico, de modo tateante, procurou pensar o paradigma civilizacional europeu finissecular (REAL, 2006). Para tanto, partimos de reflexões encabeçadas por Leonel Ribeiro dos Santos (2008) e Campos Matos (2019), que argumentam sobre a proficuidade do estudo do tópico em questão na literatura queirosiana. Guiamo-nos, ainda, pelas considerações de Pedro Schacht (2013), fundamentais para a compreensão da relação do romancista com as ideias filosóficas que marcaram o seu tempo.

Este artigo deriva da dissertação de mestrado intitulada “Filosofia e antifilosofia no último Eça” (2021), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Nele, propomo-nos a analisar o sentido do discurso filosófico n’*A Cidade e as Serras* (1901), no que tange às conversas do narrador homodiegético Zé Fernandes com o protagonista Jacinto, reiteradamente definidas como exercícios filosóficos. Em especial, damos enfoque ao episódio de Montmartre, descrito no Capítulo VI do livro. Ao nosso ver, ele seria o melhor representativo do caráter das atividades filosofantes que marcam diferentes estágios da narrativa, com ligeiras variações temáticas. Por conseguinte, na apreciação crítica desse trecho, buscamos demonstrar aquilo que identificamos como a mais evidente expressão do ceticismo queirosiano, isto é, a manifestação de uma cosmovisão sumamente cética.

A obra *A Cidade e as Serras*, cujas provas não puderam ser totalmente revistas pelo autor, é frequentemente colocada ao lado de outras duas, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Correspondência de Fradique Mendes* (ambas de 1900), pelas circunstâncias análogas de publicação póstuma e pelas suas reciprocidades temáticas, embora mantenham as suas particularidades. O fato é que essa tríade de romances semipóstumos acabou sendo lida pela crítica mais tradicional como resultado de uma manifesta desistência do escritor, ora engajado na crítica dos costumes e na revitalização da pátria, mais tarde, nos estertores do século, pessimista quanto às garantias do progresso técnico-científico e descontente com o rumo

que tomou as sociedades capitalistas modernas, votado, portanto, à simplicidade idílica do campo e às genuinidades da pátria.

Visões críticas assim, que se revelaram demasiadamente ideológicas, biografistas e parciais da literatura queirosiana, têm sido contestadas por estudos sérios, que buscam dar a atenção merecida aos semipóstumos, em consideração a toda a sua riqueza e multiplicidade de sentidos. No entanto, isso dependeu, primeiramente, da “desnacionalização” do último Eça e, ainda, da superação de uma percepção reducionista da produção finissecular do escritor, vista pela ótica do vencidismo ou do conceito de fradiquismo, ambos definidores de um Eça desiludido e resignado, cujas personagens (Carlos da Maia, Fradique Mendes, Jacinto Galeão e Gonçalo Ramires) transpareceriam apenas ociosidade e tédio, totalmente inaptas para a ação política e para a operacionalização de intervenções na realidade social.

Nossos estudos vão justamente no sentido de desmistificar essas ideias e propor leituras mais amplas e menos engessadas das obras semipóstumas, como *A Cidade e as Serras*, levando em conta toda a sua complexidade estrutural e conteudística. Para isso, apoiamo-nos na hipótese de que Eça de Queirós foi sempre cético, mantendo uma dúvida metódica desde a sua estreia como literato na *Gazeta de Notícias* e no *Distrito de Évora*. O ceticismo queirosiano deve ser compreendido como resultante de relevantes influxos intelectuais, que decorrem, enquanto substrato cultural, da recuperação e da revalorização do ceticismo antigo por Michel Montaigne (1533-1592) no contexto da contrarreforma (CONTE, 1996).

Em síntese, o termo ceticismo define uma corrente de pensamento iniciada por Pirro de Élis (360-270 a. C.) na Grécia Antiga, num contexto de acirradas disputas ideológicas (BROCHARD, 2009). Tendo surgido como alternativa às filosofias dogmáticas, o pirronismo representou um modo de vida pautado pela busca da tranquilidade e pela crítica à pretensão humana de obter uma verdade segura pela via da razão ou dos sentidos (SMITH, 2004). Contra o dogmatismo apaixonado, os cétricos buscaram valorizar a investigação rigorosa e demorada dos fatos, de modo a não ignorar nenhum ponto de vista e/ou pressuposto teórico envolvido numa discussão. Nesse sentido, o cético é aquele que, opondo conhecimentos antagônicos, compreende que ambos são igualmente válidos, ou seja, equipolentes. Por isso, ele se vê impossibilitado de adotar uma posição decisiva e de apontar qual desses conhecimentos se aproxima mais da verdade. Logo, ele se abstém de emitir uma opinião, para que possa

continuar investigando. Perante o equilíbrio de razões opostas, o cético suspense o juízo, preservando a dúvida e a sua liberdade de pensamento.

EXERCÍCIO FILOSÓFICO N'A CIDADE E AS SERRAS

A narrativa d'*A Cidade e as Serras* é cedida por José Fernandes de Noronha de Sande, que se diz o fiel amigo de Jacinto. A enunciação de uma tese favorável ao campo nessa obra decorreria do ponto de vista do narrador sobre a Paris finissecular, identificada como um lugar opressor, artificial, corrompido pelo modo de vida moderno e capitalista. A imagem negativa da cidade seria contraposta por uma imagem positiva das serras, tida como um espaço ideal e aquém das imoralidades citadinas. Nesse sentido, mesmo que de maneira dissimulada, o objetivo de José Fernandes no seu retorno à metrópole francesa, ocorrido após sete anos de estadia no Douro, será verificar em que termos vive o supercivilizado Jacinto.

Tendo em vista os juízos e os comentários do narrador, que, nas suas exposições, vai estabelecendo comparações e ressaltando diferenças, ganha contornos, na arquitetura do romance, uma superficial relação antitética entre campo e cidade. O narrador procurara demonstrar que a sua visão de mundo é a mais acertada e que o protagonista da história que nos conta se acha equivocado nas suas concepções de progresso e de felicidade. Assim, Zé Fernandes se empenha em confirmar, para o leitor, a validade da sua proposição, qual seja, de que é nas serras que o homem encontra maior satisfação e plenitude. No entanto, há vários motivos para duvidarmos do que nos é apresentado em primeira pessoa, segundo valores específicos.

A condição de narrador-personagem de Zé Fernandes eleva, evidentemente, a complexidade da leitura do romance. Constando, na narrativa, observâncias à sua malícia, notamos que dúvidas relativas ao discurso do narrador são suscitadas não apenas pelo seu direto envolvimento com o objeto narrado (assumindo, em alguns lances, a posição de personagem principal na narração homodiegética), mas também pelas estratégias discursivas que Zé Fernandes utiliza para ganhar a simpatia do leitor, incluindo determinadas ênfases, no próprio texto, de contradições e de imprecisões no relato (expressões como “parecia” e “se bem me recordo”, por exemplo), unicamente respaldado pela memória.

Jacinto é descrito como um rico homem de ascendência portuguesa que, no tempo das escolas do Bairro Latino, ficou conhecido pela

mocidade positiva como um devoto da ciência e do progresso civilizacional. Residindo na agitada Paris do fim do século, no seu 202, diante dos Campos Elísios, munido de toda sorte de tecnologias e mecanismos disponíveis, contando com uma vasta biblioteca, vivendo no mais opulento luxo e cercado das mais notáveis figuras parisienses, acha-se cada vez mais desanimado e incapaz de se desembaraçar do tédio. Melancólico e dominado pelo pessimismo, o amadurecido Jacinto passa a ver todos os seus deveres civilizacionais como uma grande massada. Até que, pela urgência familiar de sepultar esqueletos ancestrais descobertos por uma chuva torrencial, ele decide partir para as serras portuguesas na companhia de Zé Fernandes.

A viagem é cheia de desagradados e provações, de modo que os amigos chegam à estação de Tormes somente com as roupas do corpo e um velho *Jornal do Comércio*, sem o Grilo e sem as suas malas. Em Tormes, Jacinto se depara com toda a rusticidade do campo, em meio do qual, ao contrário do que inicialmente poderia acreditar, ele demonstra (segundo o narrador) sentir o reflorescimento da fome e da sede, enquanto sinais de renovação da capacidade de rir e de fixar novos objetivos. Jacinto se casa com Joanhinha e tem filhos, adiando sempre a volta à grande cidade. No entanto, ele não hesita em importar para as serras alguns confortos de Paris, como o telefone, ação que indica o sentido conclusivo do romance, que seria o do equilíbrio entre os ares benéficos do campo e a técnica da cidade. Contudo, a questão é mais labiríntica do que a síntese dialógica, e uma leitura mais aprofundada revela a impossibilidade de haver uma solução totalmente segura, isenta de dissabores e impasses.

Na relação com o supercivilizado Jacinto, Zé Fernandes busca se distinguir pelo seu suposto provincianismo autêntico, o que se traduz em linguagem e em comportamento. Por isso, ele tentará, na cidade, preservar a sua “genuinidade” serrana pela afirmação de valores campestres, temendo a contaminação proveniente do ambiente citadino. Fica-nos, no entanto, sempre a impressão de que ele está longe de ser um iniciado nas coisas da metrópole, ou completamente vulnerável às influências do meio urbano. Isso porque Zé Fernandes é estudado e viajado (foi ainda jovem para Paris, realizando, mais tarde, uma romaria pela Europa), demonstrando “saber muito mais do que seríamos levados a esperar pelo seu declarado currículo de universitário cábula” (SANTOS, 2008). No mais, seu discurso inclui várias referências e citações de clássicos da cultura ocidental, e a personagem revela uma forte consciência crítica das

realidades sociais da cidade e do campo – algo que, por vezes, destoa do seu declarado bucolismo.

No decorrer da narrativa, há dois longos diálogos que o narrador define como sendo filosóficos. Um na cidade e outro nas serras, cada qual voltado, mormente, para temas sugeridos pelo espaço em que ocorre. Aqui, como já apontamos, daremos enfoque à passagem de Montmartre, cujo pretexto é uma visita à Basílica de Sacré Coeur, ainda em construção. A exposição enunciativa que aí se desenrola é fundamental para a compreensão do modo como o último Eça lida, de maneira comparativista e cética, com as ideias e os discursos dominantes no seu tempo. Ao propiciar a contraposições de visões de mundo distintas, criando situações de fricção e de choque de ideias, o autor implícito parece visar àquilo que, na tradição cética, é chamado de isostenia, isto é, o equilíbrio de razões contrárias.

A princípio, devemos ter em mente que, n' *A Cidade e as Serras*, o último Eça trabalha, de maneira paródica, com o discurso filosófico-positivista, em voga na Paris da segunda metade do século XIX, e assim nos oferece um diagnóstico literário do contexto sócio-histórico europeu finissecular. No que se refere às ideias, registra-se um período de muito barulho e disputas ideológicas, em que predomina o sentimento de esvaziamento das alternativas civilizacionais e a busca de soluções materiais ou transcendentais, conforme analisou o próprio Eça no artigo jornalístico intitulado “Positivismo e Idealismo” (1893). Nesse texto, o cronista discorre sobre a crescente intolerância dos escolares franceses à “estrutura geral da sociedade contemporânea, tal como a [tinha] criado o positivismo científico” (QUEIRÓS, 1961, p. 191), e, concomitantemente a isso, a emergência de um espiritualismo religioso que ameaçava o livre-pensamento.

Nesse sentido, n' *A Cidade e as Serras*, o último Eça aborda mitos civilizacionais que marcaram de modo significativo o século XIX, quais sejam, a fé no desenvolvimento e na modernização urbana, vistos como fontes de ruptura com o passado e de renovação social, mas também a exaltação utópica do campo, agora tomado como um lugar de decompressão das angústias citadinas e de satisfação de anseios pessoais. Segundo essa ideia, a propriedade fundiária se acharia aquém do dramático espetáculo e da luta feroz que se desenrola na cidade, onde a sobrevivência, e mesmo o triunfo econômico-social, determina que o sujeito abandone valores mais tradicionais. O escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850) dá centralidade à questão em *Le Père Gariot* (1835), romance no qual

Rastignac se digladiava com o grande monstro que é a cidade, procurando resistir às suas imposições e manter intacta a sua moral provinciana. Por fim, o intenso modo de vida metropolitano, como um sorvedouro, traga o jovem para o centro da malha de expectativas burguesas, e ele ambicionará o domínio das forças sociais, independentemente do custo que isso implique.

N'*A Cidade e as Serras*, esses temas vêm à tona mais de uma vez, sobretudo no episódio de Montmartre, o qual consideramos fulcral para a compreensão do ceticismo queirosiano e para a desmistificação da existência de uma tese favorável ao campo nessa obra. Descrita no Capítulo VI, a visão da urbe é epifânica, e a sua magnitude titânica sugere as impressões que serão enunciadas pelas personagens. Nota-se que a composição cenográfica dessa passagem é também investida de significados semióticos. O movimento de subida à Basílica, o ponto mais alto da capital francesa, revela a busca (algo irônica) de uma revelação.

Para o narrador, a cidade seria um espaço de baixezas e de materialismo, enquanto as serras, símile de monte/colina, seria um lugar de pureza e de elevação espiritual. A relação antagônica ora estabelecida entre os dois espaços, demasiadamente maniqueísta, para dizermos o mínimo, insinua-se a uma leitura não atenta à relação ponto-contraponto e ao distanciamento irônico do autor implícito relativamente aos juízos das suas personagens, especialmente no que tange a Zé Fernandes, que revela sucessivas ambivalências e contradições. O projeto da Basílica, na verdade, encontra-se esvaziado de espiritualidade – não poderia oferecer transcendência alguma. Como dirá o próprio Zé Fernandes, aquela iniciativa religiosa não lhes desperta interesse, porque “abafada em tapumes e andaimes, toda branca e seca, de pedra muito nova, ainda sem alma” (QUEIRÓS, 2012, p. 86).

Para aprofundarmos um pouco mais nessa questão, em *Paris, capital da modernidade* (2015), tratando das renomadas transformações urbanas processadas na capital do Segundo Império francês, determinadas por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), gestor da cidade entre 1853 e 1870, David Harvey mostra como a Basílica de Sacré-Coeur se tornara símbolo de reacionarismo político-religioso e de dominação ideológica. Conforme explica Harvey, o empreendimento decorreria de uma aliança poderosa entre o monarquismo e o catolicismo autoritário, em resposta aos entusiasmos revolucionários e anticlericais da violentamente reprimida Comuna de 1871. A igreja seria, portanto, o mausoléu que abrigaria o espírito de 1789, mas também dos *communards* assassinados na

chamada “Semana Sangrenta”, representando o fanatismo e o autoritarismo religioso. No romance, é exatamente nesse espaço que sucede o primeiro diálogo filosófico das personagens de *A Cidade e as Serras*.

O discurso de Zé Fernandes sobre a cidade toma boa parte do capítulo, envolvendo sucessivas e crescentes investidas contra a civilização de Jacinto, segundo um chasquear (conforme caracteriza o narrador) que, supostamente desprezioso, revela a intensão de convencimento. As questões filosóficas abordadas nesse entrecho dissertativo são várias, e de ordem epistemológica, axiológica, teológica e genológica, por exemplo. Pela brevidade deste artigo, buscaremos dar relevo àquelas que consideramos de maior peso, justamente pela sua recorrência na obra queirosiana da última fase. De início, destacamos a justaposição de gêneros textuais, o romance e o ensaio, enquanto um traço de ceticismo genológico, o que pode ser entendido como a manutenção da dúvida perante determinações e padrões estético-formais arbitrários. A transgressão de limites genológicos, algo recorrente em Eça de Queirós, envolve uma consciência da convencionalidade e da artificialidade da linguagem, assim como coloca em evidência um jogo de tensões entre formas de expressão e campos de saberes, à época, tidos como contrários.

No parágrafo introdutório à avaliação crítica de Zé Fernandes, o protagonista Jacinto se encontra exatamente na borda do terraço de Montmartre, observando a vasta metrópole que se estende a seus pés. O narrador, por sua vez, diz: “Então chasqueei risonhamente o meu Príncipe. Aí estava pois a Cidade, augusta criação da Humanidade! Ei-la aí, belo Jacinto! Sobre a crosta cinzenta da Terra – uma cama de calça, apenas mais cinzenta!” (QUEIRÓS, 2012, p. 86). Observada de longe, a magnífica cidade, bem como a sua dinâmica, é percebida de maneira superficial e reduzida a uma mancha cinzenta, enquanto os restos de uma edificação arruinada. Notemos, desde já, que o narrador é seletivo na sua descrição, sublinhando apenas o que os seus olhos podem (ou querem) ver, segundo os seus preconceitos, opiniões e crenças pessoais.

Temos que o entendimento da complexidade da cidade implica um mergulho nas suas profundezas, uma penetração nos seus órgãos mais internos, como será o “Jantar no 202”, em que se vê o coração da alta sociedade e mesmo a humanidade do narrador, no que diz respeito aos seus ressentimentos e inseguranças. O resgate do peixe no ascensor, que mobilizará todos os convivas da festa, propicia um instante de comunhão e de descompressão. O envolvimento dos representantes da alta sociedade parisiense, especialmente de um grão-duque, que logo se prontifica

para resgatar o peixe e salvar o jantar, é a mais explícita manifestação de humanidade. Algo assim é suficiente para contradizer o que afirma Zé Fernandes em Montmartre, quando diz que, na cidade, “o homem aparece como uma criatura anti-humana, sem beleza, sem força, sem liberdade, sem riso, sem sentimento, e trazendo em si um espírito que é passivo como um escravo ou impudente como um histrião...” (QUEIRÓS, 2012, p. 89).

No seu moralismo bucólico (ele assim caracteriza o seu discurso), Zé Fernandes é incapaz de enxergar que, na cidade, também há contentamentos e prazeres, não obstante a “batalha desesperada pelo pão, ou pela fama, ou pelo poder, ou pelo gozo, ou pela fugidia rodela de ouro!” (QUEIRÓS, 2012, p. 88). Ele mesmo, por intermédio de Jacinto, irá usufruir dos entretenimentos citadinos e dos benefícios de uma vida parisiense luxuosa. Por conseguinte, como resposta à crítica *fernândica*, Jacinto se limita a oferecer respostas lacônicas: “– Sim, com efeito, a Cidade... É talvez uma ilusão perversa!” (QUEIRÓS, 2012, p. 89). Entendemos que o seu “talvez” indeciso, ou meramente retórico, é uma forma de preservar a dúvida frente ao juízo e/ou opinião que lhe são impostas. Vê-se, nesse caso, um distanciamento da personagem, algo manifesto em todas as vezes que ele contradiz ou resiste ao discurso do narrador.

Na sequência, após reduzir as suas ideias a um “fácil filosofar” (QUEIRÓS, 2012, p. 89), Zé Fernandes investe na defesa da plebe. Notamos, a partir desse ponto, algo divergente da exposição inicial, chamada de moralismo bucólico. Dirá a Jacinto: “A tua Civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o Capital der ao Trabalhador, por cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene!” (QUEIRÓS, 2012, p. 90). O trecho, pela sua tônica renovada, sugere uma manifestação do autor implícito, assim como em outros lances em que se falará da miséria no campo ou se realçará, por intermédio de personagens secundários, os valores anacrônicos de Zé Fernandes. Não havendo apenas apatia na sociedade parisiense oitocentista finissecular, mas também divertimentos e satisfações, ainda que breves, não se pode deixar de reconhecer que, no inverno, enquanto a classe mais favorecida patina nos lagos congelados do Bosque de Bolonha, ostentando casacos pomposos, “criancinhas gelam nos seus trapos” (QUEIRÓS, 2012, p. 90).

A crítica à burguesia, que triunfa alheia aos “prantos dos Humanitários, os raciocínios dos Lógicos, as bombas dos Anarquistas” (QUEIRÓS, 2012,

p. 91), leva as personagens a filosofarem sobre a existência de uma entidade superior salvadora, o que resulta em total descrença. Ao fim, ao ser indagado sobre a veracidade da Bíblia, Jacinto dirá não saber a resposta. O fato é que as ideias discutidas, que aparecem como verdades incontesteáveis, acabam dissolvidas: “Ainda rondamos no terraço, espalhando pelo ar outras ideias sólidas que no ar se desfaziam” (QUEIRÓS, 2012, p. 92). A insinuação de dúvidas epistemológicas, o entrechoque de posições axiológicas distintas e o questionamento teológico terminam sem resolução, isso porque, n’*A Cidade e as Serras*, haja vista o reconhecimento da equipolência dos discursos, nada se conclui – o mais importante é levantar suspeitas, gerar incertezas e provocar reflexões.

No seu distanciamento, enquanto ligeiras piscadelas de olho, o autor implícito sinaliza que os discursos em cotejo não devem ser tomados como verdades totalmente seguras. E isso fica explícito, também, na negação, por parte do protagonista, das abstrações do narrador. Na cena subsequente, Maurício de Mayolle, falando do seu “diletantismo estonteado”, da sua dispersão pelas várias ideias em circulação durante a sua juventude, faz Jacinto lembrar o “passado arcaico, quase lacustre”, das discussões nas cervejarias, em que “Reinava Wagner e a Mitologia Édica...” (QUEIRÓS, 2012, p. 93-94). A personagem cita, então, como substitutas dessas ideias ultrapassadas, uma série de correntes de pensamento já experimentadas por ele, conforme descobrimos mais adiante: “- O desenvolvimento supremo da Vontade!... Teosofia, Budismo esotérico... Aspirações, decepções... Já experimentei... Uma maçada!” (QUEIRÓS, 2012, p. 96).

Ao ter saboreado todas as novidades em matéria filosófica, quer dizer, todas as certezas e decepções que o século lhe poderia oferecer, Jacinto é incapaz de aderir tão facilmente à concepção *fernândica* da cidade, isso porque sabe do caráter antiquado do seu moralismo bucólico, mas também porque já não crê tão convictamente em dogmatismos, isto é, em filosofias/teorias que prometem a felicidade e a resolução dos problemas sociais/individuais. Exatamente no final do capítulo em questão, após as personagens deixarem Montmartre e descerem no Bois de Boulogne, para um *bock*, o narrador concluirá o seguinte: “- Pois venha agora para a minha rica sede esse vinhozinho gelado! Grandemente o mereço, caramba, que superiormente filosofei!... E creio que estabeleci definitivamente no espírito do sr. d. Jacinto o salutar horror da Cidade!” (QUEIRÓS, 2012, p. 96). Contudo, o que se vê em seguida é bem diferente disso.

Jacinto, após pedir duas caras garrafas de Champagne St. Marceaux, água de Evian e Bussang, e um *bock* (sintomático da sua tendência dispersiva e gosto requintado de homem civilizado), expõe as suas meditações: “- Pois estou com vontade de construir uma casa nos cimos de Montmartre, com um miradouro no alto, todo de vidro e ferro, para descansar de tarde e dominar a Cidade...” (QUEIRÓS, 2012, p. 97). Sua fala, posta em discurso direto, sugere o mesmo ímpeto de Rastignac, ao final de *Père Gariot*, quando olha por sobre a cidade e a desafia:

Lançou sobre a colmeia zunindo um olhar que parecia de antemão extrair-lhe o mel, e disse estas palavras grandiosas:

- Agora, como nós dois!

E como primeiro ato do desafio que lançou à Sociedade, Rastignac foi jantar na casa da sra. de Nucingen (BALZAC, 2015, p. 289).

Jacinto também desafia novamente a cidade, porque a sua visão lhe desperta a ânsia de domínio, e ele insistirá, novamente, redobrando o empenho no acúmulo de civilização, na renovação das suas metas pessoais. Porém, no fundo, sabe que isso é inútil. Daí advém o seu tédio, o sentimento fáustico da impotência e da incapacidade do sujeito moderno de refazer a metafísica de um mundo dessacralizado e agonizante. A ida para as serras representaria, de alguma maneira, uma resistência ao pessimismo ambiente e à descrença total. Com Jacinto, vemos que o pensamento tece as teias em que se enrosca, sendo importante estarmos atentos à percibibilidade das ideias peremptórias e a seu caráter alienante. Nesse sentido, a dúvida é uma proteção contra o dogmatismo cego e as proposições axiomáticas, mantendo o sujeito sempre ativo e em busca de terrenos mais sólidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filosofia, tal como compreendida pelos pensadores cétricos, é uma atividade intelectual de contínua busca da verdade. Mesmo duvidando da possibilidade de encontrá-la, o cétrico nunca encerra a sua busca. Para evitar incorrer em equívocos, ele tem como procedimento básico opor a cada proposição uma outra de mesmo valor, o que lhe permite, invariavelmente, compreender que ambas são contingenciais e transitórias. Agindo assim, ele preserva a sua liberdade de pensamento e protege a dúvida, que é um antídoto contra a doutrinação e a desesperança. Entendemos

o ceticismo queirosiano nesses termos, como uma estratégia metódica, aplicada contra a sujeição da realidade social a princípios dogmáticos preconcebidos. A dúvida cética não precisa, necessariamente, refletir problemas epistemológicos insolúveis, ela pode ser usada com parcimônia, a fim de oportunizar um avanço mais seguro no campo das ideias e viabilizar um modo de vida mais saudável.

A valorização da filosofia no último Eça nos revela uma capacidade de reinvenção da literatura do seu tempo, que se torna muito menos restrita, porque dialogada, multifacetada e aberta a interpretações. Trata-se de uma literatura ciente das suas contradições e paroxismos, por isso mesmo afeita à complexidade do real. Eça exprime uma consciência lúcida da experiência agônica do homem moderno, que vivencia cotidianamente a dissolução de absolutos – na política, nas crenças, na moral e em si mesmo, desintegrado, disperso e desiludido da sua superioridade. Jacinto mostra uma subjetividade em processo de construção. Sendo uma personalidade dispersa, motivada por interesses vários, a dissipação do seu pessimismo, ao nosso ver, explicasse-se menos pela ida às serras e mais pela capacidade de reexaminar crenças pessoais e reestruturar o seu mundo, mesmo sabendo da precariedade desse mundo.

O último Eça, dessa forma, mostra-se aberto a repensar os seus próprios enganos, incluindo aqueles mitos e ideais que seduziram a sua geração. Para tanto, não lhe interessa fazer a defesa de uma tese favorável, ou não, à modernidade. Entendemos que o seu intento nos semipóstumos, especialmente n' *A Cidade e as Serras*, foi examinar os discursos em jogo, num momento de muito barulho e de procura de aluminações transcendentais, quando se constata a insuficiência da erudição e a escassez de saídas viáveis. Acreditamos que o que sempre levou Eça a continuar escrevendo foi a dúvida de quem, sob todas as incertezas, confia na existência de algo para além das coisas. Entre o efêmero e o instável, o escritor encontrou alguma convicção no livre-pensamento e na realização da palavra.

Nas nossas pesquisas, compreendemos que a sua luta, se assim podemos dizer, foi contra as formas alienadoras e imobilizadoras da razão, e o seu o ceticismo, que não foi puramente negação e destruição, revela uma instância criadora interessada na fundação de terrenos mais seguros para o conhecimento. A literatura, incluindo as suas formas de expressão, constitui instrumento e suporte legítimo de reflexão, já que o processo de escrita e de leitura é provocativo, gerador de inquietações e discussões que, por vezes, não ficam circunscritas a um único tempo.

Não é raro, na leitura do último Eça, sentirmos estar experienciando os mesmos embaraços do final do século XIX. Paradoxalmente, entediados e ansiosos perante a ação do tempo, permanecemos lidando com embustes ideológicos muito similares e caindo, outra vez, em velhos enganos.

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré. **O pai Gariot**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

BROCHARD, Victor. **Os cétricos gregos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.

CONTE, Jaimir. **Montaigne e o ceticismo**. TCC (Graduação em Filosofia), 1996. – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

MATOS, A. Campos. **Por entre névoa e realidade – Eça e a Filosofia**. Braga: Humus, 2019.

_____. **Notas contemporâneas**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

HARVEY, David. **Paris: capital da modernidade**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

FREITAS, Lucas do Prado. **Filosofia e antifilosofia no último Eça**. 2021. 163f. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

QUEIRÓS, Eça de. **A relíquia**. Rio de Janeiro: Ediouro/ São Paulo: Publifolha, 1997. (Biblioteca Folha; 6).

_____. **Notas contemporâneas**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **A cidade e as serras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

REAL, Miguel. **O último Eça**. Lisboa: QUIDNOVI, 2006.

SMITH, Plínio Junqueira. **Ceticismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Coleção Passo-a-Passo)

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. Eça de Queirós e a Filosofia, ou o artista enquanto pensador. In: **Melancolia e Apocalipse, Estudos sobre o pensamento português e brasileiro**. Lisboa: IN-CM, 2008.

SCHACHT, Pedro. **Filósofos de trazer por casa – Cenários de apropriação da Filosofia em Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

O ANIMAL FILOSÓFICO E A RESISTÊNCIA EM *BICHOS*, DE MIGUEL TORGA

Luama Socio¹

RESUMO

O livro *Bichos*, de Miguel Torga, constitui uma obra de contos sobre o “animal” simbolizando o corpo social português em 1940 sob a ditadura salazarista. A obra aponta para o discernimento do aspecto irracional em oposição à razão na estruturação do humano, tema que atravessa a história da filosofia, mas que tem importância específica a partir da época moderna, subsidiando literaturas e metáforas para teorias sobre totalitarismos no século XX. Filosoficamente, o animal pode ser previamente definido como a parte, no ser humano, que sente, mas que ainda não pensa, ou prescinde do pensamento por costume. Exemplificamos esse argumento através da filosofia de Kant, a qual discerne em linhas gerais a questão do animal e a perduração do animal. Nesta obra de Torga, cada um dos contos se configura como uma espécie de quadro tematizando um “bicho” construído literariamente a partir da evidência de qualidades emocionais simbolizadas popularmente pelo animal especificado. Para exemplificar a resistência do humano no âmbito crítico, político e social, alinhado a um sentido estético místico e crístico - o escritor direciona a si, como autor, a representação da responsabilidade faltante aos personagens, escrevendo um espelho-livro o qual, por si, é máquina de resistência. Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, é um dos importantes escritores portugueses do século XX.

Palavras-chave: Bichos; Miguel Torga; Animal filosófico; Resistência; Literatura portuguesa.

1 Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/IBILCE, mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/IBILCE e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo - USP. Professora do curso de Letras da Universidade Estadual do Tocantins - UNITINS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9753517040257731>. E-mail: luamasocio@gmail.com

INTRODUÇÃO

O livro *Bichos*, de Miguel Torga, é composto por quatorze contos-quadros sobre o “animal”, elevados ao número análogo aos quadros da via crucis crística em seu modo de organização. Esses quadros simbolizam o corpo social político português em 1940, sob a ditadura salazarista, numa perspectiva literária filosófica, política, micro-cósmica, antropológica e zoomorfizada. Neste artigo apresentaremos uma breve análise de cada um dos contos e uma leitura mais detalhada do último conto, “Vicente”, que fecha o livro problematizando a questão da liberdade, a qual constitui o fulcro da condição humana sob o regime ditatorial que configura o pano de fundo das narrativas da obra.

Para exemplificar a resistência do humano no âmbito crítico, político e social, alinhado a um sentido estético místico e crístico - o escritor direciona a si, como autor, a representação da responsabilidade faltante aos personagens, escrevendo um espelho-livro o qual, por si, é máquina de resistência. Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, é um dos importantes escritores portugueses do século XX. A sua intervenção cívica, na oposição ao Estado Novo e na denúncia dos crimes da guerra civil espanhola e de Franco, valeu-lhe prisões pela polícia política portuguesa, além de apreensão de obras. Contista, romancista, ensaísta, dramaturgo, foi autor de mais de 50 obras publicadas. Também foi médico e é oriundo da região norte, ao centro de Portugal, conhecida como Trás-Os-Montes.

Filosoficamente, o animal pode ser previamente definido como a parte, no humano, que sente, mas ainda não pensa, ou prescinde do pensamento por costume, constância de usos. A configuração humana a partir de suas características animais é delineada algumas vezes como algo desejável e positivo e outras vezes como algo indesejável e negativo em textos literários e filosóficos ao longo dos séculos. O fundamento dessa configuração, porém, seja ela considerada positiva ou negativa, é uma noção da existência de uma base comportamental comum a todos os animais, incluindo o animal que será transcendido pelo humano.

Em vários momentos de sua vasta obra, Kant, por exemplo, utiliza a ideia do animal para caracterizar aqueles comportamentos humanos determinados pelos impulsos corporais físicos, os quais hoje poderíamos denominar instintuais, no sentido de serem reativos, irracionais, automáticos ou mecânicos, que são todas características compatíveis com significados associados ao conceito de “natureza” a partir principalmente da era moderna que, marcadamente com Locke, estabelece uma

dissociação entre mundo subjetivo e mundo objetivo, em que este último é compreendido como algo exterior totalmente separado daquilo que é constituído propriamente o ser humano, captado como inércia, dado da percepção sobre o qual incidirá a ação, esta sim uma qualidade propriamente humana. Nesse sentido, a natureza é algo que poderá ser apreendido, capturado. A natureza como externalidade pode ser utilizada ou disciplinada. Daí decorre que o corpo físico do animal humano também venha a ser concebido, doravante, como matéria exterior ao próprio homem, como efeito de uma visão da compartimentação da apreensão estrutural do homem e do mundo. Pode-se dizer que dessa noção de mundo descendem elementos de glória e de horror na civilização ocidental moderna, com sua ciência, suas tecnologias, seus computadores, seus Estados, seu capitalismo, seus totalitarismos, ditaduras e falsas democracias.

Não seria demais salientar que não pretendemos aqui delinear filiações filosóficas ou estruturações sistemáticas de influência entre pensadores da filosofia e o pensamento de Miguel Torga, mas sim realizar um movimento de pensamento reflexivo com vistas à compreensão da questão filosófica relacionada à determinação do humano, presente destacadamente nos textos e discursos abordados a partir da leitura da obra aqui analisada.

REFERENCIAL TEÓRICO

Em sua *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático* Kant (2009, p.128) diz: “Contentamento é o sentimento de promoção da vida; dor, o de um impedimento dela. Todavia, a vida (do animal) é, como também já observam os médicos, um jogo contínuo do antagonismo entre ambos”. Nesta passagem, que está associada à explicação da existência do vício no comportamento humano, a dor e o prazer são observados e relacionados a reações padronizadas do corpo animal, natural. Vê-se aqui, como também em grande parte do senso comum, que os termos “animal” e “natureza” são intercambiáveis em seus traços, tanto em termos de estrutura básica, primária, dada à percepção dos sentidos, quanto de qualidades tais como passividade, inércia, disponibilidade ao uso, análise e apreensão por uma estrutura superior, qual seja, a estrutura propriamente humana, orientada pela razão.

Na *Metafísica dos Costumes* Kant enuncia que o imperativo moral caracteriza um constrangimento do “dever”, ou seja, da faculdade do

pensamento associada com a faculdade de julgar, a qual é atributo exclusivo dos seres racionais, sobre a estrutura do animal humano que, nessa passagem, Kant denomina de “seres naturais racionais”, incluindo nos desenvolvimentos do conceito do humano a parte animalesca, natural. Segundo o filósofo, os seres humanos “mesmo quando obedecem a lei (moral), eles o fazem relutantemente (diante da oposição proveniente de suas inclinações) e é nisto que consiste propriamente tal constrangimento” (KANT, 2003, p. 224). Vemos aqui que, pelo discernimento da subestrutura dessa imagem filosófica encontra-se, norteadora, a qualidade da solidez, da resistência, associada à ideia de corpo, animal natural que, não obstante portador de tal resistência, se oferece como matéria concreta a ser apreendida, moldada, manipulada, utilizada, enfim, por uma inteligência de ordem superior a ela.

Poe-se dizer que, do humanismo iluminista herdamos como que uma espécie de lugar-comum do bom senso, o qual de certa maneira reflete-se na obra que analisamos aqui, qual seja, o lugar comum do sentido da superação do animalesco (o aspecto passivo, menor, da estrutura humana) pelo homem propriamente dito (aspecto ativo, maior, da estrutura humana), fundamento da liberdade e da autonomia. Ilustramos essa ideia a partir de algumas observações de Foucault sobre Kant na leitura que o filósofo francês faz de um artigo de Kant intitulado *O que são as luzes*, publicado em um periódico alemão em 1784:

Kant indica imediatamente que a “saída” que caracteriza a *Aufklärung* é um processo que nos liberta do estado de “menoridade”. E por “menoridade” ele entende um certo estado de nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios em que convém fazer uso da razão (FOUCAULT, 2000, p.337).

Mas, a despeito da ideia geral de emancipação do homem pela Razão, o projeto iluminista chega ao fim dos séculos desnudado e denunciado - através dos elementos sombrios de sua própria constituição - pelos resultados contrários aos objetivos vislumbrados por sua filosofia.

De um modo geral, em seu aspecto negativo no nível humano, o animal se caracteriza pela prioridade, em sua vida, do impulso de proteger-se, salvaguardar-se, originando uma cultura superficial e padronizada, baseada na competição, com indivíduos orientados para comportamentos caracterizados pela brutalidade, avidez, inveja, ciúme, etc., ou seja, uma vida que, em comparação e ao lado do ideal racional, seria considerada como uma existência engajada em coisas insignificantes, pelo

fato dessas coisas se situarem abaixo das possibilidades mais propriamente humanas de realização, as quais se configuram exatamente no ultrapassamento das barreiras emocionais mais primitivas em direção a uma ordem social justa e fraterna, a qual configuraria em linhas gerais o ideal humanista. Numa certa abordagem psicológica, no contraponto da repressão social forjada pelo estado totalitário, filósofos e psicanalistas lidam com a complexidade da psique no jogo entre inconsciente e consciente e as ambiguidades consequentes. Sabe-se que o fascismo foi analisado e entendido no século XX por pensadores tais como Wilhelm Reich, Theodor Adorno, Michel Foucault, Umberto Eco, Gilles Deleuze e Felix Guattari, entre outros, sempre contendo a irracionalidade como um elemento de sua definição.

É assim que a animalidade torna-se uma plataforma de parâmetros de argumentos a favor e contra a manutenção, reforço, rejeição e superação de seus traços na configuração do humano. Seja por contraste ou gradação, a comparação do animal com o humano constitui instrumento de pensamento para a realização de literatura, filosofia e psicologia ao longo da história.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Miguel Torga, utilizando-se figurativamente da acepção do animal filosófico em seus próprios termos, em *Bichos*, aponta para um ultrapassamento dos limites do corpo animal pelo pensamento literário. Trata-se evidentemente da expansão e transcendência do animal operada pela literatura. A materialidade sutil da própria literatura comprova o corpo como uma entidade mais completa e complexa para além do animal, qual seja, a humana. Mas na afirmação desse humano o autor lança ainda a visão da entidade para além do limite filosófico da configuração propriamente humana – e isso faz parte do pensamento humanista posto que não da corrente cética, mas sim da corrente cristã, pois que nessa abordagem não há como conceber o homem em sua humanidade fora da noção do “cima” e do “baixo” que o situa ao centro do macro-cosmo no intuito da realização micro-cósmica - apontando para a possibilidade de conexão com o divino, representado no livro pela presença de vários símbolos bíblicos católicos e ligações com a mitologia grega. Então, num certo certo sentido, essa literatura concilia os valores humanistas modernos com valores e simbologias cristãs, digamos assim, pré-modernas, herdadas de um mundo anterior ao iluminismo, do mundo hierarquizado,

“fechado”, do espelhamento do macro no micro, mas que também, de certa forma é acolhido por valores desvinculados da lógica religiosa, tais como os da revolução francesa, convertidos agora para a chave laica².

Os elementos da direção espiritual em *Bichos*, em etapas, metaforizando semelhanças com os quadros da via crucis refere-se, à primeira vista, mais a uma organização estrutural do que a um paralelismo fiel e rígido em relação aos conteúdos dessa simbologia. Evidencia-se em plano geral a associação da ideia de morte, inerente à via crucis, em paralelismo ao próprio percurso do cidadão no ambiente fascista da “necropolítica” apontado pela predominância do caráter da “morte” em cada um dos contos, em vários planos e camadas de significados. Do ponto de vista da construção do signo estético da ligação com o cristianismo em tudo o que se refere à sua promessa de vida em nível transcendental, há aqui uma espécie de inversão desse conteúdo crístico. Apesar do percurso das personagens alimentar o signo do sofrimento pela via crucis, esse sofrer não se origina de uma escolha, como é o caso da narrativa crística. Em *Bichos* tudo se passa como que numa decorrência do caráter das personagens, ou de uma conjuntura social desfavorável que aparece como uma fraqueza humana. E isso que surge como fraqueza remete justamente à deturpação, inversão ou degradação do que seria a qualidade psicológica benéfica correspondente. Há enfim, no quadro anímico de cada conto, essa espécie de ambiguidade psicológica compreensível e comum a todo ser humano domesticado, servil, não heroico e na verdade, não cristão. Então é possível encontrar traços de “provações” das personagens, em cada um dos contos, que façam referência a cada uma das etapas da Via Crucis, porém sempre relacionadas a alguma degradação do caráter humano.

Desdobrando a estrutura geral do livro vemos que é formado e dividido pelo número 14 (quantidade de contos) que, por sua vez, remete à simbologia da soma “esotérica” dos Algarismos, configurando o número 5 (a humanidade no centro de cada um dos contos). O número 5, segundo uma tradição simbólica remota e de conhecimento geral, é associado à ideia de micro-cosmo, ou seja, do homem como micro-cosmo que, do ponto de vista da espiritualidade, poderá se desenvolver até um estágio

2 “A doutrina moderna dos direitos humanos pode ser considerada como uma *secularização*, isto é, uma tradução em termos não religiosos, mas leigos e racionalistas, dos princípios fundamentais da concepção cristã que conferia ao homem uma intrínseca dignidade na condição de criado à imagem e semelhança de Deus”. (TOSI, s/d)

de “rei de seu reino”, ou seja, de autonomia³. Vê-se portanto, na estrutura simbólica numérica do livro, uma associação com o cristianismo e também uma associação com uma numerologia harmônica sagrada, de origem anterior à idade moderna, em que o universo era visto como um todo integrado ou “fechado” e não fragmentado ou “aberto”, como se convencionou contrastar a mentalidade geral da modernidade em relação às épocas anteriores a partir da Idade Média.

Num outro desdobramento numérico-simbólico do livro, aparece o número 3, derivado de um resumo possível da via crucis em três grandes momentos espirituais - e o número 3, também segundo tradição remota de conhecimento geral representa o “espírito”⁴. Esses três momentos podem ser identificados mais nitidamente em três contos em que se delinea uma figuração metafórica das três etapas espirituais do percurso crístico a saber: nascimento, paixão e morte, intercambiáveis com qualidades centrais associadas aos personagens-títulos a saber: esperança, sofrimento e liberdade, ou amor, provação e coragem, “encarnadas” nas personagens Jesus, Madalena e Vicente, as quais nomeiam a criança, a mulher e o homem-corvo-pássaro paródia da pomba da arca de Noé que, ao invés de ser enviado para pesquisar terras secas, foge e, mesmo sem chances concretas de sucesso, prefere a liberdade à segurança da arca.

3 “O herói, aquele que desperta a própria alma, não é mais do que o meio conveniente de sua própria dissolução. Deus, aquele que desperta a alma, é, nesse sentido, sua própria morte imediata. Provavelmente o símbolo mais eloqüente possível desse mistério seja o do deus crucificado, o deus oferecido “ele mesmo a si mesmo”. Entendido numa das direções, o sentido é a passagem do herói fenomênico para a supraconsciência: o corpo, com os cinco sentidos — semelhante ao do Príncipe Cinco Armas grudado a Cabelo Pegajoso —, fica pendendo da cruz do conhecimento da vida e da morte, pregado em cinco lugares (as duas mãos, os dois pés e a cabeça com uma coroa de espinhos). Mas é igualmente verdadeiro que Deus desceu voluntariamente e colocou sobre si mesmo a carga de sua agonia fenomênica. Deus assume a vida de homem, que liberta o Deus que se acha em seu interior no ponto médio do cruzamento das hastes da mesma “coincidência de opostos”, a mesma porta do sol pela qual Deus desce e o Homem sobe — Deus e o Homem se alimentam mutuamente”. (CAMPBELL, 1997, p.142)

4 “Assim que ingressa no campo do tempo, essa energia se rompe em pares de opostos, o um se torna dois. Ora, quando você tem dois, só há três maneiras de eles se relacionarem: numa, este domina aquele; noutra, aquele domina este; numa terceira, os dois estão em perfeito equilíbrio. Finalmente, é dessas três formas de relacionamento que derivam todas as coisas nos quatro cantos do espaço. Há um verso no Tão Te King, de Lao Tsé, que diz: do Tao, do transcendente, se origina o Um. Do Um se origina o Dois; do Dois, o Três; e do Três se originam todas as coisas”. (CAMPBELL, 1990, p.41)

Os contos, em *Bichos*, de Miguel Torga, estão dispostos na seguinte ordem em sua relação dos traços anímicos gerais das personagens com os quadros da via crucis:

“Nero”: o cão, animal que normalmente se distingue pelo traço da fidelidade, mas que aqui se realiza pela degradação desse traço, qual seja, a subserviência orgulhosa, além da inveja, é “condenado à morte”, tema do primeiro quadro da via crucis, quando leva um tiro do caçador que erra a pontaria da presa que o próprio Nero havia capturado. “E estava então com o focinho em cima do excomungado, quando o parvo do caçarreta lhe manda um tiro à cabeça!” (2000, p. 19).

“Mago”: o gato tenderia a simbolizar a qualidade anímica da prudência, mas aqui a personagem se realiza pela preguiça, acomodação, covardia, fraqueza, que o faz “carregar a cruz”, segundo quadro da via crucis, quando, numa briga com outros gatos, que zombam de sua preguiça, leva uma surra, quase morre e tem que suportar intensos sofrimentos físicos voltando à acomodação do lar de sua dona. “E voltara! Sim, voltara miseravelmente... E à procura de quê? Da paz podre dum conforto castrador... Que abjecção! Que náusea!” (2000, p. 31).

“Madalena”: aqui a personagem é humana, e é neste quadro da via crucis que Jesus cai pela primeira vez. A mulher, normalmente símbolo da luxúria, tomada por prostituta pela sociedade hipócrita, apresenta-se secretamente grávida e, portanto, secretamente portadora do amor, o contrário da degradada luxúria. Ela vaga no deserto durante o trabalho de parto de um filho que nasce morto. “Abriu de todo os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segredo dela e de Deus!...” (2000, p. 39)

“Morgado”: o jumento representa o trabalhador orgulhoso de sua correção e honestidade. Tudo o que ambiciona na vida é servir com sua força a um patrão que saiba reconhecê-lo. Aqui o orgulho pela correção e justiça convertem-se em ignorância e falta de amor-próprio. O quarto quadro da via crucis corresponde ao encontro de Jesus com sua mãe que, metaforicamente, pode ser lido como um consolo aos ingênuos sofredores de injustiça nesse mundo.

“Bambo”: o sapo representa a sabedoria humilde, natural, frágil e quase invisível de raros anciões, mas que acaba pisoteada e morta pelo ímpeto de matar, próprio do estereótipo do jovem comum do sexo masculino em seu florescimento fascista. Esse conto corresponde ao quadro da via crucis em que Simão ajuda Jesus; um paralelismo à ajuda discreta e incompreendida de Bambo ao Tio Arruda, através de uma amizade

transcendental, representando o sentimento de toda uma cosmogonia dos elementos interdependentes da vida: “E só mesmo Bambo conhecia a grandeza do mistério, e o cercava de amor. Nenhuma outra consciência seguira no coração da noite os transe da transmutação germinativa” (2000, p. 55).

“Tenório”: o galo representa a vaidade naquilo que poderia ser a epifania da beleza, além da perda da perspectiva de solidariedade pela ilusão do egoísmo. Esse conto corresponde ao quadro em que Verônica limpa as faces de Jesus e sua imagem é fixada no pano, segundo a lenda.

“Jesus”: o menino Jesus – esse é um dos quatro contos em que a personagem central é humana – é a versão do autor, nessa obra, da representação do amor crístico, espontâneo e puro, independente de recompensas. Na via crucis esse é o quadro em que Jesus cai pela segunda vez. E assim como no conto de Madalena, a queda representa na verdade a ascensão. O menino, ao invés de procurar ninhos para matar passarinhos como faz a criança comum, descobre um ninho apenas para beijar o ovo. Aqui o animal, pássaro, está em posição de esperança de vida protegida e significada pelo amor crístico.

“Cega-rega”: a cigarra representa a resistência poética como pano de fundo da sociedade. Nessa estação Jesus se encontra com as mulheres de Jerusalém.

“Ladino”: o pardal é a personificação da malandragem, da irresponsabilidade dos espertos vadios, parasitas e gulosos que sabem tirar proveito de todas as situações, sempre se dando bem sem dar nada em troca à sociedade. O conto está na posição da nona estação da via crucis correspondendo ao quadro de Jesus caindo pela terceira vez. Nesse caso a queda de Jesus, como lição, mostra-se totalmente vã diante desse tipo.

“Ramiro”: a história do pastor, um dos quatro personagens humanos do livro, configura um roteiro psicanalítico que se inicia na repressão sexual e culmina no assassinio. Na décima estação Jesus é despojado de suas roupas, significando que é despojado de sua dignidade como ser humano diante da sociedade. Mas aqui Ramiro despe-se de sua humanidade numa radical inversão do princípio crístico. “A sua alma era muda como um túmulo. No instante em que a foice ia cair em cheio na cabeça do Ruela, os próprios montes pareceram siderados de espanto.” (2000, p.89)

“Farrusco”: o melro representa a sensibilidade e a pureza como uma das partes do jogo entre a maldade e a pureza do desejo inocente. Nessa estação Jesus é crucificado, a imagem da crueldade mais extrema, mas

nesse conto a desesperança, representada pelo canto do cuco – de mau agouro em relação ao desejo de casamente de uma moça – é abafado pelo canto do melro, que restaura as esperanças de casamento da ingênua rapariga.

“Miúra”: o touro encarna o sofrimento oriundo do sentimento de traição, de engano, e de incompreensão com a situação de extrema maldade e humilhação sofrida pelo animal para diversão do humano. Trata-se da indignação impotente do tipo ignorante e obtuso diante do sadismo. Nessa estação Jesus morre na cruz e Miura, numa inversão da sabedoria crística, morre na arena.

“O Senhor Nicolau”: nesse conto o homem-inseto encarna a frustração e a falta de conexão com a vida num roteiro psicanalítico também da repressão castradora desde a infância culminando numa morte ambígua, entre suicídio lento e assassinato da personagem pela injeção do médico que pretendia salvá-lo. Na décima terceira estação Jesus é descido da cruz. Em contraste com a morte repleta de testemunhas do Cristo, orientando para o renascimento ou vida eterna, Nicolau morre em decorrência de um total isolamento no contexto de representação da classe social dominante, rica, parasita e estéril, paralisada e paralisante.

“Vicente”: o corvo é a representação da liberdade, em paralelo ao quadro do sepultamento de Jesus que se oferece a si mesmo em sacrifício. Em paralelo, nesse conto, Vicente prefere a liberdade à própria vida ao fugir da Arca de Noé sem esperança de encontrar terra firme. Embora animal - e com a força do animal pré-abençoada por Deus desde o projeto da arca -, prefere a insegurança da condição de não ser mais um animal, escolhendo a liberdade, integrada à sua própria “corvidade”, posto que continua sendo também corvo-animal, mas no mundo, fora da arca. Aqui vemos a paródia da pomba branca -, que na história bíblica volta à Arca depois de ter sido enviada por Noé para perscrutar possíveis terras propícias ao desembarque dos animais com um ramo de oliveira simbolizando a esperança do renascimento -, pelo corvo preto, que pode ser lido como símbolo do enfrentamento ao sistema fascista na medida de sua desobediência acompanhada pelo amor à liberdade sem garantia de segurança ou esperança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões apresentadas apontam para o fato de que, em sua compreensão da alma do povo português, simbolizada pelos *Bichos*, Miguel

Torga constroi quadros psicológicos ricos em contradições de modo que o leitor possa perceber a proximidade dos limites entre as qualidades positivas e negativas das inclinações anímicas em oposição. Essa construção, longe de reduzir a obra a um panfleto político, opera níveis de complexidade de sentidos que exigem a leitura de uma multiplicidade de aspectos os quais, de certa forma, fazem com que o leitor “compreenda” o contexto da alma portuguesa, numa atmosfera de certo lamento sobre a realidade má, contíguo à contemplação da potencialidade das boas qualidades desse mesmo povo que, a despeito da consciência do poeta, permanecem ocultas na preponderância da animalidade sobre a humanidade em seu modo de organização social.

A utilização metafórica do animal salienta a ironia da ideia de natureza como prefiguração do social. A metáfora faz a denúncia da naturalização da opressão, da ideia de “natureza” da subalternidade frente à força dos dominadores, dos donos da vida verdadeira. Imersos em sua qualidade “natural”, os animais resistem sob o jugo de uma sociedade urdida pela política ditatorial. Podemos observar os traços da “rigidez” e “resistência” nas descrições de comportamentos preferencialmente *tristes* das personagens (lembramos aqui da primeira parte do nosso artigo, quando mencionamos a associação da qualidade de “resistência” com a ideia de “natureza”).

Os sentidos da resistência nas personagens apontam para o significado de “necessidade natural” (nos termos kantianos) da inércia, disposta aqui à utilização, direcionamento e manipulação do poder autoritário externo opressor, mesmo expressando sofrimento frente a esse poder, podendo ser observados através dos seguintes ângulos: as personagens resistem apenas porque existem, e não apresentam consciência dessa resistência e existência (Miura, Nero, Mago); as personagens resistem através da potencialidade de performatizar outros níveis de resistência (Jesus, Madalena), ou seja, ocorre da potencialidade ser percebida pela personagem e posteriormente ser ativada (Vicente), ou desmanchada (Morgado). Por fim a resistência ocorre na ação da própria literatura, pela conscientização de resistência performatizada pelo autor. São histórias do campo de ação do animal na alma humana, explicado geralmente pela tradição filosófica como aspecto “bruto” do ser, disposto de modo a dever ser captado pela razão, o qual, se não for tomado nas mãos pela vontade de cada homem, passa a ser explorado ou desperdiçado na dimensão puramente material pelos opressores e oprimidos no contexto de uma ditadura.

Está implícito, em *Bichos*, que a liberdade, atributo da razão, no âmbito social, pressupõe a compreensão do sistema político e consequente participação no poder à medida que os contos formam um verdadeiro painel das variedades animais constituintes da alma humana em estado de ausência de razão e consequentemente destituída de liberdade.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1997.

_____. **O poder do mito-Joseph Campbell, com Bill Moyers**. org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia v. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997.

FOUCAULT, Michel. "O que são as luzes?" In **Ditos e escritos II**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

KANT, I. **A metafísica dos costumes**. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2003.

_____. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução de Clélia Aparecida

Martins. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **Fundamentação da Metafísica dos costumes**. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Abril cultural, 1974. (Os pensadores).

LOCKE, J. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

MBEMBE, A. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N1-Edições, 2018.

REICH, W. **Psicologia de massas do fascismo**. Tradução de Maria da Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TORGA, M. **Bichos**. Lisboa: Planeta de Agostini, 2000.

TOSI, Giuseppe. **Liberdade, igualdade e fraternidade na construção dos direitos humanos**. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/01/05_tosi_liberdade_igualdade.pdf

O APRENDIZADO DA INTERDIÇÃO: O EROTISMO, A FIGURA DO PAI E A CONTEMPORANEIDADE EM CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS

Joaquim Mamede de Carvalho e Silva Neto¹

RESUMO

O artigo proposto tem como objeto o estudo do erotismo presente no livro *Caderno de Memórias Coloniais* (2018), de Isabela Figueiredo, principalmente na figura do pai, que é masculina e colonizadora, partindo do conceito erótico proposto por Bataille (2014), isto é, o interdito, que gerará as suas transgressões. A partir da busca da compreensão dessa presença e do que ela significa ao decorrer da narrativa, procurou-se fazer um estudo de como o erotismo permeia todo o escrito, tendo em vista que, enquanto a história é narrada, questões relacionadas ao âmbito erótico perpassam toda a fase de crescimento da personagem principal, a autora, o que traz bastante material a ser estudado e pesquisado. Além disso, por meio deste breve estudo, pretende-se comentar, também, acerca das principais questões relacionadas à contemporaneidade, tempo em que este livro está inserido, como a autoficção e a escrita de si, o uso da informalidade da linguagem verbal, a relação do eu com o outro e a corporeidade presente no ato. Para tal, foram utilizados estudos teóricos como os de Klinger (2012), Hutcheon (2014) e Ribeiro (2012). Por meio desta pesquisa, foi possível compreender o papel do pai enquanto figura erótica, masculina e colonizadora, fazendo com que a narradora-personagem da narrativa aprendesse, ainda que por meio da interdição, isto é, do não dito, como se configurava a estrutura social presente em Lourenço Marques, cidade colonial onde moravam, e a importância da figura paterna para a existência não só do escrito, como da consciência da

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV) na área de concentração de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro - RJ, joaquimmamede@letras.ufrj.br;

personagem principal.

Palavras-chave: Caderno de memórias coloniais. Erotismo. Literatura portuguesa contemporânea.

INTRODUÇÃO

O artigo proposto tem como objeto o estudo do erotismo presente no livro *Caderno de Memórias Coloniais* (2018), de Isabela Figueiredo, principalmente na figura do pai, que é masculina e colonizadora, partindo do conceito erótico proposto por Bataille (2014), isto é, o interdito, que gerará as suas transgressões. A partir da busca da compreensão dessa presença e do que ela significa ao decorrer da narrativa, procurou-se fazer um estudo de como o erotismo permeia todo o escrito, tendo em vista que, enquanto a história é narrada, questões relacionadas ao âmbito erótico perpassam toda a fase de crescimento da personagem principal, a autora, o que traz bastante material a ser estudado e pesquisado.

Além disso, por meio deste breve escrito, pretende-se comentar, também, acerca das principais questões relacionadas à contemporaneidade, tempo em que este livro está inserido, como a autoficção e a escrita de si, o uso da informalidade da linguagem verbal, a relação do eu com o outro e a corporeidade presente no ato.

Sendo assim, é possível dizer que há algo de singular quando alguém narra sua história. Principalmente, quando este indivíduo é uma mulher que testemunhou, desde a mais tenra idade, as atrocidades coloniais existentes à época. Muitas vezes vista como uma forma de redenção, um acerto de contas com si mesmo e/ou com o outro, a autoficção, tipo de escrito autobiográfico presente no livro em questão, desperta a curiosidade de diversos leitores devido à abordagem das mazelas da colonização ligadas ao que se passava na vida íntima da narradora-personagem enquanto crescia e fazia as próprias descobertas em um Moçambique subalterno a Portugal.

Caderno de Memórias Coloniais (2018) é uma narrativa contemporânea, da autora Isabela Figueiredo, que foi publicada no ano de 2009 em Portugal e em 2018 no Brasil. O livro diferencia-se dos demais que abordam a temática do colonialismo por se tratar do ponto de vista dos filhos da Guerra Colonial e da ditadura implantada por esse regime, indo, nesse sentido, para além do que era comumente observado na literatura que explorava o assunto, e que costumava ter como autores os retornados de África que lutaram nas guerras, como no caso de *Os Cus de Judas* (2003), de Antônio Lobo Antunes. Ou seja, pela primeira vez, de acordo com Ribeiro (2012), a narrativa é escrita por alguém que nasceu, cresceu e fez suas primeiras descobertas em meio a este período tão obscuro das

histórias portuguesa e africana. (RIBEIRO, 2012, p.93). Esta é uma narrativa repleta de autorreferencialidade e autorreflexividade do corpo da escrita, sendo, como define Hutcheon (2014), uma escrita narcísica e des-sacralizante, como é típico da Isabela Figueiredo.

Outro aspecto importante de se ressaltar sobre o livro é que, como o seu próprio nome já explicita, ele é um caderno de memórias, isto é, uma espécie de ficção-diário da vida íntima da autora, no qual os fatos narrados se misturam com suas lembranças da infância e da sua juventude em Lourenço Marques (atual Maputo), capital de Moçambique, em um contexto de guerra colonial entre o país e Portugal.

Dessa maneira, uma vez que o escrito é pertencente tão intimamente ao âmbito pessoal, não é de se surpreender que a autoficção esteja presente a todo o momento nessa narrativa, construindo, assim, uma subjetividade que abre brechas para a construção do caráter narrativo de uma trajetória existencial, ou seja, a todo momento há, na obra, uma eterna dualidade, de acordo com o propõe Klinger (2012), entre o ver x ouvir e o pensar x sentir da personagem principal, testemunha presencial do colonialismo em África/Moçambique. (KLINGER, 2012) Então, o estado de cisão no qual a autora se compreende, isto é, de sempre ser a filha do colono na terra em que nasceu (FIGUEIREDO, 2018), a torna um ser de fronteira, reforçando o entrelugar em meio ao real e o ficcional no seu discurso, ao relatar os acontecimentos presentes durante a infância e a adolescência na capital moçambicana. Essa sensação de não pertencimento, ou seja, de descontinuidade, de certa forma, encontra-se com erotismo, uma vez que “entre um ser e outro, há um abismo, uma descontinuidade.” (BATAILLE, 2014, p.36), ou seja, essa eterna busca pelo pertencimento e continuidade da autora, em toda a sua vida, vai diretamente ao que propõem os pressupostos teóricos de Bataille sobre o erotismo.

Logo, este artigo analisa algumas das questões expostas nesta breve introdução, seguindo o referencial teórico aqui sugerido, o que parece tornar Caderno de Memórias Coloniais um livro tão poderoso, corajoso e informativo.

METODOLOGIA

A metodologia deste artigo implica em uma revisão bibliográfica expositiva, coletando o que de mais importante já foi pesquisado e encontrado sobre a temática que permeia o livro Caderno de Memórias

Coloniais (2018), sempre passando pelo cerne filosófico principal escolhido, que foi o Erotismo, de Bataille (2014). Foi escolhido esse tipo de estudo devido à eficácia já comprovada deste tipo metodológico e a importância de refletir sobre a essência das questões principais envolvendo as narrativas contemporâneas portuguesas.

Pretendeu-se trazer, por meio desta pesquisa, uma maior familiaridade do tema com o problema destacado, que seria a questão erótica envolvendo o pai/pátria e as questões relacionadas à contemporaneidade. A partir desse processo metodológico, foi tido como objetivo construir novas hipóteses ou torna-lás mais explícitas, a fim de aprimorar, assim, as ideias e descobertas nas quais foram feitas com base na revisão bibliográfica somada ao crivo erótico pré-selecionado como objetivo principal, no qual pretende-se que esse artigo responda como tal. (GIL, 2007, p.30)

Sendo assim, ao longo do estudo, foi efetuada uma revisão bibliográfica do assunto, reportando-se a livros, artigos científicos, periódicos especializados, além de trabalhos de pós-graduação (dissertações e teses) que irão ser buscados em plataformas como SciELO, entre outros. Foram utilizadas as palavras chave: “Caderno de Memórias Coloniais”, “Erotismo” e “Literatura Portuguesa Contemporânea” para que fosse efetuada a pesquisa de trabalhos científicos relacionados a esses assuntos.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

“Ao meu pai” (FIGUEIREDO, 2018, p.26) – eis a frase que abre o livro *Caderno de Memórias Coloniais*. Daí em diante, ao longo de suas cento e oitenta páginas, é possível observar a construção entre o pai e a pátria presentes na narrativa de Isabela Figueiredo, ambos sempre representando a face mais dura e masculina do colonialismo, porém, também, a mais densa e erótica, sempre atrativa aos olhos da protagonista, que demonstra um forte complexo de Electra pelo pai.

Pouco após o início-dedicatória ao próprio pai, eis o seguinte trecho de abertura:

Disse alto, com voz forte e jovial, muito perto da minha cabeça:

-Olá!

Era um olá grande, impositivo, ao qual me seria impossível não responder. Reconheci a sua voz, e, ainda no sono, pensei, não podes ser tu; tu já morreste.

E abri os olhos. (FIGUEIREDO, 2018, p.31)

Neste fragmento, é possível já perceber o pai como espectro do colonialismo, pois apesar de ele já ter falecido, a sua voz continua viva, impositiva, impossível de ser ignorada. Este marco do início da narrativa já demonstra a fusão entre a figura do pai e da pátria, que percorrerá todo o livro, além de marcar as vozes que se mesclam, de forma que é difícil até mesmo identificar quando se trata do pai ou do colonialismo referente à pátria, uma vez que, de acordo com o que Paulina Chiziane cita no prefácio do livro em questão: “O colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta.” (CHIZIANE, 2018, p.15)

É possível, também, perceber que a narrativa é permeada de palavras informais, marcando a oralidade (característica muito comum nas literaturas africanas de língua portuguesa) e também demonstrando um registro linguístico que pode ser considerado de “baixo calão”. No capítulo três, a personagem principal fala um pouco sobre seu pai e seu gosto por “foder”: “Foder. O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se.” (FIGUEIREDO, 2018, p.37) Veja bem que não era transar, era “foder”, e essa diferença é bem demarcada neste capítulo, enquanto a autora comenta seu abrir de olhos para a relação sexual de seus pais e suas primeiras vivências de ver sua figura paterna desejando uma outra mulher pelas ruas. Nesse capítulo, fica clara a diferença entre o corpo masculino e o feminino, assim como o do branco e o do negro, no que diz respeito ao foder: de acordo com a narradora do livro, os homens brancos fodiam e gostavam disso, às mulheres brancas não eram permitido gostar do ato: faziam-no apenas por obrigação; as negras, dos corpos que representavam o país colonizado, essas sim, de acordo com o que diziam os colonos, gostavam de foder, principalmente quando quem as procuravam eram os homens brancos. (FIGUEIREDO, 2018, p.40-42).

Fica evidente, portanto, que o exercício de controle sobre outros corpos, principalmente os femininos e negros, encontra-se com o que Toni Morrison explicita em *A origem dos outros* (2019), quando diz que “a desumanização racista não é apenas simbólica” (MORRISON, 2019), uma vez que esta delimita as fronteiras de poder. Portanto, o racismo é uma das ferramentas que fazem com que exista “o outro”, ainda que esse outro seja o pertencente da terra colonizada, antes mesmo do colonizador ali chegar. Sobre essa questão, a autora escreve:

O racismo faz diferença. Ser um Outro neste país faz diferença, e a verdade desanimadora é que provavelmente

continuará a fazer. É raro que comunidades humanas abram mão de privilégios por simples altruísmo, e, portanto, o único mundo em que se pode imaginar os apoiadores da branquitude renunciando à sua religião é um mundo em que seus privilégios se transformem num luxo ao qual eles não se podem dar. (MORRISON, 2019)

A todo o momento, durante a narrativa, fica claro como o colono gozava dos prazeres, principalmente três deles, explicitados por Figueiredo (2018, p.42): “comer, beber e foder”. Assim, é possível perceber como os colonos viam a terra colonizada, isto é, como um território para se explorar e dele tirar tudo para o seu próprio prazer, da gula à luxúria, como se tudo e todos daquele lugar estivessem ali para o servir e lhe pertencessem. Essa questão da corporeidade mostra como certos corpos são deflagradores do poder (masculino e branco) em comparação com outros corpos submissos (feminino e negro), que funcionam como uma metáfora para a relação portugueses x africanos. Os corpos submissos eram passíveis de serem usados ao bel-prazer dos brancos, não havendo nenhuma amarra social que os fizesse pensar duas vezes antes de violentá-los das mais diversas formas possíveis. Observa-se, portanto, que a terra africana é representada pelo corpo feminino, um continente que, na visão dos colonos, podia ser explorado das mais diversas formas, regado a muita violência, por ser a eles subalterno.

Em *Necropolítica*, Achille Mbembe (2018) deixa claro que “(...) se é livre para viver a própria vida somente quando se é livre para morrer a própria morte.” Dessa maneira, compreende-se que a falta de liberdade dada aos corpos negros, principalmente femininos, faz parte de uma política aplicada pela colonização portuguesa em Moçambique, uma vez que a metrópole decidia quais corpos coloniais mereciam viver, quais deveriam ser privados/escravizados e, até mesmo, morrer.

A compreensão da situação real do colonialismo, na qual se encontrava Moçambique naquele momento, e no que representava a figura do seu pai, começa a aparecer no capítulo 18, parte do livro-caderno que relata a época em que a personagem aprendeu a ler e se sentiu mais livre, no seguinte trecho: “Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira.” (FIGUEIREDO, 2018, p.83) Percebe-se, portanto, que quando Isabela toma consciência do mundo à sua volta e se sente livre, ela percebe a representação opressora do pai-pátria, na

qual ela está unida, ainda que contra vontade, uma vez que sempre será a filha do colono. É importante frisar que das três transgressões geradas pelo interdito: erotismo, morte e o pensamento, somente o pensamento não foi resolvido pela burguesia e esta é a principal transgressão pela qual a personagem principal da narrativa vai, a todo o momento, questionar seu pai e o lugar onde vivia.

No capítulo vinte e quatro, é relatado como a autora e a família receberam a notícia do 25 de Abril e daí em diante a narrativa mostra como os africanos e os colonos reagiram a esse acontecimento, frisando o desejo dos brancos de independência, entretanto, sob poder branco, com os negros em posição subalterna como de costume até então. Em meio à sua autoficção, a autora pondera, fazendo referência ao pai, à pátria e aos africanos nesta época de início de independência: “Precisamos de tempo para compreender. Para matar. Para poder olhá-los de novo na cara com o mesmo amor. Para perdoar.” (FIGUEIREDO, 2018, p.98)

A caminho do aeroporto de Lourenço Marques para retornar a Portugal após a guerra colonial ter sido finalizada e Moçambique ter vencido, a autora reflete na narrativa: “Já estou aqui, contudo, ainda estou lá. (...) e eu só posso falar usando as palavras de fronteira, de transição, manchadas, duas que aí se formaram.” (FIGUEIREDO, 2018, p.128) Essa reflexão deixa claro o entrelugar ao qual ela se encontra, isto é, a sensação de não pertencimento seja em Portugal ou em África. No aeroporto, o pai lhe incube da missão de contar em Portugal tudo o que estava acontecendo em Moçambique, como a reação do povo africano, a fim de azedar a relação entre brancos e negros na Metrópole, já que diziam que eles estavam muito amiguinhos lá na capital portuguesa. Nesta parte, a autora deixa claro que nunca entregou a mensagem de que foi portadora, demonstrando, assim, uma traição ao pai, à pátria e ao colonialismo – três imagens que podem se reunir na mesma figura nesta narrativa. (FIGUEIREDO, 2018, p.130-132)

Apesar das diversas perdas mencionadas ao longo da narrativa, fica claro que a narradora-personagem, ao chegar a Lisboa, mantém apenas o objeto principal da escrita bibliográfica, isto é, o instrumento no qual ela redige essa autoficção, como pode se observar no trecho: “Depois veio uma tarde em que fui obrigada a dizer a verdade: “Perdi tudo exceto os meus lápis nº1”. (FIGUEIREDO, 2018, p.137) Nessa parte, fica claro que ela não perdeu aquilo que a motivava a escrever, isto é, a sua narrativa, representada, metonimicamente, pela figura do lápis utilizado ao registrar os fatos de que foi testemunha.

O capítulo 36 é o mais denso no que tange ao erotismo, pois há toda uma presença de identidade dividida em si e no outro, isto é, a descon-tinuidade do ser fica em voga nesse capítulo, no qual a autora tem uma conversa com si própria em sonho, em que ela se projeta para além de si mesma. Esse aspecto transgressor do sonho traz o conceito exposto por Bataille (2014), que diz:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem iso-ladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à indi-vidualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (...) Alguém pode sofrer por não estar no mundo à maneira de uma onda perdida na multiplicidade das ondas, mesmo ignorando os desdo-bramentos e as fusões dos seres mais simples. (BATAILLE, 2014, p.39)

Sendo assim, é possível depreender desse trecho do livro que há as três formas do erotismo, propostas por Bataille (2014), ali presentes: o erotismo dos corpos, relacionado ao corpo do seu pai e tudo que significa esse masculino colonizador para a personagem; o erotismo dos corações, quando demonstra as relações de descobertas da autora com sua colega na banheira, por exemplo; o erotismo sagrado, que seria a busca por Deus que, no livro, pode ser representada pela busca de pertencimento e de finalizar o estado de cisão no qual Isabella se encontra, isto é, o sagrado, aqui, seria a Pátria e, principalmente, a figura do seu próprio pai.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se, portanto, o papel do pai enquanto figura erótica, masculina e colonizadora, fazendo com que a narradora-personagem da narrativa aprendesse, ainda que por meio da interdição, isto é, do não dito, como se configurava a estrutura social presente em Lourenço Marques, cidade colonial onde moravam, e a importância deste personagem para a existência não só do livro, como da consciência da personagem princi-pal, assumidamente a autora, Isabela Figueiredo, como esta já declarou em diversas entrevistas sobre o livro, inclusive em passagem ao Brasil para o lançamento de *Caderno de Memórias Coloniais* na Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2018.

Por fim, eis aqui uma citação retirada do capítulo quarenta e nove, um dos capítulos finais do *Caderno de Memórias Coloniais*, que expressa em forma de relato como se dá o término da relação da personagem com o pai e com a pátria, além do seu eterno estado de cisão por sentir-se em um entrelugar que, certamente, não é Portugal – tampouco África: “Um desterrado é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro.” (FIGUEIREDO, 2018, p.167)

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. São Paulo: Objetiva, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotimo** ; tradução Fernando Scheibe. – 1 ed.; 1. Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. – (FILÔ, BATAILLE)

CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de memórias coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018, p. 13-19.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2018.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª edição revisada. São Paulo: Atlas, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Wilfrid Laurier Univ. Press, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, estado de exceção, política da morte**. Tradução Renata Santini. 1ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2018

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre o racismo e literatura**. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Margarida. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa. **Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade**, P.89-99, 2012.

O CRYSTOSTOMO PORTUGUEZ, DO PADRE ANTONIO ONORATI, E O DEBATE SOBRE O MODELO DE PREGADOR NA CULTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX¹

Marcus De Martini²

RESUMO

O estudo das inúmeras edições e antologias de textos do Padre Antônio Vieira (1608-1697), do século XVIII até hoje, ainda é um trabalho a ser feito. A fim de preencher uma pequena parte dessa lacuna, este trabalho busca analisar uma das mais importantes compilações de sermões vieirianos do século XIX, *O Crysostomo Portuguez* (1878), organizada pelo também jesuíta padre Antonio Onorati (1829 – 1881). Nessa obra, composta de cinco volumes, Onorati buscou “alimpar” os sermões daquilo que se julgava, à época, o “mau gosto do século XVII” e de possíveis equívocos doutrinários, apresentando Vieira como modelo de pregador evangélico em língua portuguesa para oradores principiantes. Mais do que analisar os critérios editoriais de Onorati, porém, busca-se aqui compreender o sentido da compilação como intervenção em um debate literário maior, que diz respeito à suposta superioridade de outro pregador contemporâneo a Vieira, o oratoriano Padre Manuel Bernardes (1644 -1710), como modelo de orador a ser emulado. Assim, por meio de uma análise comparativa entre autores dos séculos XVIII e XIX que abordaram a questão, como Luís Antônio Verney (1713-1792), A. F. de Castilho (1800-1875) e Camilo Castelo Branco (1825-1890), constata-se como esse debate foi acirrado e se refletiu na recepção de Vieira, especialmente em antologias escolares coetâneas, tanto no Brasil, quanto em Portugal.

Palavras-chave: Padre Antônio Vieira, Padre Manuel Bernardes, Padre Antonio Onorati, Sermão, Oratória.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), Processo número 104443/2020-0.

2 Professor-associado do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – e Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo – USP, marcusedmartini@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Padre Antônio Vieira foi reconhecido como grande orador ainda em vida (FRANCO & CALAFATE, 2013, p. 24). Contudo, o legado de sua obra, composta de sermões, cartas, papéis políticos, tratados proféticos e textos vários, de que a recente edição de suas *Obras Completas* faz uma compilação em espantosos 30 volumes, acabaria sendo no mínimo controverso durante os séculos XVIII e XIX, sobretudo. Isso é especialmente verdadeiro no tocante à vertente que mais vivamente o notabilizou até hoje: a sermonística.

A *editio princeps* dos *Sermoens* de Padre Antônio Vieira foi preparada pelo próprio pregador em 12 volumes e publicada entre 1679 e 1699. No total, constam desses 12 tomos 182 sermões. Após sua morte, foram editados mais três volumes pelos seus confrades, agrupando textos que o jesuíta havia deixado de fora de sua edição original, computando-se ao final 203 sermões publicados. O volume XV acabaria sendo impresso apenas em 1748 (cf. MENDES, 2003, p. 303 e segs.).

Todavia, ainda antes dessa publicação, já havia começado a produção – praticamente ininterrupta até hoje – de coletâneas da extensa obra do jesuíta. Como afirma Paulo Silva Pereira (2020, p. 41),

Está ainda por fazer um estudo sistemático e profundo sobre a produção de antologias de textos vieirianos – desde *Vozes Saudosas da Eloquencia, do Espírito, do Zelo, e Eminente Sabedoria do Padre Antonio Vieira* (1736), de André de Barros, até hoje – atentando nos critérios de seleção utilizados e nas categorias que suportam a ordenação do material, assim como na habitual formulação de discursos histórico-descritivos nas suas páginas introdutórias ou até no que o perfil do antólogo possa revelar em termos de tendências de gosto e de filiação ideológica.

Desde então, inúmeras antologias de sua obra vieram, e ainda vêm, a lume. Até fins do XIX, quando é publicado *O Chrysostomo Portuguez*, do Padre Antonio Onorati, obra sobre a qual se concentra este trabalho, podem-se citar, sem pretensão exaustiva, ainda no XVIII, *Vieira abbreviado em cem discursos moraes, e políticos* (1746), de Anselmo Caetano Munhoz de Abreu Gusmão e Castelo Branco, censurada por Onorati no prefácio de seu primeiro volume; e, no século XIX, *Sermões selectos* (1852-3), em

seis volumes, além de *Sermões* (1873), compilação de dezenove sermões publicada, em Lisboa, pela Tipografia Universal, entre muitas outras³.

Assim, é publicado em 1878 o primeiro volume de *O Chrysostomo Portuguez ou o Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus num ensaio de eloquencia compilado dos seus sermões segundos os principios da oratoria sagrada pelo Padre Antonio Honorati⁴ da mesma Companhia*. No prólogo ao primeiro tomo de sua obra, Onorati afirma que o objetivo de sua compilação dos sermões de Vieira era demonstrar no pregador português a sobrevivência da eloquência de São João Crisóstomo, para assim mostrar em ação os princípios da pregação evangélica. No entanto, em vez de ter se dedicado a empreender uma nova edição dos sermões de Vieira, Onorati oferece ao público uma compilação deles, tendo em vista sobretudo os pregadores iniciantes. Também por isso, Honorati edita os sermões de modo a adaptá-los ao gosto “moderno”, limando-os de tudo o que seria o “mau gosto” característico do século XVII, conforme entendido nos séculos XVIII e XIX, sobretudo. Afirma o jesuíta italiano:

As interpretações forçadas, inconvenientes e talvez falsas dos textos da Escripura sagrada, as largas citações de autores profanos, as subtilezas de conceitos abstrusos ou requintados, os equívocos e trocadilhos (lastimoso tributo que o subido ingenho de Vieira pagou ao seu seculo tão dado ao gongorismo); quem não sabe quanto escurecem a belleza, afrouxam o impeto, diminuem a autoridade e rebaixam a nobreza de sua eloquencia? [sic] (VIEIRA, 1878, p. V).

Onorati havia ideado seis volumes para a sua compilação; no entanto, apenas cinco deles foram publicados. Os tomos seriam divididos de acordo com a matéria dos sermões, “como a mais própria para o fim da compilação”, uma vez que, para Onorati, a homogeneidade da matéria realçaria os estilos adequados a cada uma delas (VIEIRA, 1878, p. IX). Assim, o primeiro volume da compilação, com os sermões quaresmais - 33 sermões, mais precisamente -, sai em 1878; o segundo, com

3 Para um panorama mais completo das edições da obra de Vieira no século XIX, ver Martins (1998).

4 Forma como vai grafado seu sobrenome nas edições de *O Chrysostomo Portuguez* e em alguns periódicos da época, um aportuguesamento do italiano “Onorati”, que, por sua vez, é a grafia encontrada nos documentos jesuíticos, e também, ocasionalmente, na imprensa; por isso, optamos por adotá-la neste artigo.

29 sermões do tempo pascoal, do Santíssimo Sacramento, do Advento, do Natal “e outros dias *infra annum*”, é publicado em 1879; o terceiro, com 36 sermões panegíricos de Nossa Senhora e dos Santos, também em 1879; o quarto, com 35 sermões de circunstâncias políticas, orações fúnebres “e dois apêndices”, em 1881; e, por fim, o quinto, com 34 “sermões populares e práticas espirituais”, vem a lume apenas em 1890, o que demonstra que a morte do compilador, em 1881, realmente desacelerou o processo de edição de sua obra. Não foi publicado – ou sequer finalizado pelo autor, não se sabe - o sexto volume, que traria, conforme anunciado no prólogo do primeiro, os 30 sermões do Rosário. Com isso, a “compilação” de Onorati apresentaria 197 sermões, em vez dos 167 que acabaram sendo publicados.

Mesmo com tantas edições concorrentes, em 1932, mais de meio século depois da publicação do primeiro volume de Onorati, seu trabalho ainda é citado como “uma das melhores compilações de Vieira” por João Lúcio de Azevedo (1932), um dos principais estudiosos vieirianos do início do século XX. Portanto, embora de legibilidade hoje comprometida devido aos critérios editoriais adotados, considerados atualmente espúrios, a compilação ocupou um lugar decisivo na recepção de Vieira na virada do século XIX para o XX e aguarda maior atenção

Afora suas discutíveis decisões editoriais, a compilação de Onorati participa de, pelo menos, mais duas polêmicas. A primeira, de que já tratamos em outro lugar, diz respeito aos conflitos entre, de um lado, jesuítas ultramontanos e, de outro, regalistas, liberais anticlericalistas, geralmente maçons, no Brasil, em particular, onde Onorati teve primeiramente contato com a obra de Vieira e de onde teve de fugir, depois de ser extraditado em função de seu suposto envolvimento na Revolta do Quebra-quilos⁵. Nesse cenário, Vieira surge, na obra de Onorati, como uma espécie de símbolo da união histórica entre a Companhia de Jesus

5 Onorati chegará ao Brasil em 1865, juntamente a outros religiosos da Província de Roma - Padre Bartholomeo Taddei, irmão José Giommi e irmão coadjutor Afonso d'Amicis -, no que ficou conhecido como “Missão Romana”, para a fundação do Colégio São Luís, em Itu, São Paulo. Depois de fundar a escola e percorrer diversas províncias do Brasil, Onorati chega a Pernambuco, onde os jesuítas encontravam-se em atrito com os liberais locais. O envolvimento dos jesuítas com a chamada “Questão Religiosa”, em apoio aos bispos revoltosos, bem como sua implicação pelo governador de Pernambuco no “Quebra-Quilos” levaram à deportação dos jesuítas estrangeiros do reino em fins de 1874. Onorati, porém, consegue fugir da província em inícios de 1875, indo se juntar aos seus confrades em Lisboa, no Colégio de Campolide, onde vem a falecer em 1881.

e o Império Português, do qual o Brasil havia sido parte, mostrando-se a compatibilidade entre a sujeição ao rei e ao papa, patriotismo e catolicismo. Já a segunda, que pretendemos abordar neste texto, é uma polêmica “literária”; no caso, a primazia de Vieira como modelo de pregador católico, em especial em língua portuguesa, mormente em face de um contemporâneo seu, o oratoriano Padre Manuel Bernardes, cuja recepção, renovada no século XIX pela autoridade do poeta romântico Antônio Feliciano de Castilho, começara a eclipsar o legado vieiriano.

METODOLOGIA

A pesquisa realizada é de cunho bibliográfico, tendo sido desenvolvida a partir da análise comparativa das obras dos autores selecionados.

REFERENCIAL TEÓRICO

Por um lado, é preciso reconhecer que ambas as polêmicas mencionadas na introdução deste texto inevitavelmente se interconectam. O anticlericalismo que marcou o século XIX como um todo, não deixou, tanto no Brasil como também em Portugal, de possuir uma matização particularmente antijesuítica, que, no caso luso-brasileiro, era-lhe anterior. Sendo Vieira o jesuíta português historicamente mais reconhecido, acaba ele sendo retratado como o jesuíta arquetípico; por isso, a aversão contra a Companhia de Jesus não deixa de extravasar para seu membro mais destacado. Por outro lado, o “antibarroquismo” que se impõe a partir do século XVIII, como uma condenação à poética de agudeza do século anterior, permanece ainda no XIX e adentra o XX, quando veremos então a revalorização desse “estilo”. Como a obra de Vieira tradicionalmente se colocou como a mais significativa da prosa, para não dizer de todas as letras, do Seiscentos, em língua portuguesa, não deixou ela, da mesma forma que seu criador, de ser uma síntese maior dessa poética e de todos os seus “defeitos”. Ademais, como o “barroquismo” não deixava de ser visto como fruto do Catolicismo contrarreformado, Vieira acabava sendo, para alguns, justamente a epítome da herança nefasta do XVII, fosse, portanto, por sua atuação política, fosse por sua obra.

Certamente, a apreciação negativa ao legado “literário” vieiriano tem como fator desencadeador a publicação de *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*, de Luís António Verney (1713 — 1792).

Publicada, curiosamente, no mesmo ano da primeira biografia do jesuíta, escrita pelo também inaciano Padre André de Barros, em 1746, a obra de Verney retrata a eloquência de Vieira de forma desabonadora, fugindo do teor encomiástico encontrado da coetânea biografia de Barros.

Publicada originalmente como anônima, a obra é apresentada como um conjunto de 16 cartas, nas quais o autor - identificado apenas como “Barbadinho da Congregação da Itália” - dirige-se a um doutor da Universidade de Coimbra, identificado no texto apenas como “V.P.”. Nelas, aborda diversos assuntos peculiares à cultura e ao ensino de seu tempo, propondo reformas educacionais e voltando-se, assim, como não poderia ser diferente, aos métodos jesuítos e, em especial, à sua fundamentação neoescolástica. Para Verney, eram tais métodos ultrapassados os principais responsáveis pelo atraso de Portugal em relação às outras nações.

Na quinta carta, Verney aborda a questão do ensino de retórica, revelando que não havia nenhum autor que pudesse servir de modelo em língua portuguesa, assim criticando Vieira de forma velada. Na sexta carta, onde Verney aborda sobretudo a questão dos estilos, reconhece que pode causar escândalo ele não indicar a leitura de Padre Vieira, que passa então a criticar agora de forma aberta. Nesse momento, Verney lembra que já havia afirmado, na primeira carta, que não difamaria nenhum autor; porém, defende que se distinga o homem de sua obra (1746, p. 205). Assim, Verney reconhece talento em Vieira, especialmente em suas cartas, mas:

Quanto aos sermoens, e orasoens, deixou-se arrebatado, do-estilo do-seu tempo; e talvez foi aquele que com o seu exemplo, deu materia a tanta sutileza, que sam as que destruem a Eloquencia. Nos-seus sermoens, nam achará V.P. artificio algum retorico, nem uma Eloquencia que persuade. Muitos, que gosta daquelas galatanrias, lendo-o sairám divertidos: mas nenhum omem de juizo exato, sairá persuadido delas. [sic] (1746, p. 206).

Para Verney, portanto, os sermões e orações de Vieira, contrariamente a suas cartas, trariam mais deleite que proveito. Fica claro que Verney, abrindo caminho para muita da crítica que virá no XIX, não enxerga na elocução do XVII nada mais que ornamentação expletiva, a qual revelaria o desejo do pregador em simplesmente agradar o público, apesar de, às vezes, protestar contra ela, como sabemos que Vieira o faz na *Sexagésima* (1746, p. 206). Mesmo nas cartas de Vieira, que Verney

afirmar louvar, não deixa o autor de lhes apontar vários defeitos: seja a repetição frequente do pronome de tratamento do destinatário, a afetação (inadequada para missivas), e até mesmo a ortografia (especialmente a duplicação de consoantes) (*ibid.*, pp. 211-3).

Juntamente a essas mudanças de paradigma, e ligada à campanha antijesuítica que o Marquês de Pombal passará a promover a partir do XVIII, como se sabe, vale notar o Alvará de 28 de junho de 1759, pelo qual foram extintas todas as escolas que seguiam o método jesuíta. Mesmo antes disso, a missão tutelar sobre o ensino já havia sido entregue para a Congregação do Oratório, da qual Verney fazia parte, como, antes dele, o próprio Padre Manuel Bernardes. Para Silva (2013, p. 106), a Congregação do Oratório “estava alinhada politicamente com um claro esforço do Estado português de limitação do poder dos jesuítas, antes mesmo do tutelado pombalino”.

Já no século XIX, a crítica que Almeida Garrett faz a Vieira em seu *Bosquejo da poesia e língua portuguesa*, publicado em 1826, segue ainda a de Verney. Conforme explica Paulo Motta Oliveira (1998, pp. 58-9), para o autor de *Viagens na minha Terra*, a corrupção do estilo, entre fins do século XVII e meados do XVIII, teria provocado um período de grande decadência da poesia e da língua portuguesas. Por influência do domínio espanhol, o “gongorismo”, mas também o “marinismo”, nomes pelos quais Garrett identifica a agudeza seiscentista, teriam tomado conta das letras portuguesas, e Vieira teria sido então o maior divulgador dessa “lepra castelhana”. No entanto, também na esteira de Verney, Garrett não deixa de separar “a pessoa da obra”, reconhecendo em Vieira um grande engenho, mas também um elevado sentimento nacionalista, o que não deixa de soar paradoxal.

É no ensejo desse debate que o nome do Padre Manuel Bernardes vai aparecer como melhor modelo de prosa do século XVII. Vale lembrar que Verney havia dito que não havia modelo de pregador a se imitar em língua portuguesa. Apesar de os sermões do oratoriano serem considerados mais “simples”, essa simplicidade de estilo, juntamente ao caráter didático de suas principais obras, como a *Floresta* e a *Nova Floresta*, vai torná-lo atraente para os advogados da poética do século XVIII, mas também da do XIX. Justamente o principal responsável por essa elevação do modelo bernardiano será um poeta romântico, como já mencionado: Antônio Feliciano de Castilho, com sua obra *Padre Manoel Bernardes: Excertos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico*,

apreciações de belezas e defeitos, e estudos de língua, cuja primeira edição, como ensina Oliveira (1998, p. 60), deve ter saído em 1845.

Na seleção de Castilho, o poeta igualmente reprova os males da poética seiscentista; por isso, oferece uma seleção em que os defeitos da obra de Bernardes são omitidos: “...mui de industria o expurgámos de todos esses nojosos espedícios de argúcia, de todo esse brutesco arripado de formulas escolásticas, de toda, essa pobre riqueza que, segundo a moda de então, constituia metade de cada sciencia...” [sic] (CASTILHO; BERNARDES, 1865, p. 273). E complementa:

“Não queremos dizer que no que assim deixámos de fora não haja ainda provas e amostras de relevante en-genho. Pelo contrario; ninguém mais do que nós admira esse esvoçar tão sustido e ligeiro no meio do vácuo tenebroso; mas outros tempos, outras idéas, outro gosto. O da nossa idade é mais veraz e positivo.

Por pouquissimo que houvésemos entremeiado nos quadros que demos uns desenfeites d’aquelle teor, já o publico nol-os houvera todos repugnado, punindo-nos do nosso desatino.” [sic] (*ibid.*, p. 273).

Ao buscar na tradição autorização para sua preferência, Castilho cita inclusive Vieira, que, próximo de sua morte, teria indicado Bernardes como uma espécie de continuador de sua eloquência (*ibid.*, p. 281). Mais relevante do que isso, cita Francisco José Freire, o Candido Lusitano, que teria dito que chegaria o tempo em que Bernardes ombrearia com os clássicos portugueses, em sua obra *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*. Mas Castilho vai além. Ao estabelecer um paralelo – destinado a se tornar antológico - entre Vieira e Bernardes, o poeta conclui pela superioridade do segundo.

Essa senda aberta por Castilho será ainda percorrida por outro romântico, o notável romancista Camilo Castelo Branco. Conforme esclarece Motta Oliveira (1998), Camilo Castelo Branco publica o segundo tomo do *Curso de Literatura Portuguesa* em 1876. A obra fora planejada por José Maria de Andrade Ferreira; porém este morre após ter escrito o primeiro volume, que compreendia a história da literatura portuguesa até 1580. Assim, Castelo Branco aceita o pedido dos editores e escreve o segundo volume, em que parte de fins do XVI até as obras de Almeida Garrett e Feliciano de Castilho.

Castelo Branco inicia sua apreciação da eloquência sacra de fins do XVI e do XVII justamente apontando a afetação que começara a tomar

conta dos púlpitos. Ao abordar a sermônica vieirina, o romancista principia por reconhecer suas qualidades:

São os sermões do padre Antonio Vieira uns riquíssimos minérios do mais fino ouro pelo que respeita á linguagem” [...] Quem se votasse á agradável tarefa de cólher palavras e phrases nos sermões de Vieira, desenredando-as do sarilho vicioso em que elle as invencilhava, formaria um florilegio, um bastantissimo vocabulario e selecta prosodia para exercidos de primorosa escripta. [sic] (1876, p. 104).

A apreciação da linguagem vieirina se deve, como explica Oliveira (1998), ao fato de Camilo ser um grande entusiasta de uma linguagem castiça. Vê-se então, como argumenta Martins (1998), que Vieira se consolida no XIX também como uma *auctoritas* linguística.

No entanto, Castelo Branco não tarda em apontar-lhe os defeitos:

Porém, com tamanha e tão variada opulencia de còres, o padre Vieira deleitava-se em pintar a caricatura da eloquencia sagrada. Por nos servirmos da sua propria phrase em um sermão, Vieira acarretava textos das escripturas, levantava conceitos, jogava de vocábulos, tecia engenhosos sophismas, e rematava umas con-clusões tao alheias dos principios, que o auditorio pasmava da solécia do orador, como das peripecias imprevistas de uma comedia de Alarcão. [sic] (1876, p. 104-5)

O romancista então reconhece que, ao passo que a linguagem de Vieira oferece “delícias” aos que o leem, sua imitação causou justamente a ruína da eloquência sacra, como antes também dissera Garrett. Assim, passa logo para a apreciação dos sermões de Bernardes, no que segue Castilho de perto. Como afirma Oliveira (1998, p. 61), “[é] conhecida a admiração que Camilo tinha por Castilho”. Além de reiterar a discordância do poeta quanto ao juízo do Candido Lusitano, que tinha o oratoriano como imitador do jesuíta, utiliza uma longa citação de Castilho, nada mais que o “Paralelo entre Vieira e Bernardes”, com o qual encerra a seção, como que subscrevendo o que aquele sentenciara.

O legado de Castilho, porém, não ficou apenas em um debate entre literatos. Em vez disso, seu juízo acerca da superioridade de Bernardes, ainda mais depois de avalizado por Camilo Castelo Branco, extravasa para a cada vez mais copiosa indústria de seletas e antologias escolares. Como ensina Razzini (2000, p. 216),

[o]s padres Antônio Vieira e Manuel Bernardes formam a dupla de autores mais assíduos e mais reproduzidos nos compêndios escolares do século XIX. Há, entretanto, uma inversão na seleção de ambos entre os compêndios mais antigos e os do final do século, como a *Seleção Literária* e a *Antologia Nacional*. Enquanto Antônio Vieira é o autor mais reproduzido nos livros didáticos adotados nas décadas de 1860 a 1880 (*Curso Elementar*, *Íris Clássico* e *Seleção Nacional*), Manuel Bernardes é o que tem o maior número de excertos na *Seleção Literária* e na *Antologia Nacional*.

A partir especialmente da década de 1870, complementa Razzini (2000, p. 218), “o julgamento literário e moral de Castilho a favor de Bernardes e contra Vieira começava a prevalecer em alguns livros didáticos”. Em muitas dessas antologias, inclusive, a presença do excerto de Castilho, não raro já contando justamente com o título de “Paralelo entre Vieira e Bernardes”, este ausente do original do poeta português, passa a ser um texto recorrente.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A edição onoratiana surge, como já dissemos, no contexto do conflito entre liberais e ultramontanos, tanto em Portugal, onde a obra efetivamente é publicada, como no Brasil, onde é prodigamente publicizada em jornais católicos. Seu intento, porém, conforme pretendemos mostrar neste artigo, responde ainda à eclíptica de Vieira por Bernardes, a partir do paralelo entre os dois popularizado pela coletânea das obras do oratoriano publicada por Castilho, que passa dali para as antologias escolares. Assim, a retomada das edições de Vieira acompanha o retorno dos jesuítas a Portugal, em meados do XIX, e é possível que se configure, no caso de Onorati, pelo menos, ainda como uma espécie de contra-ataque também ao legado oratoriano, já que a Congregação do Oratório acabara por se apossar do espólio jesuíta quando da perseguição pombalina.

De fato, Onorati menciona a obra de Castilho, assim como parece desenvolver justamente o que Camilo havia sugerido que se deveria fazer com Vieira em seu *Curso*, nada mais que um procedimento editorial análogo ao que o poeta português havia feito com Bernardes. Apesar de Onorati, por um lado promover essa espécie de defesa da sermônica vieirina e da Companhia de Jesus, sua edição, por outro lado, acata a crítica “literária” que os sermões haviam recebido desde o XVIII, pelo menos, uma vez que os “corrige”, isto é, procura adaptá-los ao “bom gosto” do

tempo. Onorati faz assim uma edição que procura ceifar dos sermões de Vieira todos os seus trocadilhos, ecos e quaisquer figuras que remetessem à agudeza seiscentista, bem como os reorganiza retoricamente, alterando as seções de modo a obedecerem a uma *dispositio* tradicional. Nesse sentido, nem mesmo Onorati passou ileso à tradição da crítica aos “barroquismos” de Vieira, uma vez que promove sua adequação às expectativas do público de seu tempo e ao tipo de pregador que tinha mente formar; enfim, “moraliza-o”, como afirmam Hansen & Pécora (1993).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os autores que até hoje se dedicaram a examinar a recepção crítica a Vieira no século XIX, como Martins (1998) e Oliveira (1998), percorreram caminhos semelhantes. Todos pontuam a importância de Garret, Camilo e Teófilo Braga; no entanto, como procuramos demonstrar, a crítica do XIX ao legado “literário” de Vieira remonta, na verdade, ao XVIII, mais especificamente a Verney, bem como ao “antijesuitismo” pombalino, sem o qual essa crítica posterior perde muito do seu contexto. Além disso, é importante notar como a crítica de Castilho ao jesuíta e a promoção que faz de Bernardes impactaram muito mais a recepção de Vieira no XIX, e ainda em inícios do XX, do que a literatura logrou até hoje demonstrar. Não apenas Camilo responde diretamente a ela, como o “paralelo entre Vieira e Bernardes” estabelecido por Castilho acaba por se tornar um excerto fartamente publicado em antologias escolares, conforme demonstrou Razzini (2000).

Do mesmo modo, apesar de os conflitos entre a Companhia de Jesus e Pombal serem já bem conhecidos na literatura, a emulação entre a Congregação do Oratório e a Companhia de Jesus pode ter tido um papel marginal na recepção de Vieira em fins do XIX, posteriormente ao retorno dos inicianos ao Brasil e a Portugal, com a consequente retomada de sua atividade educacional. Assim, é muito possível, se não provável, que Onorati tenha conhecido a obra de Vieira justamente ao começar a lecionar em Itu, quando da fundação do Colégio São Luís, do qual foi o primeiro reitor, onde pode ter tido contato com o “paralelo entre Vieira e Bernardes” e com a obra de Castilho por meio das antologias escolares disponíveis. Foi ainda a edição que Castilho fez de Bernardes que, paradoxalmente, sugeriu um caminho a Onorati para “resgatar Vieira”, confirmado depois pela obra de Camilo, apesar de publicada pouco tempo antes da de Onorati.

Portanto, a edição de Onorati, apesar de hoje espúria e esquecida, desempenha um papel interessante não apenas na compreensão da recepção de Vieira no XIX, mas também para a compreensão dos conflitos enfrentados pela Companhia de Jesus logo após seu restabelecimento e merece, portanto, maior atenção da crítica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio recebido do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), por meio da concessão de bolsa de Pós-doutorado Sênior (PDV/ Processo número 104443/2020-0); ao meu orientador, Prof. Dr. João Adolfo Hansen, pelo incentivo e pelo envio gentil do manuscrito “Vieira moralizado,” originalmente publicado na *Revista Tempo Brasileiro* (1993); e também ao Dario Trevisan de Almeida Jr., pela parceria no estudo da obra de Onorati.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, João Lúcio de. “A oratória sagrada: Padre António Vieira – Traços de sua vida – Obras – Escritos apócrifos – ‘Arte de furta’”. In: **História da Literatura Portuguesa Ilustrada**, dir. Albino Forjaz de Sampaio, 4 vols. (Lisboa: Bertrand; Paris: Aillaud, 1932), 3: 193.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Curso de literatura portuguesa**: Continuação e complemento do *Curso de literatura portuguesa* por José Maria de Andrade Ferreira. Lisboa, Portugal: Livraria Editora de Matos Moreira e Companhia, 1876.

CASTILHO, A. F.; BERNARDES, Manuel. **Padre Manoel Bernardes**: Excertos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, e estudos de língua. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Garnier, 1865.

FRANCO, José Eduardo; CALAFATE, Pedro. Introdução Geral. In: **Obra Completa do Padre Antônio Vieira**. Direção: José Eduardo Franco e Pedro Calafate. T. I; Vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

HANSEN, João Adolfo; PÉCORA, Alcir. “Vieira moralizado”. In: *Revista Tempo Brasileiro*, 114-5, 1993, pp. 137-70.

MARTINS, José Cândido. “A *auctoritas* do P.e António Vieira na cultura romântica de Oitocentos”. In: **Revista Portuguesa de Humanidades**, vol. 1, 1998, pp. 149-182. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid08.htm>.

MENDES, Margarida Vieira. **A Oratória Barroca de Vieira**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

OLIVEIRA, Paulo Motta. “A recepção de Vieira por Garrett, Camilo e Teófilo”. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Faculdade de Letras da UFMG, v. 18 , 1998, pp. 55-68.

PEREIRA, Paulo Silva. “Vieira, o barroco e as guerras do cânone em Portugal e no Brasil (finais do século XIX – meados do século XX)”. In: **Revisitar Vieira no século XXI**, dir. José Eduardo Franco e Paulo Silva Pereira, 2 vols. (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020): 1: 41.

RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. **O espelho da nação: a Antologia Nacional e o ensino de português e de literatura (1838-1971)**. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2000. SILVA, Iverson Geraldo da. O projeto anti-jesuítico: Verney, os oratorianos e a aliança com o estado português. In: **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 10, n.2, p. 96-108, jul-dez/2013.

VERNEY, Luís António. **Verdadeiro Metodo de Estudar, para Ser Util à Republica, e à Igreja: Proporcionado ao Estilo, e Necessidade de Portugal. Exposto em Varias Cartas, Escritas polo R. P. Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. Doutor na Universidade de Coimbra**. T. I. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746.

VIEIRA, Antônio. **O Chrysostomo portuguez ou o Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus n’um ensaio de eloquencia compilado dos seus sermões segundo os principios da oratoria sagrada pelo Padre Antonio Honorati da mesma Companhia**, ed. Antonio Honorati, 5 vols. (Lisboa: Mattos Moreira & C.^a, 1878-1890).

O DESEJO FEMININO PRESENTE EM ARA DE ANA LUÍSA AMARAL

Milena Dias Soares¹

RESUMO

A escritora portuguesa Ana Luísa Amaral se identifica como poetisa, contudo, ao trazer *Ara* ao mundo, mostra seu lado – até então oculto – como romancista. Dessa versatilidade, nasce a obra que mistura de modo pleno o romance com a poesia, fazendo com que esse livro não possa ter apenas uma classificação na literatura. Todavia, enquanto há essa fusão de gêneros na escrita, dentro da narrativa, não se pode pontuar o mesmo sobre a combinação entre o querer e o poder do desejo feminino. *Ara* discorre sobre o sentimento secreto de duas mulheres casadas com homens que se envolvem de forma proibida durante uma viagem ao que elas chamam de terceiro país. Apesar de cada uma ter uma origem e um idioma diferente, é através do querer que elas dialogam e desenvolvem seu afeto uma pela outra, descobrindo o desejo feminino e o amor sáfico historicamente silenciados pela sociedade. Ao longo do texto, Ana Luísa Amaral pontua de modo pertinente que, apesar da existência desse querer, há uma barreira também imposta pelo mundo que delimita qual é a condição e o espaço que devem ser ocupados pela mulher. Com isso, este trabalho visa refletir como a lesbofobia e o machismo presentes na sociedade perpetuam o apagamento do desejo feminino e a não prática do querer das personagens em *Ara*.

Palavras-chave: Ana Luísa Amaral, *Ara*, desejo feminino, poder, querer.

1 Mestranda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, milena.ds@uerj@gmail.com;

INTRODUÇÃO

A poesia é conhecida como um gênero literário que, estruturado em versos e em algumas estrofes, traz uma manifestação artística a qual desperta sentimentos no leitor, podendo, muitas vezes, deixá-lo angustiado. Já o romance, por sua vez, é uma longa narrativa em prosa com personagens que vivem conflitos dramáticos ao decorrer da história. Tais gêneros literários, apesar de serem distantes na teoria, entrelaçam-se na prática quando falamos de *Ara* da autora portuguesa Ana Luísa Amaral. Dessa junção, surge a inquietação presente na obra representada no corpo feminino, focando especialmente no corpo lésbico.

A palavra lésbica, do latim *lesbius*, é o termo usado para definir uma mulher que se relaciona de modo sexual e afetivo com outra mulher. Data-se que a primeira escritora a produzir obras sobre esse grupo foi a poetisa Safo, habitante da ilha de Lesbos, no século VI a.C.. Entretanto, apesar dos seus escritos sobre a lesbianidade serem datados desde antes de Cristo, até o atual século, mulheres lésbicas e seus desejos são marginalizados na sociedade, como aponta Navarro-Swain (2004) sobre a definição dos dicionários acerca da palavra “lésbica” e sobre o desprezo que gira em torno do relacionamento homoafetivo feminino:

Assim, como se pode notar na definição dos dicionários, as conotações, as significações que acompanham a palavra “lésbica” são sempre negativas: mulher-macho, paraíba, mulher feia, mal-amada, desprezada. As imagens revelam dessa forma ou uma caricatura do homem ou uma mulher frustrada, uma mulher que foge ao paradigma da beleza e da “feminilidade” e escolhe a companhia feminina por não atrair os homens. A insignificância atribuída à relação física entre duas mulheres já demonstra qual é o “verdadeiro” sexo: o masculino - sem ele não há relação sexual. (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 35)

Essa situação é potencializada principalmente no que diz respeito à existência dessa representação dentro de literatura. É assim que *Ara* abre um debate não apenas sobre a mistura de gêneros literários, mas também sobre a divergência entre o querer realizar os desejos das personagens que se relacionam com mulheres e o poder de realizá-los de fato. Logo, há a necessidade de compreender como ocorre essa reprodução dentro da obra e de que modo esse cenário mostra-se, infelizmente, até hoje. A primeira explicação para isso é a existência do machismo que permeia a sociedade devido a raízes históricas, como explica Lúcia Facco, “o

desejo feminino e, por consequência lógica, o desejo lésbico vem sendo silenciados por tanto tempo devido, exatamente, à preocupação em se manter o sistema de dominação das sociedades falocráticas, em que há sempre uma sujeição das mulheres ao discurso ditado pelos homens” (FACCO, 2003, p. 71).

Dessa forma, observa-se que para entender as delimitações sobre a representação do amor entre mulheres na literatura – conhecida como ficção lésbica -, também é preciso entender como a sociedade enxerga essa relação e o quanto interfere em sua prática. Para além, é necessário questionar como uma sociedade pautada no machismo demarca qual o papel que deve ser desempenhado pelo do gênero feminino. Situações essas que implicam a invisibilidade do desejo de querer, ratificando, portanto, o quanto a sociedade nega o direito de poder se relacionar com alguém do mesmo gênero quando tratamos da homoafetividade feminina na literatura.

METODOLOGIA

Para a realização deste artigo, a obra de Literatura Portuguesa *Ara*, escrita por Ana Luísa Amaral, foi analisada criticamente a partir de uma pesquisa explicativa a fim de compreender como ocorre o desenvolvimento do querer e do poder relacionado ao desejo feminino. Com isso, investigou-se o silenciamento do anseio da mulher sempre presente na sociedade, impactando até hoje – século XXI - em sua representação e no decorrer das histórias, mesmo que elas sejam ficcionais. Este infeliz cenário demarca o quanto as questões de gênero e de sexualidade, quando ligadas ao feminino, ficam à margem dos debates e do processo de ocupação de espaços, inclusive na literatura. Para isso, a pesquisa se baseou em comparar fragmentos dessa narrativa portuguesa fundamentando-se em teorias literárias de Lúcia Facco e de Virginia Woolf, além de dialogar com Judith Butler e Tania Navarro-Swain para as reflexões sobre gênero e sexualidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A história de *Ara* divide-se de modo subliminar em duas partes: antes e depois do capítulo denominado *Irmãs*. Antes dele, o leitor demora a entender sobre o que se trata de fato a narrativa e como será o decorrer do drama presente nela. A ele são apresentados personagens e suas

relações, abordando a descoberta sobre si e sobre o outro. Tudo isso, a partir da fusão de gêneros literários que ora se apresentam em versos, ora se apresentam em prosa. Uma junção que mexe com a inquietação do ser, despertando o questionamento sobre o entendimento do desejo e do amor, como pode ser visto no capítulo *Discrepâncias (a duas vozes)*:

Venceu o dissonante. Já não posso (nem quero) obrigarte a fingir o que não deves, dizer o que não sou. Terminou o disfarce. E eu: que também lá estive, que sei o que tu sabes. O que antes pesadelo, um novo paraíso a anunciar-se. O seu nome: maior, que não podia ser nome qualquer, já que foi seu centro do amor. Feito de dissonâncias, de palavras, de corpos e de estrelas. A sedução, árvore do Saber, mas fruto ausente. (AMARAL, 2016, p. 27)

Neste momento da história, duas personalidades, denominadas Voz 1 e Voz 2, debatem sobre sua relação e sobre o cenário em que estão – o qual ainda será apresentado ao leitor nos capítulos seguintes. É dada a maior relevância para a Voz 1, pelo seu papel principal, o que nos leva a crer tratar-se de uma das mulheres envolvidas romanticamente e que ainda será apresentada à narrativa. Já a Voz 2, apesar de ter a alcunha de secundária, demonstra ao longo de todo o diálogo do capítulo que não apenas sabe sobre o acontecimento homoerótico - que é tido como fruto ausente, uma vez que é um sentimento sem permissão para ocorrer -, como também coloca em questão o envolvimento das vozes. Isso se deve ao fato delas estarem em um casamento heterossexual, o qual, por sua vez, possui plena aceitação social, além de ser uma espécie de ofício da mulher.

A partir desses indícios, antes mesmo do clímax em *Ara*, consegue-se pontuar como o desejo feminino é invisibilizado e como ele fica sujeito à aprovação de homens para que se possa concretizar. Panorama esse que é ilustrado com a permissão da Voz 2 para a Voz 1 ao final do capítulo: “Que se comece a história em nova voz de gente” (AMARAL, 2016, p. 27).

Com esse desfecho, Ana Luísa Amaral leva o leitor depreender como o gênero masculino se faz marcante sobre qual o papel o gênero feminino deve desempenhar e a quem ele deve se submeter ao realizar suas vontades. Assim, a autora inicia o debate sobre a divergência entre o querer e o poder do desejo sáfico dentro de uma sociedade falocêntrica. Uma discussão que é anterior ao livro, uma vez que Judith Butler já levantava esses questionamentos, dialogando com a escritora portuguesa:

A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 1990, p. 9)

Butler e Amaral, portanto, assemelham-se ao pontuar que o desejo lésbico não é tido como válido e precisa subordinar-se a uma repressão cultural que impede sua plena efetivação. De tal modo, a existência dessa forma de amar entra em conflito com os conceitos vigentes do mundo e, a partir dessa análise, é possível enxergar claramente que a obra trata de um amor sáfico entre duas protagonistas propositalmente sem nomes.

A escolha cuidadosa da autora em não compartilhar com o seu leitor o nome das personagens presentes na ficção corrobora dois hemisférios distintos: o poder e o querer feminino. Essa não nomenclatura revela a falta de importância da singularidade da mulher e, assim, de suas vontades na sociedade. Por isso, Ana Luísa Amaral mostra que as duas personagens, apesar de tratarem de um envolvimento homoerótico, levam as representações para além do recorte sexual, mas também para o de gênero.

Elas, que não têm seus substantivos próprios revelados, possuem resquícios de sua existência fundamentados na ideia exposta por Virginia Woolf na obra *Um teto todo seu*, “então ali estava eu (chamem-me Mary Berton, Mary Seton, Mary Carmichael ou qualquer outro nome que lhes agrade – pouco importa)” (WOOLF, 2014, p. 13). Essa crítica de Woolf explicita que, por mais que essas personagens tentem demonstrar suas vivências e não estejam de acordo com os padrões do sistema, pouco importa como elas são denominadas, visto que, para o corpo social, a mulher é sempre igual e possui a mesma função, sem a sua singularidade.

Assim, a história ganha sua perspectiva principal com o capítulo que se segue, intitulado de *Irmãs*. Dividido em três partes, *Memórias*, *Prólogo* e *Epílogo*, ele mostra que, em cada uma delas, há o conflito entre o desejo e a permissão para realizá-lo ou não. A primeira parte inicia-se com um poema, o qual entrega ao leitor que a prática do querer aconteceu, mas que ela terminou como mera lembrança para essas personagens, justamente pela falta de poder de se entregar ao amor a longo prazo

por causa do machismo e da lesbofobia. Desse modo, uma das protagonistas escreve, por toda poesia, que almeja se lembrar de cada detalhe exatamente como foi por saber que tal momento nunca mais se repetirá, conforme é demonstrado em: “e lembrar-te / exatamente / de uma forma correta / é me tão importante / dentro das noites a pensar em ti / sabendo: não te vejo nunca mais” (AMARAL, 2016, p. 46).

Com o começo da segunda parte do capítulo, *Prólogo*, as informações para o leitor tornam-se mais explícitas. A narrativa discorre profundamente sobre o encontro e o ato da realização do desejo mútuo entre as personagens. A princípio ambas aparentam estar confusas com a mistura de sentimentos envolvidos e sem saber como reagir diante deles. Isso é justificado pela questão do amor sáfico estar à margem da sociedade por tanto tempo que, para algumas mulheres, essa realidade é desconhecida. E, quando não é, há o receio relacionado aos preconceitos que esse envolvimento sentimental sofre. Desse modo, as protagonistas sentem-se vulneráveis e desprotegidas sabendo que aquele amor - cujo pra elas é pequeno por existir apenas dentro de um quarto e perfeito por concretizar suas vontades - é tido como errôneo ao acontecer pela primeira vez. Um ponto que é questionado por Lúcia Facco:

É realmente interessante nos aprofundarmos no porquê desse silêncio. Em relação à homossexualidade masculina temos várias referências, desde a Grécia antiga. Mas e as mulheres? O silêncio que paira sobre elas nos faz pensar se as mulheres de antigamente de fato se sujeitavam tanto, se permaneciam tão “comportadas” e obedientes às normas. É difícil imaginar que sim se nos reportarmos aos dias de hoje, quando continuam existindo relações lésbicas em sociedades onde as consequências são terríveis, mas enfim... (FACCO, 2003, p.64)

A partir dessas reflexões, observa-se que a existência do desejo nas histórias – ficcionais ou não – sobre o homoerotismo entre mulheres é tão real e antiga quanto as sobre pessoas heterossexuais ou homossexuais do gênero masculino. O ponto de diferença entre essas narrativas é, portanto, o machismo enraizado e a negação de direitos para o gênero feminino que não é visto como igual, mas sim como inferior. Isso ocorre porque se parte da premissa que a mulher deve se sujeitar aos caprichos do homem e submeter-se a ele, tendo como função social a de procriar e cuidar da família. É, dessa forma, que *Ara* pontua o quanto essas

protagonistas estão entrelaçadas nos conceitos pré-estabelecidos pela sociedade.

Ao seguir com o capítulo, é mostrado ao leitor que ambas encontram-se em um casamento heteronormativo e com a presença de filhos, ratificando, portanto, o ideal de mulher que tem seu desejo deixado de lado para servir ao gênero masculino. Sobre esse ponto, Tania Navarro-Swain indaga, de modo pertinente, o que seria do mundo se as mulheres se voltassem contra o cenário patriarcal no qual estão inseridas:

Se a História não fala das relações físicas e emocionais entre as mulheres é porque não existiram? Ou porque sua existência representa a desestabilização e o caos na ordem “natural” e “divina” da heterossexualidade dominada pelo masculino? O que seria do mundo patriarcal se as mulheres dispensassem os homens de suas camas e de afeto, se recusassem a “incontornável” parceria masculina e a reprodução como definidoras de suas identidades? (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 13)

Confirmando, assim, a ideia presente na obra de Amaral de que essa situação não pode ser dita nem sonhada por uma mulher. Com isso, as personagens evitam tocar-se, já que sabem que a sociedade enxerga o sentimento homoafetivo como anormal, e elas não conseguem nem confessar que sentirão falta uma da outra, justamente porque o ato de falar seria uma forma de ratificar o desejo de ambas.

Ao trazer essa circunstância, a autora ressalta o quanto está presente a marca do não dito, ou seja, tudo aquilo que fica por dizer, nas entrelinhas do texto e da vida, evitando, portanto, a concretização do anseio vontade delas dos limites possíveis. Se a situação e a mistura de sentimentos já não bastavam como um impeditivo para o desejo sáfico, as personagens encontram também a barreira da idiomática. Outro fator que corrobora a questão do ficar por dizer, sobrando apenas o toque e o olhar como mecanismos de comunicação, como é visto na passagem:

Um sentimento inconversável na língua que falavam: uma língua comum, desconcertada, e o estarem longe e sentirem-se sós. Partilharam-na sempre, embora não fosse a língua de nenhuma delas; porque nenhuma delas sabia falar a língua da outra. A província da palavra importando mais do que dizer. (AMARAL, 2016, p. 48)

A perpetuação do conceito de personagens em via de acontecer segue com o capítulo. É demonstrado para o leitor como ocorre o encontro

delas – a partir do silêncio pautado no não dito e através, finalmente, do toque, querendo sempre mais e sem poder ter. Com a quebra de alguns paradigmas, as mulheres tentam, então, se entregar, mas ainda assim sem materializar o amor feminino. O que remete ao questionamento de Lúcia Facco, “fazer questão de permanecer à margem, não interferindo, assim, com a ordem estabelecida; ou discutir com a sociedade e exigir a inclusão, obrigando-a a alterar suas normas?” (FACCO, 2003, p. 76). A resposta para essa questão, dentro de *Ara*, na parte *Prólogo*, é manter a ordem estabelecida. As protagonistas não realizam seu desejo.

O que enche o leitor de esperança, todavia, é que, na última parte do capítulo *Irmãs* (denominado de *Epílogo*), as protagonistas se reencontram depois de muito tempo no que chamam de terceiro país. Essa titulação explícita que ele que não é um território apenas de uma ou de outra, mas das duas, como se fosse um corpo e um sentimento só. Nesse viés, remetendo ao conceito de lugar seguro, o que é comum à realidade de homossexuais mesmo no século XXI, evitando preconceitos e julgamentos.

Os parágrafos que se sucedem perpetuam, dessa forma, a ideia do quase, resgatando e potencializando o desejo em vias de acontecer, “como um parto, assim foi o reencontro. Um pequeno sorriso de desassossego, ela a levantar-se, a outra tentando não correr. O pequeno amor finalmente de novo feito carne” (AMARAL, 2016, p. 55). Mesmo que as mulheres almejem finalmente se terem por completo, elas controlam seus corpos para não sinalizar a ansiedade do encontro, ratificando mais uma vez o quanto o querer entra em conflito com o poder em relação ao feminino, o que é pregado pela dominação das sociedades falocráticas. Apesar desse triste cenário, autora deixa seu recado na escrita para o leitor:

Queria beijar-te. Como não deve ser, mas como deve ser. Sabes como me sinto quando falas assim, em displicência e riso, de coisas tão de corpo? Tocar o teu pescoço, levemente. Tocar o teu sorriso. Ontem, em hotel e naturalidade destas coisas, despistes a camisola à minha frente. E eu, afastando os olhos. Como deve ser. Com um pudor impossível se fosses só amiga, virei-me de costas para ti para despir a camisola. Nunca um gesto. Mas quero. E entre o querer e o resto, as coisas são tão fundas como abismo. (AMARAL, 2016, p.59)

Nessa passagem, percebe-se que as personagens se entregaram aos seus desejos de acordo com o que lhes era permitido: dentro de si mesmas. Não houve a concretização do desejo, não houve a materialização do amor, contudo, houve um entedimento de si e uma reflexão sobre quem elas são de verdade. Ambas percebem que nunca foram amigas (apesar da sociedade e de seus maridos as verem dessa forma), elas sempre foram amantes. Uma entregue sem corpo, mas de alma para a outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, debateu-se como o desejo feminino presente em *Ara*, de Ana Luísa Amaral, possui fortes influências da sociedade falocrática e heteronormativa mesmo no século XXI. A partir de fundamentações teóricas e trechos da obra, comprovou-se como o gênero feminino ainda está à margem da sociedade, muitas vezes, tendo que se submeter às ordens do homem.

Apesar da não concretização do desejo feminino dentro da obra, a autora, no capítulo *Coisas de rasgar*, deixar pairar a dúvida sobre o fim da história para o leitor. Talvez, um dia, seja possível a realização dessa vontade, como é visto em:

E o teu sono, num quarto ao meu lado, a outras horas da manhã, me desperte, dentro do desejo por fazer, uma ternura imensa. E eu entre no teu quarto e me sente a teu lado. E seja capaz finalmente de te afagar a nuca, como se afaga a cabeça de um animal muito belo. (AMARAL, 2016, p. 61)

Portanto, a obra *Ara* retrata, de modo pertinente, como acontece o silenciamento das vontades femininas e como isso é agravado quando se trata de relações sáficas. Deixando para nós, leitores e pesquisadores, a inquietação de mudar esse cenário por meio de produções artísticas e debates em diversos espaços:

Vergonha é não amar. O resto é estar aqui, o futuro presente, pronto para suster ódios e lutas. O resto são as lágrimas idênticas sobre a fome e o choro à nossa volta. O resto é olhar teto, olhar conforto e saber que trocá-los era nada, se tu à minha frente; como um sol. Orgulho por amar. (AMARAL, 2016, p. 68)

Ana Luísa Amaral narra que a dualidade existente entre querer e poder relacionado ao desejo feminino não é motivo de vergonha, mas

sim de orgulho. Por isso, produções como *Ara* são essenciais para essas reflexões.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. **Ara**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Londres: Routledge, 1990.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea**. São Paulo: Edições GLS, 2003.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

O DRAMA DA GUERRA: AS PAIXÕES NO TEMPO E NAS IMAGENS DO “SERMÃO PELO BOM SUCESSO DAS ARMAS DE PORTUGAL CONTRA AS DE HOLANDA”

Felipe Lima da Silva¹

RESUMO

Neste texto, a partir de um debate com a fortuna crítica da obra do jesuíta português, Antônio Vieira (1608-1697), pretende-se refletir acerca da natureza teatral do “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda” (1640) à luz das categorias de tempo da *actio* e de imagem da história desempenhadas na pregação. Especificamente, serão enfocados três eixos nos quais o orador português apoia-se para mover a sensibilidade de um Deus antropomorfizado e, por isso mesmo, feito de *páthos*: o lugar de Portugal como potência difusora da fé católica; a engenhosidade retórica de quem fala, acomodando o discurso à situação do tempo histórico da guerra travada entre holandeses e portugueses, isto é, um tempo de conflitos timbrados com o sinal das disputas entre católicos e protestantes; e a dramatização latente na pronúncia, que faz do sermão uma espécie de “drama da guerra”, uma teatralização das circunstâncias em que se encontrava a coroa portuguesa no enfrentamento com os holandeses, espetáculo épico que, na voz de Vieira, se configuraria, pode-se dizer, numa forma de “arte da guerra”. Por fim, será demonstrada a bifocalização do discurso dramático de Vieira como fim último, que se constitui, dialeticamente, da intenção de insuflar coragem no coração dos fiéis e, ao mesmo tempo, da tentativa de mover as paixões de Deus, representado como uma figura a ser persuadida para tomar partido da causa de Portugal contra os invasores, sob o risco de sofrer consequências que, enunciadas pelo pregador, provocam um efeito de maravilha que encena dois discursos que se cruzam, conferindo sentido um ao outro.

Palavras-chave: Antônio Vieira, Drama, Guerra, “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, felipe.lima2f@email.com.

Todos estes dias se cansaram debalde os Oradores Evangélicos em pregar penitência aos homens, e pois eles se não converteram, quero eu, Senhor, converter-vos a vós. Tão presumido venho da vossa misericórdia, Deus meu, que ainda que nós somos os pecadores, vós haveis de ser o arrependido. (VIEIRA, 2000, p. 446).

Todo ato de enunciação dos oradores, na mais remota história da retórica, é uma *performance* dramática. Partindo da pressuposição de Jacyntho Lins Brandão em sua obra *Antiga musa: arqueologia da ficção* (2015), pode-se dizer que a irrupção da segunda pessoa, em qualquer nível do discurso, tem como efeito conferir à enunciação em ato um caráter dramático. Ao afirmar isso, o helenista se refere à dicção do poeta que enuncia pondo diante dos olhos de quem ouve imagens que vibram e encenam as gloriosas façanhas de Aquiles. No século XVII, quando se fala da guerra contra os holandeses, os ditos “hereges”, Antônio Vieira até o momento não vislumbra um cavalo que derrube a “Tróia protestante”. Ao contrário, os portugueses estão perdendo a guerra.

O papel do sermão, na cultura letrada seiscentista, é justamente o de “semear as palavras de Deus e fazê-las frutificar no coração dos fiéis e no *corpo místico* do reino” (PÉCORA, 2001, p.136). Desse modo, o sermão atua, nas palavras de João Adolfo Hansen, como uma “imperial máquina de guerra que captura com os arquétipos do direito natural, tritura com os conceitos predicáveis e refina com as agudezas dos conceitos as ocasiões e as matérias do livre-arbítrio dos atores, dirigindo-se para o fim sabido antes mesmo de que a peça começasse: futuro do pretérito”. (2008, p. 15).

Os termos empregados pelo crítico brasileiro são importantes para o que pretendo comunicar aqui: (*máquina de guerra, triturar, atores*). O sermão é um instrumento de guerra também. Discursivamente poderoso, é uma fala que mobiliza afetos e opiniões públicas, amplificando formas icásticas e fantásticas para produzir entendimento sobre a doutrina católica sem se desarticular do núcleo das preocupações que formam o corpo político do reino. O prestígio atribuído à oratória sacra, naquela época, conferia ao pregador com maior ou menor liberdade “o direito e o dever de admoestar do alto do púlpito não apenas a arraia-miúda e os elementos dirigentes, mas até os próprios monarcas” (MARQUES, 2010, p. 38).

É preciso compreender que a enunciação sermonística é um ato dramático que performa um *éthos*, tanto na concepção aristotélica sobre o caráter, quanto na formulação ciceroniana que, aliás, atribui ao

pensamento do Estagirita um valor positivo a propósito da benevolência que deve ser despertada no auditório. A respeito disso, Margarida Vieira Mendes fornece uma síntese desse *avatar* da guerra, justamente por ser também um representante de ação e de palavra:

O pregador, entendido como combinação do *Orator* com o Apóstolo, era um protótipo, mais um desses modelos específicos de homem, cujo significado se compõe de um ideal ético, profissional, político e literário; a sua missão é própria do sacerdote que em si guarda o antiquíssimo estatuto de um senhor ou mestre da verdade, e de um instaurador da ordem divina na terra (1989, p. 55).

Eis o ponto a que desejamos chegar: o drama da guerra é encenado no “Sermão pelo Bom Sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”, pregado por Vieira em 1640, no auge dos conflitos com os holandeses e também no mesmo ano em que Portugal deixaria de estar sob dominação espanhola. A pregação é realizada na sugestiva Igreja de Nossa da Ajuda, com o Santíssimo Sacramento exposto, sendo esta pregação a última durante quinze dias nas quais em todas as Igrejas da Bahia teriam ocorrido sucessivas cerimônias pelo motivo da guerra.

O sermão em foco tem uma típica estrutura trimembre ramificada em três pontos especialmente caros às esferas retórica, teológica e política, respectivamente: o engenho dos entimemas aplicados pela retórica do pregador acerca da fatídica vitória dos holandeses sobre os portugueses; o posicionamento sobre Portugal ser considerado como potência eleita por Deus para difundir a cristandade; e o jogo dramático encenado no sermão para fim de ampliar a eficácia da *actio* pregatória.

Ressalte-se que a relação de Vieira com acontecimentos como esse é anterior ao ano de 1640. Vale mencionar que, nas primeiras linhas da Carta Ânua, de 1626, escrita por Vieira ainda quando estava no colégio dos jesuítas, relatou-se a primeira invasão holandesa, ocorrida em 1624. O documento descrevia o cenário caótico causado pelos protestantes, bem como as destruições e as profanações que realizaram no território. No ano seguinte, os portugueses reconquistaram a Bahia, mas a guerra não terminou.

O drama é vivido por muitos, sendo o mundo uma metáfora do teatro, todos têm um papel, inclusive nas cenas de guerra. Neste caso, a ação dos religiosos foi enérgica, tendo à frente os jesuítas, que convocaram o povo para uma espécie de “guerra santa” (cf. SARAIVA, 1980, p. 92). O próprio clero tomou parte ativa na luta, e, por isso, o próprio Bispo da

Bahia (Marcos Teixeira de Mendonça) comandou pessoalmente as forças que expulsaram os invasores.

Em 1640, no “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda”, a enunciação de Vieira é inflamada, prega aos fiéis, mas, surpreendentemente, se dirige diretamente à divina Providência, afirmando que não irá converter os pecadores que o ouvem, mas o próprio Deus. Seu argumento parte do direito de perdão que os portugueses têm perante a Justiça Divina, pois “Deus fez dos portugueses e de Portugal suas “causas segundas” ou “instrumentos da sua Vontade”” (HANSEN, 2003, p. 97) para difundir a fé católica entre o Novo Mundo.

Nessa questão, relativa à escolha de Deus para Portugal difundir a cristandade, é importante tecer a consideração de que Vieira levantou a tese profética que defendia Portugal como o “Quinto Império”, cuja missão era incluir o Novo Mundo à ordem da soberania cristã, revelando a todos o mistério da Providência. Esse fator missionário alastra a santificação das missões, devido ao papel apostólico da coroa portuguesa de patrocínio dessa empresa, plasmando a inconformidade do povo lusitano para com a vitória dos holandeses.

Para tanto, Vieira busca eliminar o medo do povo por meio de questionamentos que dirigidos a Deus, emulando um teatro didático que ensina o povo a não se culpar pelos últimos acontecimentos e que busca mover as paixões de um Ser absoluto que aparece antropomorfizado. Esse interesse, entretanto, está presente no púlpito de Vieira dividindo espaço com outro de extrema relevância: o receio religioso de uma possível desconfiança do povo acerca dos reais e tão difundidos valores do Catolicismo. Assim o diz:

Dirão, pelos feitos que vêem, que nossa Fé é falsa, e a dos Holandeses a verdadeira, e a crerão que são mais Cristãos sendo como eles. [...] E que pagão haverá, que se converta a Fé que lhe pregamos, ou que novo Cristão já convertido, que se não perverta, entendendo e persuadindo-se uns e outro, que no Herege é premiada a sua Lei, e no Católico se castiga a nossa? (VIEIRA, 2000, p. 449).

A finalidade de Vieira, desde o início, é de mobilizar os afetos de Deus, à medida que faz os ouvintes perceberem que competia a Deus e não a eles fazer alguma coisa. Tal como um novo Moisés, o pregador interpela seu interlocutor já no conceito predicável selecionado, recuperando um texto do Salmo 43, em que o Rei Davi fala: “Desperta! Por que dormes, Senhor? Acorda!”. Reforçando o caráter dramático do discurso, o

sermão de Vieira abre-se como uma cena já muito bem montada: o teatro do mundo com todos os seus conflitos de políticos e teológicos é transferido para o teatro sacro, isto é, o púlpito da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em tempo de calamidade. Desse modo diz: “com estas palavras piedosamente resolutas, mais protestando que orando, dá fim o Profeta Rei ao Salmo que desde o princípio até o fim não parece senão cortado para os tempos e ocasião presente” (VIEIRA, 2000, p. 443).

No discurso, Deus é a segunda pessoa, plenamente figurado com caracteres humanos que podem ser sensibilizados no fim da pregação. Por esse motivo, esclarece-se: “não hei de pregar ao Povo, não hei de falar com os Homens, mais alto hão de sair minhas palavras, ou as minhas vozes: a vosso peito Divino se há de dirigir todo o Sermão” (2000, p. 446).

Na passagem citada, informa-se que o sermão será dirigido ao peito Divino, isto é, serão suas palavras (a fala de Vieira) ou as “minhas vozes” (as autoridades bíblicas) que serão evocadas no decorrer do Sermão, como: Jó, Davi, Moisés. Esses *ecos* que reverberariam até o peito Divino são signos representativos da historiografia religiosa que, em algum tempo, interagiram com Deus sob alguma forma, assim como Vieira tentará fazer. Concordamos com Antônio José Saraiva que, “para o jesuíta do século XVII, assim como para os ouvintes, Deus era uma realidade temível ou amável, e jamais poderia ser tratado como os deuses gregos literatos do Renascimento” (1980, p. 93). Desta forma, é Deus um Ser informe incontestável que, no momento da pregação, está sendo contestado pelas suas ações (ou pela falta delas) ao permitir que os portugueses percam a batalha para os heréticos:

Muita razão tenho eu logo, Deus meu, de esperar que haveis de sair deste Sermão arrependido [...] Moisés disse-vos: *Ne quæso dicant*: olhai, Senhor, que dirão: E eu digo e devo dizer: Olhai Senhor, que já dizem. Já dizem os Hereges insolentes com os sucessos prósperos, que vós lhes dais ou permitis: já dizem que porque a sua, que eles chamam Religião é a verdadeira, por isso Deus os ajuda e vencem; e porque a nossa é errada e falsa, por isso nos desfavorece e somos vencidos. Assim o dizem, assim o pregam, e ainda mal porque não faltará quem os creia. Pois é possível, Senhor, que hão de ser vossa permissões argumentos contra vossa Fé? É possível, que se hão de ocasionar de nossos castigos blasfêmias contra vosso nome? Que diga o Herege (o que treme de o pronunciar a língua), que diga o Herege, que Deus está Holandês? Oh não permitais tal, Deus meu, não permitais tal, por quem sois. Não digo por

nós, que pouco ia em que nos castigásseis: não o digo pelo Brasil, que pouco ia em que o destruísseis; por vós o digo e pela honra de vossos Santíssimo Nome, que tão imprudentemente se vê blasfemado (VIEIRA, 2000, p. 449).

O jogo dramático de velar e revelar a fala, deslocando o acento da derrota dos portugueses para posicionar sobre a derrota da fé em Deus revela também o pregador, que é ator, assim como expõe “a evocação de outras situações bíblicas [que] reforça[m] o caráter dramático do sermão” (SARAIVA, 1980, p. 93). A seleção dos exemplos relativos às figuras religiosas que aparecem na sermônística são, retoricamente, traços de uma defesa de ponto de vista.

É uma guerra do discurso, em que, com palavras de fogo, se tenta convencer o criador das línguas de fogo. Num movimento cuidadoso de posições marcadas no palco que é o púlpito, para cada passo na argumentação, a fim de defender o interesse político pela retórica, o orador caminha cuidadosamente na relação com a (heter)ortodoxia:

Argumentamos, sim, mas de vós para vós: apelamos, mas de Deus para Deus: de Deus justo, para Deus misericordioso. E como do peito, Senhor, vos hão de sair todas as setas, mal poderão ofender vossa Bondade. Mas porque a dor quando é grande sempre arrasta o afeto, e o acerto das palavras é descrédito da mesma dor, para que o justo sentimento dos males presentes, não passe os limites sagrados de quem fala diante de Deus e com Deus, em tudo o que me atrever a dizer seguirei as pisadas sólidas dos que em semelhantes ocasiões, guiados por vosso mesmo espírito, oraram e exoraram vossa piedade (2000, p. 447).

Convocar essas *vozes* garante a Vieira, diante do público, o *status quo* de mensageiro-hermeneuta, prefigurando-o, diante de Deus, como um representante autorizado e detentor de argumentos plausíveis que não fazem dele um mero suplicante, mas um pregador capaz de uma “espécie de meio de pressão psicológica” (cf. SARAIVA, 1980, p. 94), pois mobiliza as paixões do próprio Deus, tentando afetar o interior absoluto do Ser por meio do medo, do arrependimento, quiçá da própria culpa.

No exórdio do sermão, os argumentos são divididos, não segundo a ordem intelectual, extraídos da definição teológica de divindade, mas no campo dos argumentos sensíveis, isto é, da percepção concebida pela natureza (des)ordenada das paixões, desenvolvendo uma tática que leva em conta os afetos, “procurando atingi-lo no reduto de sua subjetividade”

(SARAIVA, 1980, p. 95). Além disso, é sobrelevado o tom irônico que o discurso do jesuíta assume, à medida que se encarrega de pregar a doutrina católica e dar brilho aos valores da ortodoxia em nome do próprio Deus. De modo a sensibilizá-lo perante a situação, busca “proteger Deus de ações cujas consequências o farão sofrer” (SARAIVA, 1980, p. 95), caso vençam os holandeses.

O sermão – cuja natureza é teológica e atua no movimento de correção moral sobre auditório – recebe, gradativamente, um valor emotivo por parte da *personna dramatis* –, ou seja, a fala de Vieira encena uma postura de protesto à medida que “o pregador e os cristãos prostados na Igreja querem impedir, clamando insistentemente a Deus para que ponha fim à sua cólera e às suas execuções” (SARAIVA, 1980, p. 96).

Assim sendo, o jogo dramático é conduzido pela *personna dramatis* – o pregador –, operando em chave de encenação como uma espécie de *Theatrum Sacrum* dentro de outro *Theatrum Sacrum* – uma espécie de movimento de *mise en abyme* – um sermão dentro de outro sermão, em que o pregador no primeiro plano, discursa aos seus fiéis ali presentes, mas em uma espécie de *simulacro sacro ou gesto de uma mimesis teológica* – termina dirigido um discurso sem criptografia a Deus. O fenômeno presente no ato da fala de Vieira, sob outras condições, vai se repetir no “Sermão de Santo Antônio aos peixes” (1654, Maranhão), sob o modelo de uma teatralização que dobra e redobra o discurso, bifocalizando o referencial no duplo Antônio que fala e sobre o qual se fala, para um duplo auditório que devora uns aos outros, em níveis diferentes para a régua da hermenêutica vieiriana – peixes no mar, colonos na terra.

O drama da guerra, que constitui o sermão de Vieira, acentua seu caráter teatral, distinguindo-o de uma trivial espetacularização profana. Em razão disso, lembremo-nos das palavras de Adolfo Hansen sobre o caráter discreto do teatro de Vieira:

O theatrum sacrum é também teatro discreto, encenação retórica *synderesis*, em que a prudência conselheira do engenho explicita a Lei no estilo, duplicando as dobras da sua metáfora em outras metáforas replicadas, *circumscriptio*, complicando-as com a perspicácia e versatilidade nos sucessos contemporâneos para ouvidos que saibam e queiram ver com a visão beatífica da boa nova (2008, p. 15).

Em síntese, para o inaciano, o púlpito é o lugar de representação em que Deus “não está somente no interior do espetáculo, como uma

personagem muda, está no exterior também, enquanto público, ou destinatário da mensagem” (SARAIVA, 1980, p. 97).

No *Theatrum Sacrum* de Vieira, que não pode ser teatro profano, desligado de uma mensagem alegórica que amarre tempo e história, as paixões são convocadas como artifício engenhoso que integram a *performance* do fazer-dizer, fazendo suas perguntas a Deus, Vieira diz ao auditório que a perda iminente não pode ser confundida com a fraqueza que se associa a Portugal ou à Igreja católica, mas que é a ausência de Deus a principal razão da derrota. Margarida Vieira Mendes nos recorda que, para além de uma representação imaginária da pregação, “a auto-referencialidade aponta para fenómenos não verbais, mas antes funcionais, gestuais, interaccionais: arguir, argumentar, convencer, queixar, acusar, advogar uma causa, apertar, render” (1989, p. 409).

Ainda no que tange à teatralização em cena, é importante considerar que para o discurso o *lógos*, o *éthos* e o *páthos* ajustam-se, segundo as convenções retóricas, na *actio* discursiva, por isso a fala dramática de Vieira, como forma substantiva, não deveria ser lida apenas como representação mimética da ação pregatória; pelo contrário, o sermão é uma encenação em que “o público não é público porque participa da peça: o protagonista representa como se fosse um papel de ator a paixão que ele próprio sente” (SARAIVA, 1980, p. 98). Deste modo, o que move o público, mas – principalmente - a *personna dramatis, sui generis*, é o *páthos*: as paixões que mobilizam suas convicções em relação ao que está argumentando. Em cena, uma tragédia é construída tendo como pano de fundo um tom trágico que incinera as convenções decorosas, evidenciando agudamente um pensamento arriscado que interpela a figura de Deus. Mobilizando assombrosamente a piedade e o terror, o pregador-ator não se isenta de desejar atingir a catarse, eliminando o medo do povo e pondo em discussão as rotas traçadas pela Providência nos planos inscritos na história: “Se determináveis dar estas mesmas terras aos Piratas de Holanda, por que lhas não destes enquanto eram agrestes e incultas, senão agora?” (VIEIRA, 2000, p. 452).

Antônio Vieira não transita, impensadamente, entre o mundo da pregação e o âmbito da encenação profana, mas, apresenta-se diante dessas duas formas de modular a palavra quando, muitas vezes, atinge um domínio discursivo que escapa da convenção retórica da oratória, alcançando, por um triz, um horizonte linguístico que se configura quase como uma espécie de heresia. No sermão em foco, Deus é uma *forma* para o pregador, e seu intento não se retrai, dado que é de aspiração que

Deus seja movido em seu estado antropomórfico, pois está pleno de paixões, está feito da mesma natureza que a dos homens, tal como quando se fez carne.

É digno de nota destacar que os caracteres que dessassemelham o Deus bíblico dos deuses homéricos, dado que o primeiro é a “própria subjetividade, transposta em Outro” (SARAIVA, 1980, p. 100), à proporção que aqueles “são a Natureza, concebida à imagem do homem” (cf. *ibidem*, 1980, p. 100). Em síntese, um é o mistério por excelência e está presente dentro e diante de nós, ao passo que os deuses greco-romanos observam de fora, são objetivos, determinados em um espaço ordenado e seus atos localizam-se numa corrente de causas e efeitos, limitando e relativizando as suas ações ainda que fossem poderosos. Desse modo, não estamos transpondo o universo da teoria poética da tragédia para o campo da parenética vieriana, mas correspondendo alguns pontos que podem ser rentáveis para outras leituras.

As armadilhas, no âmbito sermonístico, são produzidas a partir da ramificação sagrada sobre a história de Jesus. Vieira, para assemelhar ainda mais Deus aos homens, convoca sua mãe carnal – a Virgem Maria. Associando o Deus a quem Vieira se dirige e o Deus do Velho Testamento - o de Moisés -, pode-se perceber que este não se distingue daquele “sendo o primeiro tão acessível a dor, tão humano e pessoal como o segundo” (SARAIVA, 1980, p. 102). Já que o *telos* do sermão é fazer Deus sair arrependido, antes que “o mal passado não tenha remédio” (VIEIRA, 2000, p. 454), as semelhanças entre as duas faces do Divino são contempladas pelo orador de modo a acentuar para fim da valência retórica a relação filial entre Deus e a Virgem Maria, apelando para que Deus tenha misericórdia de Portugal em nome e respeito da Virgem, sua mãe. Não esqueçamos o cenário da pregação, que é a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda: “Não me admiro tanto senhor de que hajais de consentir semelhantes agravos e afrontas nas vossas Imagens, pois já as permitistes em vosso sacratíssimo Corpo; mas nas da Virgem Maria, nas de vossa Santíssima Mãe, não sei como isto pode estar com a piedade e amor de Filho” (VIEIRA, 2000, p. 456).

O princípio do texto de Vieira emana do pressuposto que pensa Deus como a causa da sorte variável dos portugueses. Nesse prisma, retomo Antônio José Saraiva que declara o caráter suntuoso do texto do sermonista, indicando que este se esquivava até dos obstáculos exegéticos da potência alegórica:

A exegese histórica aplicada por Vieira ao texto da Escritura, leva-o a apreender o caráter de Deus enquanto pessoa, tal como se manifestou no tempo, empiricamente, um resultado contrário ao que se obteria pela interpretação alegórica, cujo objetivo, justamente, é ultrapassar ou transformar o que, na narrativa bíblica, se choca com uma concepção racionalizada da divindade (1980, p. 110).

Para finalizar, retomo a leitura de João Adolfo Hansen que desobstrui o pensamento, quando afirma que “a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza” (HANSEN, 2006, p. 9).

Tal referência atesta que a intenção do inaciano neste sermão, especialmente, é produzir a dramaticidade ensaiada por meio das diferentes dicções assumidas no discurso, levando-o ao ápice da encenação alegórica, a um jogo que constrói para seu auditório um drama por meio da *inventio* que traça estratégias que desloquem o peso da derrota dos ombros de Portugal para os da autoridade divina. Em uma época em que o teatro é uma ferramenta tão útil quanto o sermão, mas não pode ser profanamente conduzido por um religioso, é preciso unir os gêneros para produzir efeitos mais poderosos que atuem no interior de todos, especialmente em um tempo como o das invasões. Transitando entre o domínio discursivo bíblico e o discurso quase “Herege”, para atingir os hereges cujas tropas avançavam, Vieira argumenta para recuperar a sensibilidade divina em nome de um território que, segundo Evaldo Cabral de Mello, em seu livro *O Brasil Holandês*, era encarado como elo fraco do sistema imperial castelhano “em vista de sua possessão lusitana” (2010, p. 65).

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa**: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

HANSEN, João Adolfo. “Esquema para Vieira”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: TopBooks; UniverCidade Editora, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas; Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. "Prefácio". In: **Teatro do Sacramento**: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de António Vieira. São Paulo: EdUSP, Campinas: Editora Unicamp, 2008.

MARQUES, João Francisco. **A parenética portuguesa e a dominação filipina**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

MELLO, Evaldo Cabral de. **O Brasil holandês**. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

MENDES, Margarida Vieira. **A oratória barroca de Vieira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. "'Pregando a toda criatura'": Antônio Vieira e a semeadura no novo mundo". In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano (Orgs.). **Descobrimo o Brasil**: sentidos da literatura e da cultura no Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: EdUSP, 2001.

SARAIVA, Antônio José. **O discurso engenhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000, Vol. 1.

O FANTÁSTICO VISTO PELA ANTOLOGIA DO CONTO FANTÁSTICO PORTUGUÊS¹

Jean Carlos Carniel²

RESUMO

A *Antologia do conto fantástico português* é uma publicação pioneira, por compilar cerca de três dezenas de narrativas portuguesas dos séculos XIX e XX. Como paratexto, a primeira edição (Lisboa: Edições Afrodite, 1967) traz uma sucinta nota do editor Fernando Ribeiro de Mello; enquanto a segunda edição (Lisboa: Edições Afrodite, 1974) apresenta uma introdução de Ernesto Manuel de Melo e Castro. Primeiramente, objetiva-se, nesta intervenção, compreender como estes dois autores definem o fantástico e, em seguida, serão problematizadas algumas destas considerações, à luz de referenciais teóricos diversos, como H. P. Lovecraft (2007) e Tzvetan Todorov (2014), citados por Melo e Castro. É objetivo secundário entender algumas das particularidades do conto fantástico no contexto português, principalmente o do século XIX. Para isso, também serão utilizadas as considerações de outros autores, como Massaud Moisés (1985) e João Gaspar Simões (1987). A partir da análise dos textos de Mello (1967) e de Melo e Castro (1974), verifica-se que o primeiro, apesar de considerar amplo seu critério de seleção, enfatiza o insólito, uma tendência que vem sendo valorizada em estudos recentes sobre a literatura fantástica, isto é, a compreensão do fantástico pelo viés do insólito ficcional (GARCÍA, 2012). Por sua vez, Melo e Castro, ainda que tente se alinhar à teoria todoroviana, vai além do postulado do teórico búlgaro e elenca, de forma panorâmica, algumas características do conto fantástico português. Conclui-se, assim, que é preciso admitir a pluralidade da literatura fantástica, de modo a considerar possibilidades de leituras de textos que, muitas vezes, não são contemplados em determinadas teorias.

Palavras-chave: Fantástico, Insólito, Conto.

1 O presente trabalho é um recorte do artigo “Em busca de definições: sobre a pluralidade do fantástico”, publicado na *Revista Água Viva*, v. 6, n. 2, 2021 (<https://doi.org/10.26512/aguaviva.v6i2.38272>), e é resultado parcial de um projeto de pesquisa em andamento, financiado pelo CNPq, em nível de Doutorado, orientado pela Prof^a. Dra. Luciene Marie Pavanelo.

2 Doutorando do PPG-Letras – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), Câmpus São José do Rio Preto. jean.carniel@unesp.br.

INTRODUÇÃO

A *Antologia do conto fantástico português* (Lisboa: Edições Afrodite, 1967), organizada e editada por Fernando Ribeiro de Mello, é uma publicação pioneira, por compilar cerca de três dezenas de textos dos séculos XIX e XX. Mello, numa pequena nota que antecede os contos da coletânea, destaca que, em Portugal, o fantástico é um “gênero bem vincado (embora por explorar criticamente)” (MELLO, 1967, n. p.).

Por seu turno, Ernesto Manuel de Melo e Castro, poeta que assina a introdução da segunda edição da obra (Lisboa: Edições Afrodite, 1974), parabeniza o empreendimento de Mello, por reunir não somente autores do século XIX, mas também contemporâneos, cujos textos foram solicitados especialmente para integrar o volume e porque antes disso, “não havia trabalho prévio feito sistemática e criticamente sobre o fantástico na literatura portuguesa, que pudesse servir de base ou orientação” (MELO E CASTRO, 1974, p. xi).

A afirmação de Mello (1967) não só aponta para a presença do fantástico naquele país, mas também evidencia a necessidade de novos estudos sobre essa literatura, ponto de vista compartilhado por Melo e Castro (1974). Tal perspectiva permite questionar o lugar-comum, de que o fantástico não teria tido relativa expressão naquele país, como defendem alguns pesquisadores. Por exemplo, para Massaud Moisés, o fantástico é “pouco ou nada enraizado na tradição, mas que por isso mesmo, atesta o geral esforço por colocar a atividade literária em compasso com o restante da Europa” (MOISÉS, 1985, p. 16). O crítico brasileiro acerta em defender alguma equivalência entre o fantástico português e o europeu, mas, a nosso ver, a afirmação de que esse gênero não seria enraizado na tradição é, no mínimo, questionável, pois, segundo João Gaspar Simões, o fantástico em Portugal aparece “em não poucas manifestações narrativas da tradição oral – lá estão as bruxas, os lobisomens, os magos, as fadas, as princesas, os animais falantes, as mouras encantadas [...]” (SIMÕES, 1987, p. 557-558).

A afirmação de Simões (1987) pode ser um ponto de partida para discussões sobre a delimitação dessa manifestação, pois ele considera como fantásticas as criaturas folclóricas, como lobisomens e fadas, mas se levássemos em consideração as postulações de alguns teóricos, como Todorov (2014), elas pertenceriam ao maravilhoso, pois podem ser aceitas pelos leitores.

Para além das narrativas de tradição oral, Simões (1987, p. 558) menciona a incidência do fantástico no texto setecentista *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a António José da Silva, o Judeu, e trechos de narrativas históricas, como *O monge de Cister* (1848), de Alexandre Herculano, *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850), de Almeida Garrett, e *A casa dos fantasmas* (1865), de Rebelo da Silva, concluindo que “o pendor fantástico era de quase permanente uso na nossa ficção” (SIMÕES, 1987, p. 558).

Portanto, parece ser mais adequado reconhecer que o fantástico foi marginalizado pela historiografia literária. Assim, recorreremos às duas primeiras edições da *Antologia do conto fantástico português*, com o objetivo de compreender as escolhas dos organizadores.

METODOLOGIA

Por meio do método analítico-crítico, buscaremos realizar a interpretação do material selecionado, a saber: a nota do editor, na primeira edição da antologia referida, assinada por Mello (1967), e a introdução feita por Melo e Castro (1974), na segunda edição da referida obra. Partindo de um cotejo entre os dois textos, buscaremos compreender como os dois autores conceituam o fantástico.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ainda que somente especifique as características gerais das narrativas selecionadas, Mello (1967), na “Nota do editor” da primeira edição da *Antologia do conto fantástico português*, afirma que o critério adotado por ele foi amplo e permitiu que fossem incluídos “textos que mergulham numa atmosfera de estranheza e em que se manifesta a irrupção de elementos insólitos ou inexplicáveis” (MELLO, 1967, n. p.). Assim, o editor privilegia, na sua seleção, os elementos insólitos e reúne, além de contos estritamente fantásticos, narrativas “que se inscrevem no domínio da literatura ‘negra’ como as que se colocam sob o signo do maravilhoso, do onírico e do sobrenatural – critério extensível ao âmbito, científico ou paracientífico, da literatura de antecipação” (MELLO, 1967, n. p.).

Em 1974, é republicada a segunda edição da *Antologia do conto fantástico português*. Aponta-se, nas orelhas do livro, que o novo volume almeja estabelecer critérios mais rigorosos para a classificação do fantástico, tendo como referenciais estudos recentes da época e, por isso,

são inseridos novos contos, enquanto outros, que foram publicados na edição anterior, são retirados, pois, na perspectiva do organizador, eles não se encaixam no fantástico propriamente dito, mas no absurdo, no macabro ou “negro”, no metafísico e no inacreditável, considerados sub-gêneros não fantásticos.

Melo e Castro, autor de um conto que foi removido da segunda edição, assina a introdução, de caráter teórico-crítico, da segunda edição da antologia. O autor discute o fantástico, a partir de estudiosos como Lovecraft e Todorov, considerando que o cotejo das postulações desses dois teóricos pode ser um caminho para se comparar as várias definições de literatura fantástica, pois, segundo ele, com essa metodologia, estabelece-se “um leque de concepções que no conjunto nos ajudarão a verificar não só a complexidade do assunto mas também nos auxiliarão a encontrar a nossa própria posição dentro dessa mesma rede de conceitos e ideias” (MELO E CASTRO, 1974, p. xv).

Ao comentar o ensaio *O horror sobrenatural em literatura*, originalmente publicado em 1927, no qual Lovecraft (2007) considera o medo e o horrível duas características primárias do fantástico, Melo e Castro (1974) reconhece a fragilidade de tal definição, pois, segundo o estadunidense, o fantástico dependeria do nível sentimental dos leitores. Todavia, nem todas as narrativas provocam o medo no leitor. Sendo assim, o ensaísta conclui que a “tentativa de caracterização emocional e transcendente, com inclinações psicológicas, de Lovecraft, se nos apresenta hoje como insuficiente do ponto de vista literário” (MELO E CASTRO, 1974, p. xiv).

Por não fornecer insumos suficientes para a leitura dos contos reunidos na antologia, Melo e Castro (1974) recorre à *Introdução à literatura fantástica*, obra seminal de Todorov, publicada em 1970. Para este teórico, o fantástico se dá pela hesitação diante de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis do mundo familiar (cf. TODOROV, 2014, p. 30). De acordo com essa acepção, o fantástico é bem delimitado, pois “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2014, p. 47). Assim, é necessário que o acontecimento não seja explicado até o término do texto; do contrário, ele pode situar-se em outros gêneros, como o estranho ou o maravilhoso. Segundo Todorov (2014, p. 48), no estranho, o acontecimento parece sobrenatural, mas, posteriormente, é explicado racionalmente, não alterando as leis da natureza. Por outro lado, no maravilhoso, o acontecimento recebe novas leis, isto é, há uma aceitação natural do sobrenatural. Por fim, no fantástico, a dúvida deve permanecer após o término da narrativa.

Assim como Todorov (2014), Melo e Castro (1974) também considera o fantástico a partir do contraste com outros gêneros. Todavia, diferentemente do teórico búlgaro, que situa o fantástico entre o maravilhoso e o estranho, o crítico português menciona outros gêneros, como o macabro, o absurdo e o metafísico. Para o autor, o macabro, apesar da forte impressão de horror, não apresentaria transgressão a leis físicas e poderia ter uma explicação realista ou plausível. Igualmente, o absurdo, comumente manifestado na ficção surrealista portuguesa, não seria uma transgressão, mas existiria “em função de uma admitida razão lógica” (MELO E CASTRO, 1974, p. xxiii). Por fim, o metafísico “não é fantástico, por não ser uma transgressão nem precisar de verossimilhança: é uma categoria de conhecimento” (MELO E CASTRO, 1974, p. xxiii).

De acordo com Melo e Castro (1974, p. xiv), os contos ali reunidos são uma amostra considerada como suficiente (mas não completa). O ensaísta vai além dos pressupostos todorovianos e destaca algumas particularidades do fantástico na contística portuguesa:

No caso português [...] impõe-se mais uma definição do fantástico com ênfase no caráter de transgressão das leis físicas ou psicológicas, ou, de um modo geral, das condições tidas como básicas do real quotidiano ou científico. Caráter de transgressão que quase sempre procura ser absoluto e inexplicável, assumindo assim inteiramente o horror ou o maravilhoso, talvez como características de uma extra realidade coabitando conosco ou perfeitamente verossímil perante a realidade sensível imediata e verificável, com a qual colide e que muitas vezes transgride ou altera em momentos únicos e privilegiados (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi).

Portanto, segundo Melo e Castro (1974), o fantástico produzido em Portugal seria uma transgressão estranha às normas conhecidas pelo homem; por sua vez, essa ruptura pode ser verossímil. O ensaísta esclarece que, se o agente de transgressão for o mal, haverá efeito de horrível; por outro lado, se for agente do bem, causará efeito de maravilhoso. Para ele, a verossimilhança é uma característica do conto português, pois, nos textos reunidos na coletânea, “os fatos narrados são autênticos e sobre eles não deve haver dúvidas: que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza” (MELO E CASTRO, 1974, p. xvi).

O ensaísta implicitamente reconhece que um dos fundamentos da teoria todoroviana não se aplica ao contexto português, isto é, não haveria a hesitação, pois, de acordo com Melo e Castro (1974, p. xvi),

“o conto fantástico português não é ambíguo ou muito raramente o é. E quando o é, é para sutilmente inculcar no leitor a autenticidade e verossimilhança dos fatos acontecidos, não para lhes dar duas soluções ou explicações”.

De acordo com Melo e Castro, a verossimilhança no fantástico português pode ser justificada por três fatores. O primeiro deles seria o passado medieval católico, que admitia a existência de seres de outros mundos, como anjos, santos, diabos, diabretes, que influenciavam “para bem ou para mal a vida real dos homens portugueses” (MELO E CASTRO, 1974, p. xvii). Um exemplo literário seria a novela setecentista *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a Antônio José da Silva, o Judeu. A segunda questão a ser considerada é a expansão marítima de Portugal, que admitia “a interferência de Santos e a realizações de Milagres (transgressão das leis físicas da natureza) como fatos reais e naturais, na explicação de salvamentos em casos de naufrágios” (MELO E CASTRO, 1974, p. xvii). Por fim, o terceiro fator diz respeito aos contos medievais satânicos ou de magia negra. Alexandre Herculano e Jorge de Sena, na visão de Melo e Castro (1974, p. xviii), teriam se aproveitado desse material, para escreverem respectivamente “A dama pé-de-cabra” e “O Físico prodigioso”.

Além disso, na visão do autor, existiriam três significantes para o modelo de fantástico português: a transgressão de leis empíricas ou naturais, a verossimilhança e um conjunto de repertórios como principais agentes de ação. Em relação ao primeiro significativo, Melo e Castro (1974, p. xix) destaca que o modo de transgressão pode ocorrer pela metamorfose, pela mutação temporal, pela ressuscitação, pelo progresso científico, pela magia, pela alteração de percepção e pelos recursos textuais. Além disso, para ele, os agentes de transgressão podem ser o mal (diabo, feiticeiras etc.), o bem (anjo), a loucura e a morte. Assim, o efeito horrível seria gerado pelos agentes do mal, enquanto o efeito maravilhoso, pelos agentes do bem.

Já a verossimilhança, de acordo com Melo e Castro (1974, p. xxii), “consiste em levar o leitor a tomar como possíveis de experimentar empiricamente fatos que o não são, fatos irreais portanto. O verossímil fantástico instaura uma verdade irreal”. Para ele, a avaliação da possibilidade do fato narrado pode ser assegurada por meios textuais, como a descrição, a referência a fatos, datas, pessoas, fontes de informação etc. Um recurso que garante a verossimilhança, muito utilizado pelos contistas portugueses, é o “efeito de recuo”, que consiste em “colocar logo

de início (ou numa altura propícia da narrativa) os fatos narrados numa época suficientemente recuada e distante de modo a que a verificação se torne difícil ou impossível” (MELO E CASTRO, 1974, p. xx).

Por fim, em relação ao repertório, Melo e Castro (1974, p. xxiv) evidencia pares opostos de agentes de ação: água e terra, sombra e luz, ódio e amor, mal e bem, orgia e castidade, devassidão e pureza, erotismo e castidade, perdição e salvação, morte e vida, falso e autêntico, viagem e fixação, sedução e resistência, loucura e normalidade, doença e sanidade, relativo e absoluto, tempestade e bonança, diabo e anjo. Há um tom moralista nessas oposições, pois, como bem assinala o autor, um termo está relacionado ao bem ou à salvação ou ao deslumbramento e o outro, ao mal ou à condenação.

Com a exposição da introdução assinada por Melo e Castro (1974), percebe-se que o fantástico português não se encaixa estritamente na concepção todoroviana. Por isso, é necessário mobilizar outras teorias que forneçam insumos suficientes para a compreensão dessa literatura.

De acordo com Flavio García (2012, p. 14), o termo “insólito” consta em teorias do maravilhoso, do fantástico genológico, do fantástico modal, do estranho todoroviano e estranho freudiano, do realismo mágico, do realismo maravilhoso, do realismo animista, do absurdo e do sobrenatural. Por sua vez, o “insólito ficcional” corresponde a um conjunto de gêneros diversos em que há um evento insólito. Segundo García (2012), o insólito ficcional pode ser compreendido como um “macro-gênero”, o qual englobaria diferentes gêneros ou subgêneros, “a partir da irrupção do insólito comum a todos eles” (GARCÍA, 2012, p. 15).

Ao discutir sobre a importância do insólito ficcional, García afirma que o papel do crítico literário é “recorrer a mananciais teóricos, pré-existentes, pré-formulados, já correntes” (GARCÍA, 2012, p. 13). Tal afirmação, a nosso ver, partilha da mesma preocupação de Melo e Castro (1974), que é confrontar e aproveitar as teorias, como a de Todorov, para um melhor aproveitamento delas. Nas palavras de García, a necessidade de entender o fantástico pelo viés do insólito ficcional advém da importância de “atualizar os conceitos e modelos de leitura, a fim de não preceituar velhos preconceitos e ditar normas insuperavelmente ultrapassadas, uma vez que, como organismo vivo, a ficção [...] transforma-se junto com a sociedade de que é produto e produtora” (GARCÍA, 2012, p. 26-27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir, a partir do cotejo entre as duas primeiras edições da *Antologia do conto fantástico português*, que, apesar de Mello (1967) considerar amplo o seu critério de seleção, ele contempla a complexidade do fantástico, pois reconhece uma proximidade entre ele e outras manifestações, como a literatura “negra”, o maravilhoso, o onírico e o sobrenatural. O editor também enfatiza que os textos ali reunidos manifestam elementos insólitos ou inexplicáveis e, de certa forma, essa observação antecipa uma tendência que vem sendo defendida em estudos recentes sobre a literatura fantástica, isto é, a compreensão do fantástico pelo viés do insólito ficcional. Assim, o editor amplia as possibilidades de leitura e mostra a complexidade de se definir narrativas que, muitas vezes, não são contempladas em determinadas teorias.

Por seu turno, o ensejo de buscar critérios mais rígidos na definição de fantástico, que leva à reformulação da *Antologia do conto fantástico português*, é uma tentativa de se alinhar à teoria todoroviana, publicada pouco tempo depois da primeira edição da antologia de Mello. Assim, a introdução de Melo e Castro (1974) é motivo de destaque, não só por discutir alguns postulados recentemente publicados na época, mas principalmente por trazer um panorama do fantástico no contexto português, que permitiu mapear algumas de suas características.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a Dra. Luciene Marie Pavanelo, orientadora do trabalho, pelo apoio e incentivo. Ao CNPq, pela concessão de bolsa de estudo.

REFERÊNCIAS

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.

_____. (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. 2. ed. Revisão, notas e introdução de Ernesto Manuel de Melo e Castro. Lisboa: Afrodite, 1974.

_____. Nota do editor. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1967.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. Introdução. *In*: MELLO, Fernando Ribeiro de (Org.). **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1974. p. xi-xxvii.

MOISÉS, Massaud. **O conto português**. São Paulo: Cultrix, 1985.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva histórica da ficção portuguesa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

O FLÂNEUR NOS POEMAS DE ANTÔNIO CARLOS CORTEZ

Ana Cléa dos Reis¹

RESUMO

Em *Animais Feridos*, livro de poesia publicado em 2016, o poeta português António Carlos Cortez nos apresenta sujeitos comuns, com problemas e conflitos que fazem parte do contexto sócio-histórico atual. Acreditamos que esta relação mais estreita da poesia de Cortez com a especificidade de seu tempo justifique uma abordagem do referido livro a partir do conceito de *flâneur*. Nos poemas “Apocalipse”, “Armas de caça” e “Discotecas”, o eu lírico é um indivíduo comum deste tempo que é o nosso, com anseios, incertezas e conflitos resultantes das múltiplas tensões da modernidade. Neste trabalho, apresentaremos análises no que concerne a subjetividade do sujeito e a sua relação com o espaço urbano nas reflexões do eu lírico construído pelo poeta. Com isso, pretendemos responder à seguinte questão: como o autor estabelece as reflexões do eu lírico e assim produz um conflito análogo ao do sujeito moderno? Para tanto, partiremos dos estudos de Walter Benjamin (2006) sobre as influências e as transformações do espaço social advindos do progresso no século XIX; sobre a configuração da sociedade moderna utilizamos Zygmunt Bauman (2011) e as considerações de Rosa Maria Martelo (2004), a respeito de um novo posicionamento do *flâneur* e a des-figuração identitária do sujeito na poesia moderna e contemporânea. Com isso, consideramos que a construção do eu lírico feita por Cortez nos referidos poemas, possui características semelhantes ao *flâneur* do século XIX, porém com novas particularidades, as quais são condizentes com a configuração da sociedade atual. E assim, consideramos que em seus poemas, há um novo posicionamento do *flâneur*.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, António Carlos Cortez, Poesia Contemporânea, *Flâneur*.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Especialista em Sociologia (UEL) e Mestranda em Letras (UEL), anacleareis.1102@uel.br

INTRODUÇÃO

O poeta António Carlos Cortez nasceu em Lisboa, atualmente é professor de Literatura Portuguesa, poeta, ensaísta e crítico literário. Possui uma coluna denominada, *Palavra de Poesia*, no *Jornal de Letras* e também é colaborador das revistas *Colóquio-Letras* e *Relâmpago*. O escritor possui mais de dez livros publicados.

Para a elaboração deste artigo selecionamos alguns poemas de sua obra *Animais Feridos* escrita em 2016. Neste artigo, analisamos três poemas do poeta contemporâneo “Apocalipse”, “Armas de caça” e “Discotecas”. Os poemas tratam de temas que fazem parte do nosso contexto-histórico atual, e este estudo teve como propósito analisar os poemas de Cortez sobre à luz do *flâneur* conceituado por Benjamin, porém através de um novo posicionamento do *flâneur*.

O desenvolvimento desta pesquisa busca analisar e compreender a poesia moderna e contemporânea produzida em Portugal, bem como as suas relações com a contemporaneidade através de uma breve análise das reflexões do eu lírico sobre o espaço urbano e social apresentados ao leitor nos poemas.

Primeiramente, discorreremos sobre os estudos de Walter Benjamin em sua obra *Passagens* (2006). Observamos as inquietações do *flâneur* acerca das transformações da cidade de Paris no século XIX, bem como seus relatos sobre as alterações do espaço urbano, o desenvolvimento arquitetônico e os avanços do progresso pontuados pelo autor na escrita de sua obra e como essas modificações o afetam.

Logo após, mencionamos brevemente excertos e pensamentos do sociólogo Zygmunt Bauman em *Modernidade líquida* (2011) acerca da organização da sociedade atual. Delineamos assim, uma visão mais recente da constituição da sociedade e do homem hodierno, a fim de percebemos as semelhanças e afastamentos da configuração do sujeito na atualidade.

Posteriormente, partilhamos os pensamentos de Rosa Maria Martelo em *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* (2004) e suas reflexões no que se refere a poesia portuguesa da atualidade. Nos atentamos mais especificamente, a sua alusão a um novo posicionamento do *flâneur* e a des-figuração identitária mencionada pela escritora.

Consequentemente, apresentaremos análises dos poemas “Apocalipse”, “Armas de caça” e “Discotecas” no que concerne a

subjetividade do sujeito e a sua relação com o espaço urbano através das reflexões do eu lírico construído pelo poeta em sua poesia moderna e contemporânea, uma vez que o eu lírico é um indivíduo comum deste tempo que é o nosso, com anseios, incertezas e conflitos resultantes das múltiplas tensões da modernidade.

Isto posto, este estudo analisou os poemas de António Carlos Cortez sobre o ponto de vista do *flâneur* da atualidade, observando como o eu lírico dos poemas também percorre as ruas de Lisboa, contempla e participa do cenário que o cerca, observando os tipos humanos que o compõem.

METODOLOGIA

Este estudo foi desenvolvido com base no método de pesquisa qualitativo. Para o corpus deste trabalho foram realizadas pesquisas bibliográficas. Os teóricos utilizados neste estudo foram: Walter Benjamin e sua obra *Passagens* (2006); Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida* (2011) e Rosa Maria Martelo em *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* (2004).

REFERENCIAL TEÓRICO

Para esta pesquisa partiremos dos estudos de Walter Benjamin (2006) em sua obra *Passagens*. O autor discorre acerca do conceito de *flâneur*, como também acerca das transformações do espaço social advindos do progresso no século XIX, uma vez que o eu lírico, ou seja, *flâneur* descreve suas observações do espaço urbano e social.

Na sequência, com o intuito de realizar um panorama sobre a configuração da sociedade moderna, utilizamos Zygmunt Bauman (2011) e sua obra *Modernidade líquida* (2011), com o objetivo de realizar uma comparação das mudanças sociais do século XIX com os tempos atuais, atentamos que esta análise não será aprofundada, mas servirá de base para contextualizarmos e comparamos os efeitos das transformações urbanas no sujeito social.

Consequentemente, utilizamos *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* (2004) da escritora Rosa Maria Martelo. O intuito desse trabalho é analisar o novo posicionamento do *flâneur* nos poemas de Cortez, de acordo com as reflexões da autora sobre a escrita poética do poetas portugueses.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

1. AS TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO SOCIAL E O *FLÂNEUR*

Walter Benjamin discorre sobre o *flâneur* através de reflexões sobre os escritos de Charles Baudelaire, os quais apresentam um sujeito que perambula pelas ruas da cidade de Paris, um homem que se mistura a multidão, porém não se sente parte dela:

Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, *o olhar do homem* que se sente ali como um estrangeiro. Trata-se do *olhar do flâneur*, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da *grande cidade* (BENJAMIN, 2009, p.47, grifos nossos)

De acordo com Benjamin (2009), Baudelaire utiliza a cidade de Paris do século XIX como pano de fundo para a sua escrita poética. Ao observá-la e descrevê-la, lança seu olhar crítico, o olhar do *flâneur*, e isso não acontece somente ao espaço físico, mas também aos indivíduos que ali habitam, e este olhar questionador é de alguém que faz parte desta coletividade, porém não parece pertencer a este corpo social, pois se sente como um estrangeiro.

Desta forma, para falarmos um pouco sobre o conceito de *flâneur* é preciso retratar o ambiente acerca das mudanças feitas pelo progresso. O aumento da população nas grandes cidades, o avanço da industrialização e o capitalismo são fatores que influenciaram e mudaram definitivamente o indivíduo e a sua relação com o meio social.

Walter Benjamin retrata em seu livro *Passagens* (2009) as alterações do espaço urbano, as passagens, termo que dá nome a obra, são as galerias comerciais que começaram a ser construídas na capital da França no século XIX modificando o espaço social e geográfico da cidade:

A maioria das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é a conjuntura favorável do comércio têxtil. Os magasins de nouveautés, os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamentos (BENJAMIN, 2009, p. 39)

Benjamin (2009) relata as mudanças da cidade parisiense, bem como o fenômeno industrial e as transformações do espaço neste período, como a criação das extensas galerias de Paris. O autor apresenta um recorte do Guia ilustrado de Paris:

Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura (BENJAMIN, 2009, p.40, grifos nossos)

Outro fator exposto pelo escritor é a transição do espaço privado para o espaço público no século XIX:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. (BENJAMIN, 2009, p. 468).

Percebemos as mudanças na sociedade parisiense, estas alterações não passam despercebidas para o escritor, o espaço público passa a atrair diferentes tipos de indivíduos e é neste ambiente que Benjamin faz suas reflexões acerca das alterações arquitetônicas, como também dos seus transeuntes. Para isso, o autor observa tudo a sua volta, assim como o faz o *flâneur*.

A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fanstamagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flânar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do flâneur (BENJAMIN, 2009, p. 47)

Percebemos que tanto Baudelaire, quanto Benjamin refletem em suas obras, cada qual a seu tempo, as mudanças de Paris decorrentes do progresso, essas reflexões são realizadas por meio do olhar do *flâneur* que transita pela cidade e observa as alterações do espaço e a nova configuração social.

A poesia de Antônio Carlos Cortez faz parte da literatura moderna e contemporânea, e conforme mencionado anteriormente, retrata as

aflições do sujeito moderno. Para estabelecermos uma relação dos poemas de Cortez pela ótica do *flâneur*, é preciso atentarmos ao espaço social em que vivemos atualmente e, desse modo, verificar se o eu lírico de seus poemas também possui as mesmas inquietações sobre a cidade em que vive, assim como o *flâneur* do século XIX. Neste caso em específico, a referência é a cidade de Lisboa (a capital portuguesa é tema constante neste livro, como também em sua trilogia), assim como o faz o *flâneur* retratado por Baudelaire e por Benjamin acerca da cidade de Paris.

A publicação em 2016 de *Animais Feridos* é recente, justificando a relação apresentada neste artigo entre o contexto-histórico atual com a produção do poeta António Carlos Cortez. As modificações sociais pelo progresso ainda geram inquietações no homem hodierno, pois o desenvolvimento econômico afetou a vida em sociedade e estimulou à individualização dos sujeitos, a falta de empatia, a valorização do ter e não do ser e a preferência por viver de forma isolada dos demais são características da sociedade moderna.

Em virtude disso, consideramos de forma breve os estudos do sociólogo Zygmunt Bauman sobre as relações sociais do século XXI apresentadas em sua obra *Modernidade líquida* (2011):

Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna: como os líquidos, ela caracteriza-se pela incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes”. Sem dúvida a vida moderna foi desde o início “desenraizadora”, “derretia os sólidos e profanava os sagrados” [...] (BAUMAN, 2011, p.158, grifos nossos)

Os estudos do sociólogo a respeito da sociedade moderna apresentam uma leitura da condição humana atual que abandonou as tradições, em outras palavras, a sociedade que outrora era sólida, na época atual passa a ser líquida, uma vez que os relacionamentos sociais são temporários e têm menos importância, sejam eles amorosos, fraternais ou profissionais, há uma individualização dos sujeitos e conseqüentemente, a uma nova formação social.

Essa transformação da sociedade moderna conforme apontou Bauman (2011) têm uma relação intrínseca com a modernização dos espaços urbanos e conseqüentemente, das relações sociais. Suas reflexões

são a respeito do sujeito deste tempo que é o nosso e fazem parte da sociedade contemporânea. Portanto, o espaço urbano, mais especificamente a cidade, é o cenário para a escrita poética de Cortez, uma vez que a capital portuguesa está presente em muitos de seus poemas.

A seguir apresentaremos as análises dos poemas, os quais possuem algumas características do *flâneur* do século XIX, porém sobre uma nova perspectiva, a do *flâneur* da atualidade.

2. OS POEMAS DE ANTÓNIO CARLOS CORTEZ PELA PERSPECTIVA DO FLÂNEUR

Os poemas “Apocalipse”, “Armas de caça” e “Discotecas” de António Carlos Cortez possuem as características do *flâneur*, ou seja, o eu lírico faz suas reflexões enquanto caminha pela cidade. O eu lírico dos poemas observa o espaço urbano e social e os tipos humanos, e desta forma apresenta ao leitor suas reflexões e sentimentos por meio deste olhar analítico.

Para refletirmos sobre as inquietações do eu lírico do poema e sobre a sociedade de seu tempo, apresentamos a seguir as análises dos referidos poemas. Primeiramente, analisamos o primeiro poema, “Apocalipse”:

APOCALIPSE

Subias por outro lado da cidade
em chamas (alfama) para escapar
esquecer os monstros os jogos malabares
A lua gélida num céu de cianeto
iluminava a nova multidão cocainómana
No elevador do lava a lava
derramava-se dos ferros
por onde escorregava
a noite urbana em corpos derrubados
(na rua da barroca ao bairro alto
uma livraria deserta oculta
os desesperados e nos bares suicidas
putas disfarçadas lançam charme
pederastas movidos a sida lançam fogo)
Nas peles ossos tatuados sinais
selos da doença terminal marcada a sexo
troca por troca A droga televisiva
reproduzida na nossa carne viva
(CORTEZ, António Carlos. *Animais Feridos*, 2016, p. 32)

O eu lírico observa um sujeito que caminha pelo bairro numa noite fria da capital lusitana, no segundo verso há uma referência a um bairro de Portugal “alfama”, assim como no décimo verso “a rua da barroca ao bairro alto”. Desta forma, o eu lírico deixa evidenciado no poema, a qual cidade ele se refere, a qual ele denomina “em chamas (alfama)”.

O substantivo “chamas” é um termo utilizado constantemente pelo poeta em seus poemas e neste em específico, é empregado para que o leitor faça uma associação com o título do poema, *Apocalipse*, termo este que nos remete ao apocalipse bíblico, ou seja, o qual é comumente retratado como o inferno na Terra.

Há um posicionamento contrário a massificação marcada pela modernidade, como observamos em alguns versos dos poemas “a droga televisiva/reproduzida na nossa carne viva”, demonstrando a influência do poder midiático na vida das pessoas, e a “guerra fratricida”, onde a vida do Outro não é valorizada.

O segundo poema analisado é “Armas de caça”:

ARMAS DE CAÇA

Rua do alecrim O itinerário revivido
 caveiras sorrindo nas lojas tépidas
 Por onde começar depois do apocalipse
 que há-de vir *porque a morte*
é de todos e virá?
 Ficamos nestas esplanadas
 ao frio do inverno
 cortante Cordames e amarras
 cortam-nos as mãos a que estamos
 presos por um fio
 à terra devastada
 Arame farpado
 é o que enfretamos cada dia
 na guerra fratricida acelerada
 porque a velocidade decapita
 Chegamos ao inferno de dante
 Centros comerciais da vida nova
 Labaredas espadas e vales de lágrimas
 (mendigos, cegos, suburbanos,
 metro com odor pútrido, condomínios

fechados para a vida)
 Subitamente acordo
 Um tanque de águas paradas esta gente
 olhando-se e fazendo das palavras
 punhais armas de caça
 (CORTEZ, 2016, p. 34)

No terceiro verso percebemos a referência ao título do primeiro poema “Por onde começar depois do apocalipse”, o eu lírico também remete o leitor à cidade de Lisboa “Rua do alecrim”. Atentamos para a escrita utilizada em 3ª pessoa por meio dos verbos “ficamos”; “estamos”; “enfretamos”; “chegamos” e “acordo”. O sujeito desinencial aponta que o sujeito faz parte da prática discursiva.

Notamos que o escritor assegura uma continuidade “narrativa” com termos que se opõem por meio do uso da figura de linguagem antítese, as oposições entre “ao frio do inverno/cortante” com “inferno de dante” ou com o adjetivo “Labaredas”.

A cidade é uma “terra devastada” em uma “guerra fratricida” com pessoas que não possuem qualquer empatia com o próximo, “fazendo das palavras/punhais armas de caça”, novamente o poeta nos remete novamente ao título do poema, e, ao comparar a palavra como arma, denota que a linguagem é utilizada para ferir.

Outro fator é o tempo marcado do progresso, pois “a velocidade decapita”. É de senso comum que o tempo escasso está intrinsecamente ligado ao capitalismo e aos avanços gradativos da modernidade. Demonstrando para o leitor que viver de forma acelerada é algo negativo, que nos leva a morte.

Apresentamos a seguir o terceiro poema “Discotecas”:

DISCOTECAS

Um regresso a Lisboa (Lux)

I

A luz esgota o som
 e as manhãs a céu aberto lembram
 quanto a noite esventrou os nossos olhos
 Assim o excesso do haxixe e vítreos
 os nomes ainda há pouco conhecidos
 apalpadados entre a carne exposta desses talhos
the fog comes / on little cat feet

Animais feridos ao decepado sol
fumam nos pulmões o sangue negro
(gasolina em combustão de sexo e raiva)

II

Lisboa descendo até o rio
e o frio atravessando-lhe os ossos
(pedintes às portas das igrejas
e turistas de óculos escuros
- talvez assim esta miséria
se oculte melhor) Que luz é esta
que arrefece o corpo das colinas
como fogo posto em labaredas ínvias?

III

Sexo e cinismo nas discotecas
o som explode ou implode
e vampiros mostram seus caninos
Aumenta o índice de sangue
nas ruas onde cocaína é lei
Não podes escapar Escarpas
as ruas onde sabes afinal
que no mesmo fogo ardes
(CORTEZ, 2016, p. 84,85)

Esse poema é estruturado em três partes denominadas pelos algarismos romanos I, II e III. Na primeira parte (I), ao utilizar o pronome possessivo “nossos” observamos que o eu lírico faz parte do poema, mais uma vez a referência é feita para o título da obra no oitavo verso “Animais feridos”, o poeta utiliza a metáfora, onde os animais são como as pessoas que descansam em uma manhã de sol “Animais feridos ao decepado sol”.

Na segunda parte (II), o eu lírico fala sobre a noite de Lisboa, e de novo aponta para a cidade portuguesa “Lisboa descendo até o rio”. O cenário nos revela um dia ensolarado, mas o ar gélido se sobrepõe “o frio atravessando-lhe os ossos”. Percebemos uma crítica social “talvez assim esta miséria/se oculte melhor” ao retratar “pedintes às portas das igrejas” ao mesmo tempo que turistas transitam pela capital, ou seja, em uma visão panorâmica são os turistas que tem um maior destaque, e consequentemente as pessoas que vivem à margem são ignoradas.

Já na terceira parte (III), o eu lírico inicia o poema contextualiza a cena “Sexo e cinismo nas discotecas”. Para o eu lírico a discoteca, termo que outra vez faz uma referência ao título do poema, é o lugar onde as máscaras caem e o verdadeiro eu se revela “vampiros mostram seus caninos”. Observamos uma relação cíclica, pois nos primeiros versos “A luz esgota o som” demonstra que o amanhecer encerra as atividades nas discotecas e “e as manhãs a céu aberto lembra/quanto a noite esventrou os nossos olhos” como se a noite fosse responsável por decepar-lhes os olhos, ou como se a noite os vendasse. Desta forma, o eu lírico está em uma discoteca no início do poema e também ao final dele, e o ciclo se repete.

Observamos que o poeta opta por escolher palavras pertencentes a um mesmo campo lexical, são elas: “gélida”, “frio” e “inverno”; “sol”, “fogo”, “arde”, “combustão”, “labaredas” e “inferno”, como também: “cocainómana”, “drogas”, “cocaína” e “haxixe”. Há outros elementos nos três poemas que possibilitam uma relação entre os textos, tais como: “corpos derrubados”, “ossos”, “carne viva”, “carne exposta” e “caveiras”. Este recurso tem o intuito de estabelecer uma relação entre os três poemas.

A presença do espaço urbano é tema constante nos poemas de Cortez, assim como fizeram Benjamin e Baudelaire. Com isso, percebemos que há semelhanças nos poemas analisados anteriormente com o ato de *flanerie*, no entanto, observamos algumas modificações quanto a sua constituição no contexto atual.

Uma vez que esta pesquisa busca reatificar as semelhanças e distanciamentos do *flâneur* do passado com o atual, trazemos as considerações de Martelo e a suas reflexões quanto a observação da cidade na literatura portuguesa moderna e contemporânea, conforme afirma a autora “[...] um primeiro aspecto a assinalar consiste na forma como o sujeito emerge do espaço urbano, não podendo separar a experiência interior de uma condição existencial cidadina” (2004, p. 253, 254).

Ao analisar os três poemas, percebemos como o autor utiliza o eu lírico para expor sua visão da cidade de Lisboa, ele não só a observa, como também dela faz parte “sabes afinal/que no mesmo fogo ardes”, assim como percebemos nos poemas anteriores pelo o uso do pronome possessivo e o discurso feito em 3ª pessoa.

Diferentemente do *flâneur* de outrora, a forma como a cidade é descrita, é relevante, ou seja, ela é retratada por meio de uma visão apocalíptica. Os poemas nos remete a um cenário caótico. No primeiro a introdução que o eu lírico faz ao leitor é nítida, desde seu título, quanto ao seu conteúdo. Martelo afirma que “Não será preciso dizer que este

tipo de visão apocalíptica nada tem a ver com o fascínio do “flâneur” pela cidade, tal como nada tem a ver com a distância que o separava da multidão”. (MARTELO, 2004, p. 254).

Nessa nova contextualização do *flâneur*, o sujeito não está distante de seu objeto de observação, pelo contrário, uma vez que dele faz parte. “Agora, o sujeito pertence a essa massa indistinta que preenche o tecido urbano, fala a partir de um espaço partilhado” (MARTELO, 2004, p. 255).

Outro ponto a ser observado é a subjetividade do eu lírico apresentado nos poemas de Cortez, não relata apenas a sua própria subjetividade, mas também dá voz a uma coletividade. Tais apontamentos nos leva a refletir sobre a des-figuração identitária apontada por Martelo:

A experiência do sujeito poético apresenta-se como algo de partilhado, ou de facilmente partilhável com o leitor, não porque aquele tenha superado a *des-figuração* identitária anteriormente somatizada como figura de construção pela desagregação gramatical do abstraccionismo, mas porque o leitor facilmente a reconhece como uma experiência comum. Quero com isto dizer que a des-figuração do sujeito pode não implicar agora uma retórica da impessoalidade e uma actualização figural, em termos de tessitura discursiva, e pode reverter para a construção de personagens facilmente reconhecíveis para o leitor como des-figurações identitárias referenciáveis no seu mundo habitual (MARTELO, 2004, p. 225).

Assim, o eu lírico utilizado pelo poeta em sua escrita, tem como particularidade a verosimilhança com a realidade, uma vez que o leitor facilmente se identifica, tanto com os lugares apontados nos poemas, quanto com as situações apresentadas, bem como com as configurações da sociedade contemporânea.

Ainda segundo a autora, “[...] “o novo flâneur” [...] é hoje mais comum e mais prosaico (e, conseqüentemente, em grande medida, é também a própria negação do “flâneur”)” (MARTELO, 2004, p. 257). Ou seja, além das observações apontadas anteriormente, outro ponto a ser observado é que a escrita de António Carlos Cortez é caracterizada pela prosa poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisou os poemas “Apocalipse”, “Armas de caça” e “Discotecas” do escritor português António Carlos Cortez, esses poemas

fazem parte da obra *Animais feridos*, escrita em 2016. Após as análises dos poemas, observamos que o eu lírico utilizado pelo autor possui as mesmas características do *flâneur* do século XIX, demonstrando assim que os efeitos da modernidade ainda inquietam o homem hodierno. Ele possui os mesmos anseios perante as modificações do espaço urbano, como também da configuração social. Observamos como a escrita ficcional de Cortez parte da realidade social, ou seja, a ficção, neste caso específico, está dialogando com os problemas sociais gerados pelo processo de modernização.

Durante o desenvolvimento deste artigo, apontamos para as diferenças e para as semelhanças sobre a nova configuração do *flâneur*. Ele não apenas observa a cidade, mas dela também faz parte. Outro ponto a ser observado é a configuração da cidade, pois agora ela é descrita de forma caótica, apocalíptica. Apontamos também para a escrita poética, a qual possui verossilhanças com a realidade atual, ela é construída com menos rigor, como também possui uma linguagem mais coloquial e, conseqüentemente, aproxima o leitor, pois o mesmo se identifica em seus versos.

Este trabalho tinha por objetivo responder a uma questão: como o autor estabelece as reflexões do eu lírico e assim produz um conflito análogo ao do sujeito moderno? Percebemos um eu lírico análogo ao *flâneur* do século XIX, no entanto, nos poemas analisados, percebemos um *flâneur* reformulado, ou seja, os poemas de António Carlos Cortez são escritos pela perspectiva de uma nova configuração do *flâneur*, o *flâneur* contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CORTEZ, António Carlos. *Animais Feridos*. Ed. Dom Quixote. Alfragidade, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. - 1ª ed. - Porto : Campo das Letras, 2004. - 262 p. ; 24 cm. - (Campo da literatura. Ensaio ; 110). - ISBN 972-610-853-5

O MAL RADICAL EM EÇA – CONSIDERAÇÕES PSICANALÍTICAS SOBRE O CRIME DO PADRE AMARO E O PRIMO BASÍLIO

Giovanna Reis Rodrigues de Freitas¹

RESUMO

As obras do escritor português Eça de Queirós *O Primo Basílio* (1878) e *O Crime do Padre Amaro* (1880) foram anunciadas como pertencentes ao realismo-naturalismo, porém mesmo com algumas características próprias deste movimento, o escritor implícito subverte os procedimentos estéticos e ideológicos desta escola literária. Nessas obras, há a presença de duas personagens femininas marcantes, Luísa e Amélia, a primeira mantém um romance extraconjugal com o primo; e a segunda tem um relacionamento com um padre. Ambas são vítimas da sociedade e têm a morte como destino. Tais relacionamentos são motivados pela sexualidade e, pelos estudos da psicanálise, o mal é uma pulsão inerente ao ser humano, uma vez que as respectivas personagens criadas por Eça de Queirós são desenvolvidas por este prisma. O mal é representado quando o autor nos mostra figuras humanas com uma perda de controle da razão e conseqüentemente da consciência do homem virtuoso. Desta forma, este artigo propõe analisar se o autor implícito utiliza a pulsão do mal como princípio motor em sua narrativa. Logo, buscamos verificar se essas obras possuem características que não são próprias ao realismo-naturalismo. Para o desenvolvimento deste trabalho utilizaremos: Sergio Nazar David (2007), acerca dos estudos queirosianos e das suas relações com a psicanálise; Sigmund Freud, *O mal-estar na cultura* (2010); Luiz Alfredo Garcia Roza acerca do *O mal radical em Freud* (1990), a respeito da pulsão do mal, da pulsão da sexualidade e da falta presente no homem.

Palavras-chave: Eça de Queirós; Realismo; Sexualidade; Mal.

¹ Graduanda em Pedagogia da Faculdade Pitágoras- Londrina, Especialista pela Faculdade de Campos Elíseos (FCE) e Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), giovanna.rodrigues@uel.br;

INTRODUÇÃO

Este artigo visa analisar como o escritor implícito utiliza os procedimentos estéticos e ideológicos do realismo-naturalismo por meio da análise das personagens Basílio em *O primo Basílio* (1878) e de Amaro presente em *O crime do padre Amaro* (1880). Procuramos verificar como o escritor implícito subverte essa escola literária em sua narrativa.

As personagens Amaro e Basílio são exemplos da subversão dos conceitos pertencentes ao realismo-naturalismo nas obras de Eça de Queirós. Ao final do romance, ambos continuam a viverem as suas vidas sem qualquer tipo de culpa, de consequência ou de condenação social.

Na sequência, analisamos as personagens Amélia e Luísa, a primeira é casada com Jorge, marido exemplar aos pressupostos requeridos da época, e o foco da narrativa o seu relacionamento extraconjugal com o primo. E a segunda, extremamente devota a fé cristã mantém um relacionamento com um jovem padre.

Para a analisarmos das referidas personagens, utilizamos Sérgio Nazar David e suas reflexões em *O Século de Silvestre da Silva – Estudos Queirosianos* (2007) acerca de seus estudos sobre as obras de Eça de Queirós, como também de seus apontamentos sobre a sexualidade; e para refletimos sobre a pulsão do mal, Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *O mal radical em Freud* (1990); o qual tem seus estudos baseados em Freud e Sigmund Freud sobre e *O mal-estar na cultura* (2010).

METODOLOGIA

Este artigo foi realizado por meio de estudos bibliográficos, seguido pelo método qualitativo. Para o desenvolvimento desta pesquisa foram consultados: Sérgio Nazar David e suas reflexões em *O Século de Silvestre da Silva – Estudos Queirosianos* (2007); Luiz Alfredo Garcia-Roza, o qual tem seus estudos baseados em Freud e na obra *O mal radical em Freud* (1990); como também, *O mal-estar na cultura* (2010) de Sigmund Freud a respeito da pulsão do mal.

REFERENCIAL TEÓRICO

Primeiramente, analisamos as personagens Basílio e Amaro com intuito de demonstrar como a narrativa construída por Eça de Queirós possui elementos que não são próprios da escola literária realista-naturalista.

Para isso, utilizamos Sergio Nazar David (2007) sobre os estudos das obras de Eça de Queirós em *O Século de Silvestre da Silva – Estudos Queirosianos*.

Na sequência, analisamos a construção das personagens Amélia e Luísa, seguindo a perspectiva freudiana sobre o conceito da pulsão do mal, abordando os seguintes teóricos: Sigmund Freud *O mal-estar na cultura* (2010); Luiz Alfredo Garcia Roza acerca do *O mal radical em Freud* (1990), onde foi abordado a pulsão do mal, a pulsão da sexualidade e a falta presente no homem.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

1. A SUBVERSÃO DO REALISMO-NATURALISMO

Os romances do escritor português Eça de Queirós *O primo Basílio* (1878) e *O Crime do Padre Amaro* (1880) foram mais de uma vez anunciados pelo escritor como pertencentes ao realismo-naturalismo, porém mesmo com algumas características próprias dessa escola literária, o autor implícito subverte os procedimentos estéticos e ideológicos desse movimento.

A primeira publicação de *O Crime do Padre Amaro* foi em 1875 na *Revista Ocidental* seria a primeira obra com base nas doutrinas estéticas do Realismo-Naturalismo na literatura portuguesa. De acordo com Eça, esta obra corresponderia aos objetivos estéticos da ideia de justiça e verdade que norteava a ideologia positivista.

O autor pontua na quarta Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense em 1871, sob o título a *Literatura Nova (O realismo Como Nova Expressão de Arte)*, Queirós introduz o romance realista-naturalista em Portugal:

É a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando a inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. – Por outro lado, o Realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; - o Realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mal na nossa sociedade. (SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 55-56).

Porém, mesmo após esta declaração, o que percebemos em suas obras não se confirma na ideologia da escola literária que afirma pertencer. Ao adentrarmos mais afundo no naturalismo observamos que Émile Zola, autor do qual Eça foi influenciado pelo naturalismo em suas obras, nas seguintes obras *O Romance Experimental* e *Naturalismo no Teatro* expõe que os escritores que optam por observar e analisar a sociedade para buscar o ideal da verdade, seriam classificados como naturalistas:

Nós, os escritores naturalistas, submetemos cada fato à observação e à experiência; enquanto que os escritores idealistas admitem influências misteriosas que escapam à análise, e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza. [...] o alvo de nosso esforço humano é reduzir dia a dia o ideal, conquistar a verdade ao desconhecido. Somos todos idealistas, se se entende com isso que nos ocupamos com o ideal. Mas, chamo idealistas àquelles que se refugiam no desconhecido pelo prazer de nele estar, que só têm gosto pelas hipóteses mais arriscadas e que desdenham submete-las ao controle da experiência, sob o pretexto que a verdade está neles e não nas coisas. (ZOLA, s/d, p. 59-60)

Este ideal de verdade é constantemente refutado nos dois romances, a personagem Luísa contaria em algum momento a verdade sobre seu envolvimento para seu marido Jorge? Ou Jorge só soubera da verdade através de Juliana que a chantageia com cartas? E o ideal de justiça que se dissolve com o desenrolar das narrativas, as personagens Amaro e Basílio são exemplares nesse sentido. O primeiro, termina o romance em Lisboa, a capital do país, dizendo que não confessava senão as casadas. O segundo, ao saber da morte da prima, apenas se lamenta de não ter levado consigo, na viagem, uma acompanhante.

Sérgio Nazar David, afirma que “Em *O crime padre do Amaro* e em *O primo Basílio* ficamos com a impressão de que fora o mundo ou a consciência mal formada que não tinham sido capazes de levar Luísa, Amélia, Amaro e Basílio para a conjugalidade” (DAVID, 2007, p.16-17). Visando que a perdição do homem seria essa consciência mal formada, Eça nos demonstra ao decorrer da narrativa que nem mesmo a razão e a consciência poderiam resguardar os homens do mal, e que ambas não são suficientes para impedi-las de ceder as pulsões inerentes ao ser humano e ao fim, as personagens são traídas pela própria razão e consciência falhas.

Os personagens Amaro e Basílio são exemplos da subversão narrativa do realismo-naturalismo. Ambos personagens saem ilesos de qualquer tipo de culpa, ou de punição social. O primeiro, termina o romance em Lisboa, a capital do país, dizendo que não confessava senão as casadas. Amaro diz depois de questionado por cônego Dias sobre “aquilo” que o padre Amaro queria confessar: “— Já lá vai o tempo, padre-mestre- disse e pároco rindo- já as não confesso senão casadas!” (QUEIRÓS, 2016, p.466)

O segundo, ao saber da morte da prima, apenas se lamenta de não ter levado consigo, na viagem, uma acompanhante. O autor implícito coloca em cena, na volta de Basílio a Lisboa com a notícia da morte da prima, que este não demonstra qualquer sentimento amoroso ou culpa em sua consciência e finaliza o romance com a seguinte fala: “Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala: — Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! E foram tomar xerez à Taverna Inglesa.” (QUEIRÓS, 2010, p. 508). O primo de Luísa lamenta apenas o fato de não ter conhecimento da morte de sua prima antes de vir a Lisboa, pois se soubesse não ficaria sem uma mulher para acompanhá-lo.

Nazar afirma que “Para Eça, o instinto (bestialidade) governa quando os deveres (Consciência) não são suficientemente fortes para deter os vícios (pulsão).” (DAVID, 2007, p. 31). Temos a presença da consciência também em *O Crime do Padre Amaro* (1880) por meio do personagem Dr. Gouveia que afirma: “Eu não preciso de padres no mundo, porque não preciso do Deus do céu. Isto quer dizer, meu rapaz, que tenho o meu Deus dentro de mim, isto é, o princípio que dirige minhas ações e os meus juízos. Vulgo Consciência...” (QUEIRÓS, 2016, p. 234). Dessa forma, a hipótese central do realismo-naturalismo é refutada o tempo todo ao longo das duas narrativas pois as personagens são traídas pela própria razão e consciência falhas. O que o autor faz nessas obras é mostrar que não há nenhum ponto de segurança na existência, e que não há um porto seguro.

2. O MAL RADICAL

Entre as diversas pulsões citado por Freud, trazemos um breve panorama de como o mal foi desenvolvido ao longo dos séculos. Pontuamos primeiramente a perspectiva de Aristóteles (1991):

Mas nem toda ação e paixão admitem um meio-termo, pois algumas têm nomes que já de si mesmos implicam maldade, como o despeito, o despudor, a inveja, e, no campo das ações, o adultério, o furto, o assassinio. Todas essas coisas e outras semelhantes implicam, nos próprios nomes, que são más em si mesmas, e não o seu excesso ou deficiência. Nelas jamais pode haver retidão, mas unicamente o erro. E, no que se refere a essas coisas, tampouco a bondade ou maldade dependem de cometer adultério com a mulher apropriada, na ocasião e da maneira convenientes, mas fazer simplesmente qualquer delas é um mal. (ARISTÓTELES, 1991, s/p).

De acordo com o autor, para algumas ações, não existe um meio-termo, isto é, atitudes como a inveja, o adultério e o assassinato são ações contrárias à virtude, visto que para o autor, o mal é a conduta contrária à virtude e a virtude é a ação ou ato de realizar o bem. A partir dessa perspectiva instaura-se dentro desses dois conceitos um juízo de valor reconhecido de um conceito em relação ao outro.

Santo Agostinho em seus escritos denominados *Confissões* percebe o mal como uma falta ou um defeito, definimos assim, o mal como uma falta de positividade própria: “Afastando-me da verdade, parecia-me encaminhar para ela, porque não sabia que o mal é apenas privação do bem, até chegar ao seu limite, o próprio nada” (AGOSTINHO, 2007, p.23).

Partindo de Santo Agostinho e sua visão de mal como falta de positividade, nos deparamos com Kant em sua obra em 1763, *Ensaio para introduzir em filosofia o conceito de grandezas negativas*, Kant afirma que o mal é como um vício, uma ausência do bem, não somente isso, como também considera o mal a resistência ao bem. Esta força vinda da resistência é a nossa própria vontade e conseqüentemente está ligada ao nosso livre arbítrio, ou seja, a nossa liberdade.

Em *A religião dentro dos limites da simples razão* publicado em 1793 por Kant, retira o mal radical dos limites da *teodiceia*², o homem pode reverter as máximas de suas ações, Garcia-Roza afirma que para Kant: “[...] o homem pode inverter as máximas de sua ação, vinculando-as a lei

2 Teodiceia refira é o conceito inserido na metafísica em que ao tratar do problema do mal, procura «justificar» a bondade de Deus contra as objeções levantadas a propósito daquele problema. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/teodiceia>. Acesso em: 20/10/2021.

moral perversa que o leva a agir não somente para o mal as pelo mal. ” (GARCIA-ROZA, 1990, p.152).

Kant desenvolve em sua obra *Ensaio para introduzir em filosofia* (1763), o conceito de grandezas negativas e os conceitos de mal por falta e mal por privação. O mal por privação, de acordo com o autor, é a privação e oposição ao bem e possui uma força positiva que oprime o bem. O mal por falta, é puramente negatividade, pura ausência (neste caso, ausência do bem) este ao contrário do mal da privação não possui em si um princípio positivista.

O mal radical para Kant, não é definição para natureza humana, para ele: “ O mal radical é definido como uma propensão inata a natureza humana, entendo-se por *propensão* apenas uma *predisposição*, [...]” (GARCIA-ROZA, 1990, p.154 apud KANT, 1986, p.31). De acordo com o autor, essa tendência para o mal apresenta de acordo com o autor, três formas distintas, sendo a primeira como uma fragilidade da natureza humana, a segunda como esta propensão a misturar impulsos morais e imorais, e a terceira como a malignidade humana fundada no livre arbítrio do homem para inverter a moral.

De acordo com Kant (1986): “o homem é mau”, segundo o que precede, nada mais pode querer dizer do que: ele é consciente da lei moral e, no entanto, acolheu na sua máxima a deflexão ocasional a seu respeito.” (KANT, 2008, p. 38). Esta tese de que o “o homem é mal” não é tratada pelo autor como um princípio, mas como uma predisposição ou uma inclinação e é neste conceito que vemos pontos de diferença entre Freud e Kant.

Para Freud a destrutividade é um princípio do homem: “[...] algo que está presente a cada momento regendo cada começo” (GARCIA-ROZA, 1990, p.155). Ao contrário do conceito já visto de Kant, o mal radical deriva de uma propensão ou inclinação. Ainda segundo o autor para Freud, o mal é:

O que é o mal? Não é necessariamente, aquilo que é prejudicial ao eu, responde Freud, pode ser ao contrário, algo prazeroso e desejado por ele. É portanto o outro que vai decidir sobre o que deve ser considerado como bom ou mau. Este é o sentido do chamado serviço dos bens. Não é algo que diga respeito ao desejo do sujeito, mas ao bem do outro, e para que o bem do outro seja atendido, é necessário que o sujeito ceda do seu desejo (GARCIA-ROZA, 1990, p.161).

Em *O mal-estar na cultura* de 1930, Freud afirma que “O mal é aquilo pelo que se é ameaçado com a perda de amor; por medo dessa perda é preciso evitá-lo” (FREUD, 2010, p.146). Nas duas obras analisadas, há a presença de personagens marcantes com relacionamentos sociais motivados pela sexualidade e, pelos estudos da psicanálise, a sexualidade é o meio para que o homem pratique o mal, e esta é uma pulsão inerente ao ser humano. À vista disso, analisamos as personagens criadas por Eça de Queirós por meio dessa perspectiva.

Pelo viés empirista e naturalista em que um mundo dito natural é composto por corpos materiais e organizado por leis inerentes a nós, frisando que este não dependeria da linguagem em seu percurso. Partindo deste pressuposto, este corpo material e animal é marcado fortemente pela “falta” desde do seu nascimento. O corpo humano possui esta falta de algo ou alguém, de maneira geral uma força externa ao seu corpo para viver.

É dessa falta que se corpo sente a necessidade natural, e ao senti-la passamos para outra reação corporal chamada de ação. Assim como afirma Garcia-Roza: “[...] a necessidade impõe uma ação cujo objetivo é a supressão da necessidade e, portanto, o preenchimento da falta.” (GARCIA-ROZA, 1990, p.15). Nesse processo de suprir esta necessidade de algo ou alguém, denominaremos como objeto de desejo que pertence evidentemente a este mundo natural vigente, sendo um objeto natural. Ressaltando que o corpo e o mundo estão interagindo e ligados entre si.

O uso da palavra transforma e significa este mundo natural, este corpos e os objetos passam a possuir significado a partir da linguagem. Ainda de acordo com o autor:

Ao ser através do qual a palavra fez sua emergência- e que foi por ela construído- chamamos homem. A palavra não fez sua emergência no homem; o homem é um efeito dessa emergência. Tendo feito sua emergência, a palavra ressignificou ou simplesmente significou o próprio corpo com suas faltas, assim como os objetos do mundo. O efeito imediato foi uma desnaturalização do corpo. Das suas necessidades e dos objetos do mundo, assim como o surgimento de uma nova ordem: a ordem simbólica (GARCIA-ROZA, 1990, p.16).

Esta transformação impulsionada pela linguagem rompe com este mundo natural e suas ordens, é deste rompimento surge a falta não-natural, é neste momento instalada o que o autor chama de “nova ordem”.

Mesmo que esta nova ordem esteja imperando sobre este mundo, o corpo ainda sente suas faltas corporais que desencadeia em necessidade e impõe a ação, porém, essa ação ficou sem uma direção pré-estabelecida.

A satisfação plena dos corpos, nesta nova ordem se torna totalmente impossível. O autor menciona que esta perda de satisfação não se deve a uma “sinalização ineficiente” ou a uma carência dita como natural do objeto, mas “[...] ao fato de que a ordem natural foi perdida e que em decorrência não há mais objeto específico. Dai por diante, apenas uma satisfação parcial passou a ser possível.” (GARCIA-ROZA, 1990, p.17).

Dessa forma, nosso corpo é fortemente marcado pela falta e que uma vez sentida impõe uma ação sobre o homem para que ele busque, de maneira incessante, preencher esse vazio e, nesse processo de suprir esta necessidade de algo ou de alguém, a falta torna-se o objeto de desejo. É neste cenário que as pulsões se sobressaem, em específico a pulsão do mal.

Este é o ponto de toda esta estrutura, o surgimento da “nova ordem” como cita Garcia-Roza, ou o mundo regido pela linguagem. A psicanálise tem como fundamento e ponto de partida com o uso da palavra, não que ela ignore as funções, órgãos ou reações corporais, mas a psicanálise foca nas inferências a partir da palavra. Este corpo natural é repleto de pulsões e elas vão construir uma nova realidade corporal, sendo que a linguagem tem função de constituir e ordenar as pulsões: “ O corpo resultante dessa ordenação será um corpo submetido à ordem simbólica, corpo apossado e informado pela linguagem. Será, portanto, um corpo-linguagem” (GARCIA-ROZA, 1990, p.19). Sendo assim, um corpo submetido a linguagem.

Garcia-Roza (1990) cita a presença de uma dualidade da psicanálise, sendo esta:

[...] a verdadeira dualidade em psicanálise não seria a dualidade do corpo-linguagem, mas sim a dualidade corpo-linguagem/pulsões anárquicas. Essa dualidade poderá ser concebida ainda como uma dualidade Ordem /Acaso, ficando o corpo-linguagem no lugar da ordem e as pulsões no lugar do acaso (GARCIA-ROZA, 1990, p.19).

Esta dualidade é concebida pelo que se denomina ordem e o que é ordenado, ou seja, um corpo que inclui a linguagem e a representação deste corpo. O que fica à margem ou exterior a ordem seria as pulsões em seu estado natural.

Em decorrência do conceito de “corpo-linguagem”, entre outras pulsões, como a “pulsão da morte” que Freud destaca como “primeira pulsão” no corpo humano, a pulsão sexual é denominada como a pulsão própria do corpo-linguagem. Ainda sobre a pulsão sexual, Garcia-Roza (1990) diz que “[...] o sexual supõe uma forma, e somente podemos falar em forma e sentido, no lugar da ordem e da linguagem.” (GARCIA-ROZA, 1990, p.19).

As pulsões não possuem objeto próprio, qualquer objeto pode ser um objeto de pulsão, assim, entre a pulsão e o seu objeto existe uma linha de desejo e de fantasia que articulam e conduzem um ao outro resultando na satisfação. Essa satisfação nunca é alcançada, e mesmo após conseguir este tão idealizado objeto de desejo, não resulta em uma satisfação plena, já que a falta é permanente no homem. Percebemos um evento cíclico, pois estamos sempre em busca da satisfação e refletindo sobre os meios de adquiri-las. Neste processo de aquisição, a linguagem está presente como efeito em todo o desenvolvimento.

Freud ressalta que na busca da satisfação e nos seus meios de obtê-las: “ E isto se torna mais claro quando tratamos da sublimação. Ela descreve algo que acontece com a pulsão, mas é um processo que corresponde a libido de objeto. E que exige do objeto é que ele seja socialmente valorizado” (GARCIA-ROZA, 1990, p.71). A sublimação aparece como um dos meios para satisfação, não a satisfação dita plena e inalcançável, mas uma satisfação parcial.

Com a nova ordem simbólica e um mundo subjugados pelos signos, afeta a maneira como essa pulsão é realizada, sabemos que essa satisfação no mundo dos símbolos não é plena, mas será que ela afeta as possibilidades, ou os meios para alcançar essa satisfação? Garcia-Roza expõe:

Se por um lado a submissão ao mundo dos signos impede a satisfação plena, por outro lado, essa mesma submissão multiplica de forma incomensurável suas possibilidades de satisfação. Este é o equívoco fundamental da pulsão. O mundo a qual ela se dirige é um mundo emprestado, mundo no qual não há que buscar o objeto perdido, posto que ele jamais o habitou (GARCIA-ROZA, 1990, p.70)

De acordo com o autor, o mundo dos símbolos é um mundo emprestado, já que o dito real não é o mundo e jamais terá lugar no mundo. Dessa forma, vemos o real como uma hipótese do que se pode ser, é uma suposição e uma falta: “ As pulsões exigem uma dose mínima de satisfação

no nível do real. Se toda satisfação fosse obtida por sublimação, faltaria a ela intensidade necessária para “comoção nossa corporeidade”. ” (GARCIA-ROZA, 1990, p.71). Esta relação entre objeto e sublimação é relativamente aceita e valorizada pela sociedade.

Assim sendo, para Freud “ a sexualidade é a chave do problema das psiconeuroses, bem como das neuroses em geral” (FREUD, 1997, p. 131), assim o mal radical deriva de uma propensão ou inclinação do ser humano.

O autor também afirma que a destruição é um princípio do homem e ambos estão interligados. Quando a sexualidade é movida por esta pulsão do mal, o sentimento de culpa é a consequência do ato sexual. Assim, quando há uma ação originada do mal e da destrutividade, na sequência haverá a culpa, “[...] alguém se sente culpado (os devotos dizem: pecador) quando fez algo que se reconhece como ‘mau’” (FREUD, 2010, p.145).

O autor também fala sobre a mera intenção de praticar o mal, mesmo que bloqueada pela sua linha de moral, já é o bastante para fazer com que esta pessoa se sinta culpada, ou seja, a mera sensação de ser capaz de fazer o ‘mal’ a alguém já lhe culpabiliza do ato.

Amélia por meio de seus pensamentos evidencia esta pulsão sexual, onde até a fé era esquecida:

Nos seus braços, todo o terror do céu, a mesma idéia do céu desaparecia; refugiada ali, contra o seu peito, não tinha medo das iras divinas; o desejo, o furor da carne, como um vinho muito alcoólico, davam-lhe uma coragem colérica; era com um brutal desafio ao céu que se enroscava furiosamente ao seu corpo (QUEIRÓS, 2016, p. 336, grifo nossos).

Em *O Primo Basílio* (1878), a personagem Luísa é fortemente marcada pela falta e que mesmo após adquirir aquilo que tanto desejava, não consegue preencher o vazio, como também não sente mais a satisfação por estar em companhia de seu primo Basílio.

Luísa reflete sobre esta falta e a ilusão do preenchimento da falta após um dos encontros com Basílio no Paraíso:

Onde estava o defeito? No amor mesmo talvez! Porque enfim, ela e Basílio estavam nas condições melhores para obterem uma felicidade excepcional: eram novos, cercava-os o mistério, excitava-os a dificuldade... Por que era então que quase bocejavam? E que o amor é essencialmente perecível, e na hora em que nasce começa a morrer. Só os começos são bons. Há então um delírio, um entusiasmo, um bocadinho do céu. Mas depois!... Seria pois necessário

estar sempre a começar, para poder sempre sentir?... Era o que fazia Leopoldina. E aparecia-lhe então nitidamente a explicação daquela existência de Leopoldina, inconstante, tomando um amante, conservando-o uma semana, abandonando-o como um limão espremido, e renovando assim constantemente a flor da sensação! — E, pela lógica tortuosa dos amores ilegítimos, o seu primeiro amante fazia-a vagamente pensar no segundo! (QUEIRÓS, 2010, p. 256, 257, grifo nossos).

A insatisfação é tão grande que a personagem chega a quase bocejar de tédio, após isso ela reflete “Seria pois necessário estar sempre a começar, para poder sempre sentir?” Confirmando um eterno ciclo em busca de suprir a eterna falta.

Em *O Crime do Padre Amaro* (1880) temos a personagem Amélia, a qual sente culpa por manter um relacionamento com o padre de sua paróquia e isso lhe aterroriza, ao ponto de que em certas noites, exigia que a mãe viesse dormir aos seus pés, pois tinha medo de pesadelos e de visões. Vemos a culpa como reação à sexualidade:

Vinha-lhe aparecendo distintamente a consciência pungente da sua culpa. Naqueles negrimes dum espírito beato e escravo, fazia-se um amanhecimento de razão. — o que era ela no fim? A concubina do senhor pároco. E esta ideia, posta assim descarnadamente, parecia-lhe terrível. Não que lamentasse a sua virgindade, a sua honra, o seu bom nome perdido. Sacrificaria mais ainda por ele, pelos delírios que ele lhe dava. Mas havia alguma coisa pior a temer que as reprovações do mundo: eram as vinganças de Nosso Senhor. Era da perda possível do paraíso que ela gemia baixo; ou de mais medonho ainda, de algum castigo de Deus, não das punições transcendentais que acabrunham a alma além da tumba, mas dos tormentos que vêm durante a vida, que a feririam na sua saúde, no seu bem-estar e no seu corpo. Eram vagos medos de doenças, de lepras, de paralisias ou de pobreza, de dias de fome — de todas essas penalidades de que ela supunha pródigo o Deus do seu catecismo (QUEIRÓS, 2016, p. 335, grifo nossos).

Dessa forma, Amélia mesmo ainda desejando Amaro também carrega a culpa do ato. A presença da culpa é advinda da sua formação religiosa, Amélia era muito devota, no entanto, Luísa, não sente o mesmo, a sua preocupação é com o que a sociedade pensa e fala sobre a sua situação, uma vez que o seu marido a tinha perdoado. Assim, a concretização do

mal é utilizada pela pulsão da sexualidade (contendo um valor negativo) que desvirtua o homem bom do caminho “certo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suas obras, Eça de Queirós utiliza de seus personagens para subverter o realismo-naturalismo, já que as trajetórias narrativas são contrárias aos elementos de verdade e justiça dessa escola literária, pois as personagens Basílio e Amaro não são culpabilizados pela sociedade, ambos não sentem culpa por sua má conduta, uma vez que no final da narrativa eles continuam suas vidas em Lisboa.

Partindo do pressuposto que o realismo-naturalismo ressalta a razão como consciência e que esta poderia resguardar os homens do mal, o escritor subverte essas características ao apresentar personagens em que a razão e a consciência não são suficientes para as impedi-las de ceder a tais pulsões. Dessa forma, a hipótese central do realismo-naturalismo é refutada o tempo todo ao longo das duas narrativas, pois as personagens são traídas pela própria razão e consciência falhas.

A sexualidade é vista como uma pulsão que causa a destrutividade no ser humano, essa destrutividade é sempre acompanhada do sentimento de culpa. Isto posto, a culpa presente nas personagens Amélia e Luísa é a consequência do ato sexual, pois ambas mantiveram relacionamentos que não estão de acordo com os padrões sociais. Amélia é movida pela sexualidade, assim, também sente essa destrutividade em si mesma, isso é evidenciado pelos seus pesadelos e medo, pois a culpa a atormenta. Luísa por sua vez, passa por momentos de angústia quando Juliana ameaça expor seu caso com o primo e sente vergonha pensando no que a sociedade faria se seu caso extraconjugal fosse exposto.

Consideramos que o autor utiliza a pulsão do mal como princípio motor em sua narrativa, já que o mal como um todo está ligado com a sexualidade. O mal é representado quando o autor nos mostra figuras humanas com uma perda de controle da razão e consequentemente da consciência do homem virtuoso.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO. **Confissões**. Livro primeiro. Digitação: Lucia Maria Csernik, 2007.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. Disponível em: <http://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2014/12/%C3%89tica-a-Nic%C3%B4maco.pdf>. Acesso em: 20 outubro 2021.

DAVID, Sergio Nazar, 1964- **O Século de Silvestre da Silva**, vol.2: estudos queirosianos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FREUD, Sigmund. **Fragmento da análise de um caso de histeria (o caso Dora)**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. **O mal-estar na cultura**/ Sigmund Freud; tradução de Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; ensino bibliográfico de São Endo e Edson Souza- Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KANT, Immanuel. **Religião nos limites da Simples Razão**. Tradução: Artur Morão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2008

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. -1ª ed.- São Paulo: Mediafashion, 2016.

QUEIRÓS, Eça de, 1845-1900. **O primo Basílio**.- Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti.- São Paulo: Abril, 2010.

SALGADO JÚNIOR, António. **História das Conferências do Cassino**. Lisboa: 1930

TEODICEIA. In: Infopédia- Dicionários Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/teodiceia>. Acesso em: 20/10/2021.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, s./d.

O SEMEAR DA PALAVRA: A FUNÇÃO-AUTOR NA SERMONÍSTICA DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Kellen Dias de Barros¹

RESUMO

Os sermões tratados neste trabalho apresentam um autor. Muito mais, os sermões analisados foram selecionados partindo-se, especialmente, de uma premissa: serem obra de um autor específico, Padre Antonio Vieira. É inegável que a noção de autor e de sujeito estão atreladas irremediavelmente. Inclusive, o que o senso comum entende por autoria vincula-se diretamente à concepção de sujeito pós-iluminista, já imbuído de independência e auto-centramento, com o compromisso inalienável da autenticidade e do ineditismo. Propomos, então, refletir sobre a noção de autoria na obra de Padre Antonio Vieira tendo em vista uma produção textual seiscentista confessional, missionária, sacerdotal, em que nem a noção de sujeito, nem a de autor literário contemporâneas se adequam plenamente ao contexto sócio-político do século XVII. Como guias principais da análise, seguimos o pensamento de Michel Foucault em diálogo com Walter Benjamin, Antonio Candido e João Adolfo Hansen. Refletimos, ainda, sobre a importância da linguagem para a teologia humanista que inspirava os jesuítas seiscentistas, e o próprio padre Antonio Vieira, observando o quanto o exercício ideal e mais perfeito possível de porta-voz da Palavra de Deus se faz presente nos sermões proferidos e, depois de uma vida, finalmente escritos pelo influente sermonista que tanto nos inspira até os dias atuais.

Palavras-chave: Antônio Vieira, Função-autor, Sermonística, Literatura seiscentista.

1 Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - RJ, kellendias@yahoo.com.br

O SOLO A SER SEMEADO

Os sermões tratados neste trabalho apresentam um autor. Muito mais, os sermões analisados foram selecionados partindo-se, especialmente, de uma premissa: serem obra de um autor específico, Antonio Vieira. É inegável que a noção de *autor* e de *sujeito* estão atreladas irremediavelmente. Inclusive, o que o senso comum entende por autoria vincula-se diretamente à concepção de sujeito pós-iluminista, já imbuído de independência e auto-centramento, com o compromisso inalienável da autenticidade e do ineditismo.

Levando-se em conta que a relação entre os conceitos de subjetividade e de autoria estão ligados e que no século XVII era impossível haver o sujeito que só veio a se consagrar na modernidade epistemológica, é preciso refletir sobre a função da autoria e seu funcionamento nos setecentos.

Walter Benjamim, no famoso ensaio *O autor como produtor* (1994: v1), destaca que é importante analisar não só como a obra literária vincula-se à sua época, mas, especialmente, é essencial investigar como ela se situa dentro das relações literárias de produção de uma época. (idem, 122). O teórico traça, então, dois planos fundamentais para a obra literária. O primeiro seria a tendência, que pode ser revolucionária – caso o autor proponha renovação social, num aspecto político mesmo – ou reacionária – caso o autor reafirme o *status quo* –; o segundo seria a qualidade, junção de uma tendência política *correta* com uma tendência literária. A qualidade estaria, portanto, vinculada não só à utilização habilidosa de procedimentos estilísticos, mas a um posicionamento político *correto* também.

Nesse sentido, fica claro que haveria uma obrigação política do autor, de transformação ou de ratificação do contexto social em que está inserido. Esta é uma leitura que toma o autor como um ser político por excelência e como uma unidade geradora que forma e é formada pelos diversos elementos de seu tempo. Muito mais, o autor, como ente, não poderia se esquivar desse lugar quase missionário implícito à função de criador de textos veiculados ao público.

No Brasil, Antônio Cândido fez uma profunda análise acerca da relação dos paradigmas sociais e o lugar do autor, especialmente do escritor, na *Formação da Literatura Brasileira* (1997). O teórico destaca que ainda no Brasil colonial, os escritores neoclássicos já manifestavam o desejo de construir uma literatura que concorresse com a portuguesa. O autor,

portanto, teria naquele momento histórico, a função de construir um retrato de seu tempo e de formular a identidade nacional. O autor é entendido, nesse sistema, como uma entidade criadora capaz de ser um forte delineador de uma nova face para um povo.

No segundo capítulo do livro *Literatura e Sociedade*, intitulado “A literatura e a vida social”, Antonio Candido, ao refletir sobre questões fundamentais: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?”; “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”, conclui que:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independente do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO: 2000, 20-21)

Ele afirma, ainda, que é, portanto, tarefa do pesquisador que se interessa por estas questões investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais que se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação, pois os mesmos agem no sentido de orientar a posição social do artista, a configuração dos grupos receptores; a forma e o conteúdo da obra e sua transmissão. (CANDIDO: 2000, 21) Com tudo isto, no entanto, não se deve obliterar o fato de a arte ser “expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos.” (CANDIDO: 2000, 22) Portanto, arte e sociedade engendram um movimento dialético que as situa dentro de um “sistema solidário de influências recíprocas.” (CANDIDO: 2000, 24)

Essas duas pequenas apresentações acerca da relação entre o produtor de arte e a sociedade nos servem como ilustração da relação do ato da escrita artística e o contexto sócio-político em que ela se insere. Inclusive, também são emblemáticas do quanto a produção textual como um todo está submetida a essa relação. Não é à toa que Benjamin enxerga no autor uma função quase militante, e que Antônio Cândido passa a atribuir ao processo da recepção da obra uma importância fundamental para sua consolidação. O que nos importa destacar, seguindo como guia o pensamento de Foucault, é que há uma função-autor que se apresenta nas obras e que esta é variável, de acordo com os aspectos

sociais, políticos e, também, filosóficos que a envolvem. Nesse sentido, destaca João Adolfo Hansen:

Foucault recusa, por um lado, a “ideologia” da crítica marxista, que continua pressupondo a representação e a consciência e, por outro, o “significante” ou a “escritura”, que continuariam a operar com as características empíricas do *autor-presença* transferindo-as para um anonimato transcendental de código. Sua noção de *autor-função* ou *função-autor* descreve a relação que se produz entre discursos nas práticas de classificação e apropriação dos saberes-poderes: no nome do autor, como uma objetivação classificatória de práticas discursivas, que se teatralizam e efetivam as convenções institucionais de vária ordem que definem as tipologias discursivas nas quais valores são atribuídos, como hierarquias que submetem os produtos, os pontos cegos de silêncio, de exclusão, de interdição, de dispêndio supérfluo e anonimato, as técnicas de reprodução e comentário. (HANSEN: 1992, 13)

Foucault na conferência *O que é um autor* (2001) inicia sua análise observando a questão que move a reflexão presente neste trabalho: “Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobretudo em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e sua obra.” (idem, 267) A unidade obra-autor [sermões- Vieira] é, sem dúvida, o motor movente desta análise. Sendo assim, é essencial que pensemos acerca dela.

A relação imediata que se estabelece com a noção de autor é o nome. Mas o nome do autor não é simplesmente um nome próprio. Quando falamos em Antonio Vieira há uma série de significados embutidos nesse significante: o padre, o jesuíta, o *imperador da língua portuguesa*², o conselheiro do rei, o homem político do século XVII. Mas, não é somente isso que faz dele um autor. E se considerássemos que muitas de suas cartas não foram escritas por ele? Certamente, ele não deixaria de ser o autor Antonio Vieira por conta disso. Ou, ainda, se descobríssemos que ele realmente é o autor da *Arte de furtar* (2006), cremos que não teríamos uma mudança de paradigma na sua imagem como autor. Entretanto,

2 Alcinha atribuída a Antonio Vieira por Fernando Pessoa.

caso chegássemos à conclusão de que ele não escreveu, e nem mesmo proferiu seus sermões, provavelmente uma série de mudanças seriam inevitáveis na configuração de Vieira como o autor que ele se tornou ao longo da história. Dessa forma, fica claro que “O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros” (FOUCAULT: 2001, 273) e que esse nome tem uma ligação direta com o que se chama de *obra*. Esclarece Foucault:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma *função classificatória*; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (ibidem *grifo nosso*)

Essa função classificatória embutida no nome do autor fica clara se pensarmos em Homero, por exemplo. Nada assegura que ele tenha realmente existido, mas haver uma série de textos submetidos a uma mesma autoria denuncia a existência de uma relação de homogeneidade, de filiação, de utilização concomitante entre eles. Portanto, o nome do autor caracteriza “um certo modo de ser do discurso”. (ibidem)

Sendo assim, nem todo texto apresenta um autor. De acordo com determinados códigos sociais pode ser necessário haver este *modo de ser autoral* ou não: textos publicitários, em geral, têm redator, mas não autor; contratos legais também não apresentam autor, bula de remédio tem farmacêutico responsável pelo conteúdo científico das informações, mas não apresenta autor. “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (idem, 274)

Lançando um breve olhar sobre a história de nossos textos escritos, percebemos que nas sociedades do discurso, que tinham a tradição oral como fundamento, por meio de repetições, cantos, textos rimados e tantos outros recursos, a noção de autoria não correspondia a uma associação com um sujeito criador. Alguns exemplos são as práticas dos rapsodos da Grécia Antiga, nas sociedades pré-colômbianas, em produções latinas da antiga Roma que eram totalmente fundamentadas em discursos tradicionais antepassados. Com isso podemos concluir que: “É apenas no século XVIII que surge o *autor-presença* e a generalização atual da autoria, como identidade ideal e/ou causalidade psicologista, é invariavelmente a de esquemas projetivos muito próximos aos da exegese

cristã que alegava a santidade do Autor quando pretendia provar o valor de um texto”. (HANSEN: 1992, 14)

O estabelecimento do *autor-presença* é localizado em diferentes momentos. De acordo com Foucault, os discursos começaram a ter realmente autoria na medida em que o autor poderia ser punido. Era um ato de controle e não de glorificação do autor. E, somente no final do século XVIII e início do XIX é que se começa a atribuir uma ideia de propriedade para o texto, por meio de regras acerca do direito do autor. Mas, a fórmula não é tão simples, pois a função-autor não é exercida de maneira constante em todos os discursos. Textos considerados literários atualmente – como narrativas, poemas – poderiam circular sem especificação de autoria tranquilamente na antiguidade, enquanto textos científicos só eram considerados a partir da referência aos autores que fundamentavam seus argumentos – “Sócrates disse”, “Pitágoras afirma”. E, ainda assim, essas referências não tinham um valor de elogio à autoria e, sim, de certificação, como prova de veracidade.

Dessa densa trama ainda surgem outros complicadores. Roger Chartier no ensaio *Figuras do autor* (1999) reconstrói a linha histórica do *autor presença* e percebe que o direito de propriedade atrelado à autoria nasce no início do século XVIII por meio de uma estratégia adotada pelos livreiros londrinos. De acordo com o analista:

[...] longe de nascer de uma aplicação particular do direito individual de propriedade, a afirmação da propriedade literária deriva diretamente da defesa da livraria que garante um direito exclusivo sobre um título ao livreiro que o obteve. Essas são, com efeito, as tentativas da monarquia para abolir a perspectiva tradicional dos privilégios que levam os livreiros-editores a ligar a irrevocabilidade de seus direitos ao reconhecimento da propriedade do autor sobre sua obra. (CHARTIER: 1999, 38)

No desenvolvimento do tema, Chartier complementa, apresentando documentos parisienses e londrinos datados de 1725. Em Paris, a comunidade de livreiros encaminhou ao juriconsulto Louis d’Héricourt um documento em que a obra de um autor é encarada como “fruto de um trabalho que lhe é pessoal, do qual ele deve ter a liberdade de dispor como lhe aprouver” (idem, 40). Em Londres, os livreiros reafirmavam a mesma posição: “O trabalho dá ao homem um direito natural de propriedade sobre o que ele produz: as composições literárias são o resultado de

um trabalho. Portanto os autores têm um direito natural de propriedade sobre suas obras.” (ibidem)

Na luta entre interesses, que já denunciam a entrada da produção letrada como um bem que gera lucro, chegamos ao momento em que mais do que um bem produzido por um autor, os textos passaram a ser distinguidos dos demais produtos pelo seu caráter artístico. Argumentavam os livreiros, em 1760, que:

Se as ideias podem ser comuns e partilhadas, o mesmo não acontece com a forma que exprime a singularidade irreduzível do estilo e do sentimento. A legitimação da propriedade literária é, assim, apoiada sobre uma nova percepção estética que designa a obra como criação original, identificável pela especificidade de sua expressão. (idem, 41)

E assim...

Transcendendo a materialidade circunstancial do livro – o que permite distingui-lo de uma invenção mecânica –, como resultado de um processo orgânico comparável às criações da natureza, investido de originalidade por uma estética, o texto adquire uma identidade imediatamente atribuída à subjetividade de seu autor e não mais à presença divina, ou à tradição ou ao gênio. (idem, 42)

Se alguns textos demandam a função-autor, o texto literário a torna ainda mais aguda, tendo em vista que exige que esse autor seja um sujeito independente de entidades externas e que seja capaz de produzir uma obra única, que, de alguma forma, carregue a marca dessa subjetividade.

É possível destacar, então, três pontos fundamentais para o estabelecimento da função-autor em um texto: o lugar do discurso jurídico na consolidação dessa função, pois o sistema jurídico – ou o sistema que exercer um poder de cunho judiciário – determina e articula o universo dos discursos; a distinção feita por esse poder na atribuição de diversas funções-autor a diferentes tipos de discurso; a série de operações específicas e complexas que determinam o modo como essa função irá se operar no discurso. Fica claro, dessa forma, que a função-autor não se cola a um modelo de discurso espontaneamente.

Quando tomamos consciência de que o sujeito não apresenta um papel fundador em todas as manifestações humanas ao longo da história, conseguimos vislumbrar mais claramente esse descolamento entre a autoria e a unidade criativa subjetiva. A liberdade do sujeito foi

inserida na ordem dos discursos a partir de uma série de procedimentos complexos, variáveis de acordo com os grupos sociais e, ainda hoje, nem todo discurso comporta essa inserção. É preciso refletir acerca do lugar que o sujeito ocupa no discurso, qual função que ele pode exercer. Complementa Foucault: “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso.” (FOUCAULT: 2001, 287) Seguindo esse raciocínio, podemos afirmar que a função-autor é uma especificação da função-sujeito.

E SAI O SEMEADOR A SEMEAR

Tendo sido feitas os devidos esclarecimentos acerca da função-autor, cabe-nos analisar como ela se operava no discurso sermonístico do século XVII ibérico, mais particularmente, nos sermões de Vieira.

O jesuíta Antonio Vieira, no Sermão da Epifania, pregado na Capela Real, no ano de 1662, à rainha regente e às Majestades, por ocasião de seu retorno à Portugal depois da expulsão furiosa das Missões do Maranhão, em decorrência da defesa dos injustos cativeiros e liberdade dos índios, inicia seu discurso confundindo a ação pregadora com a própria ação do Evangelho:

Para que Portugal na nossa idade possa ouvir um Pregador Evangélico, será hoje, o Evangelho o Pregador. Esta é a novidade que trago do Mundo Novo. O estilo era que o Pregador explicasse o Evangelho: hoje o Evangelho há de ser a explicação do Pregador. Não sou eu que hei de comentar o texto; o Texto é o que me há de comentar a mim. Nenhuma palavra direi que não seja sua, porque nenhuma cláusula tem que não seja minha. Eu repetirei as suas vozes, ele bradará os meus silêncios. (VIEIRA: 2000, 593)

Nesse trecho podemos atestar a presença de dois traços fundadores da teologia humanista. Por um lado, Vieira utiliza de recursos retóricos que movem os afetos dos ouvintes/leitores, por meio da suspensão da atenção do público, apresentando um conceito à primeira vista absurdo, ao inverter seu lugar com o do Evangelho de Cristo, caprichando nas atribuições anamórficas. Por outro, ratifica o posicionamento privilegiado do orador, como condutor da palavra divina. E o jesuíta faz essa declaração no exórdio de um sermão em que se consagra “a vocação e a conversão

da Gentilidade à Fé.” (ibidem) Não seria outro seu fim que o de usar da Palavra para gerar uma palavra humana capaz de acender a luz que há nos homens.

Seguindo esses paços, recorre à imagem da luz das estrelas para ilustrar a missão do pregador:

Começando pelo amor e veneração dos Gentios, aquela Estrela que trouxe os Magos a Cristo, era uma figura celestial e muito ilustre dos Pregadores da Fé. [...] Que ofício foi o daquela Estrela? Alumiar, guiar e trazer homens a adorar a Cristo, e não outros homens, senão homens infiéis e idólatras, nascidos e criados nas trevas da Gentilidade. Pois esse mesmo é o ofício e o exercício não de quaisquer Pregadores, senão daqueles Pregadores de que falamos, e por isso propriamente Estrelas de Cristo. (idem, 605)

O pregador do evangelho, homem dotado da palavra como outro qualquer, só se torna um digno porta-voz de Deus quando é plenamente imbuído do poder criador divino, quando consegue estar em consonância com a natureza discursiva e multiplicativa do verdadeiro Criador. Somente é Estrela de Cristo o orador que exerce essa ligação com a Verdade e não aquele que simplesmente recebe esse título por função.

Ao retornar à Portugal expulso com outros jesuítas das Missões do Maranhão por conta da intolerância à sua ação político-evangélica nas colônias, Vieira, diante da corte, reafirmava as ações de sua fé e valorizava sua postura de sacerdote no esforço de disseminar a fé cristã entre os povos pagãos. Para isso lançava mão de argumentos polêmicos, cristalizando sua função de pregador ideal e tocando o coração de seu público: “Pois vamos agora seguindo os passos daquela Estrela desde o Oriente até ao Presépio, e veremos como as que hoje vemos tão malvistas e tão perseguidas, não só imitam e igualam em tudo a Estrela dos Magos, mas em tudo a excedem com grandes vantagens.” (idem, 606)

Segue, então, o jesuíta a enumerar as dificuldades maiores que passaram os missionários nas Missões, em relação às dificuldades enfrentadas pela Estrela dos Magos na anunciação do nascimento do Cristo:

- a. A distância e a diversidade geográfica percorrida pela Estrela do Oriente é muito inferior à que os jesuítas percorreram e enfrentaram para chegar às Américas.
- b. Ao chegar ao seu destino, a Estrela dos Magos contou que seus receptores entendessem sua língua, enquanto os missionários tiveram que aprender a língua dos gentios. É válido destacar que

neste ponto do sermão Vieira atribui aos missionários uma habilidade maior que a de Cristo:

Vendo os circunstantes aquele milagre começaram a aplaudir e dizer: *Bene omnia fecit ET surdos fecit audire, et mutos loqu³*, não há dúvida, que este Profeta tudo faz bem, porque faz ouvir os surdos e falar os mudos. De maneira que a Cristo bastou-lhe fazer falar um mudo e ouvir um surdo, para dizerem que tudo fazia bem feito; e a nós não nos basta fazer o mesmo milagre em tantos mudos, e tantos surdos, para que nos não tenham por malfeitores. (idem, 609)

- c. A Estrela dos Magos iluminou onde eram vistas, sobre os magos ela se tornou notória, a Estrela dos Missionários iluminava onde ninguém via, no lugar “mais desluzido, e no canto mais escuro de todo o mundo”. (ibidem)
- d. A Estrela dos Magos foi ao encontro dos homens mais sábios da Caldéia, enquanto os missionários foram converter almas tão brutas que o Papa teve que analisar se eram racionais ou não, “gente menos gente de quantos nasceram no mundo” (idem, 611), pobres de toda sorte. E aqui, finalmente, Vieira, iguala a missão dos jesuítas a de Cristo:

O que tinham ouvido os discípulos do Batista, era que o Evangelho de Cristo se pregava aos pobres: *Pauperes evangelizantur⁴*, e esta foi a última prova com que o Redentor do mundo qualificou a verdade de ser ele o Messias; porque pregar o Evangelho aos pobres, aos miseráveis, aos que não têm nada do mundo, é ação tão própria do espírito de Cristo, que depois do testemunho de seus milagres a pôs o Filho de Deus por selo de todos eles. O fazer milagres, pode-o atribuir a malícia a outro espírito; e o evangelizar aos pobres nenhuma malícia pode negar que é espírito de Cristo. (ibidem)

- e. Afirma, ainda, que a Estrela dos Magos, por mais que tenha ido a um Presépio e não a uma nobre corte encontrar Cristo, pois somente lá Ele se encontrava, os missionários da Companhia de

3 MC 7:37 E, admirando-se sobremaneira, diziam: **Tudo faz bem; faz ouvir os surdos e falar os mudos.**

4 Mt 11:5 Os cegos veem, e os coxos andam; os leprosos são limpos, e os surdos ouvem; os mortos são ressuscitados, **e aos pobres é anunciado o evangelho.**

Jesus, deixaram a corte e suas Majestades onde estava Cristo acompanhado, para encontrá-Lo em lugar hostil, em que Ele está só.

- f. Por fim, arremata, dizendo que enquanto a Estrela dos Magos converteu três almas, os jesuítas levaram Cristo a inúmeras nações, como os Tupinambás, os Puxiguaras, Nhengaíbas e tantas outras.

Notemos que Vieira nitidamente constrói um sermão a favor de sua missão, diante de uma plateia que foi partícipe do processo de expulsão que havia sofrido. Que, nas idas e vindas do discurso ele usa de construções argumentativas radicais, beirando heresias – apesar de sempre recolhê-las, adequando-a ao decoro e dogmas católicos. Que, como dono do discurso – autor? –, ele super valoriza a sua imagem, apresentando-se como uma espécie de herói injustiçado. Mas, que todos esses procedimentos retóricos se desenvolvem delineando que imagem especificamente?

Seguindo os tópicos previamente apresentados, podemos identificar a fisionomia de: a) fiel devoto à missão encarregada por Cristo, que não teme as dificuldades a serem enfrentadas; b) homem que multiplica suas habilidades em nome da salvação – ordenada por Cristo – de almas perdidas; c) cristão que faz o bem não em nome da notoriedade, mas somente em nome dos ensinamentos de Deus; d) imitador de Cristo; e) pastor de ovelhas desgarradas, que exigem maior trabalho em seu resgate; f) profeta, sementeiro da Palavra.

UMA COLHEITA POSSÍVEL

Uma primeira leitura sobre o Sermão da Epifania, pode nos fazer ver uma vanglória auto-fundamentada, como uma afronta pessoal aos que o prejudicaram, a superposição dele próprio à igreja e à corte. Mas, um olhar mais apurado revela que todos esses elogios ao próprio Vieira e aos jesuítas missionários, de uma forma geral, são construtores da imagem do súdito modelar, do indivíduo que está totalmente adequado aos padrões estabelecidos pela Doutrina Católica.

E, nesse sentido, esse *eu* que fala no discurso deve ser respeitado, admirado, seguido, tendo em vista que está tão próximo de Deus, por meio dessa devoção integral, que seu discurso se torna poderoso. O orador só se torna um verdadeiro porta-voz – leia-se alguém que porta, que

leva a voz – quando consegue aproximar-se mais que os demais da Luz geradora da palavra criadora por excelência.

Percebamos, ainda, que toda a fundamentação discursiva de Vieira, não só no que concerne aos procedimentos retóricos de utilização dos recursos da língua, mas também no que diz respeito às fontes em que se baseia, não são caracterizadoras de uma unidade criadora independente. Todo seu sermão é calçado em relações com o mais sagrado dos textos, a Bíblia. Episódios evangélicos lhe servem de guia para provar a devoção evangélica de sua vida, de sua missão. O tempo todo Vieira recorre a discursos previamente carregados de autoridade para construir o seu, seja no plano da referência bibliográfica mesmo, seja no plano dos conceitos.

Em um contexto tão codificado do ponto de vista político, social e eclesiástico, o discurso da tradição toma um peso imenso e toda criação ganha caracteres do metafísico, de uma relação participativa com a única força criadora existente. O homem só cria quando participa com Deus, em suas habilidades de ser racional, e, particularmente, quando participa com Deus na disseminação da palavra, portando a voz que Ele, caridosamente, o permite carregar. Complementa a analista Guiomar de Grammont:

Os conceitos encontram sua adequação ao decoro interno de um gênero sacro, fundamentado na verdade de discursos teológicos dignificados pela sacralidade da *auctoritas* do latim. Ficam implícitas, no caso, a comunidade da fé católica universalizada e o conhecimento partilhado de seus dogmas, tratando-se de confirmar ou ratificar ou sacramentar os sacramentos. (GRAMMONT: 2008, 198 – 199)

Seguindo essa sacralização do discurso, Vieira, ao final da vida, tornou-se o escritor, autor de seus sermões. Obedecendo às orientações de seus superiores, o jesuíta retomou e escreveu sermões proferidos por toda a vida, nos mais diversos lugares, em situações das mais distintas. E a principal motivação para esse recolhimento e registro da obra sermonística passava justamente pela garantia de integridade da autoria da obra.

Como os sermões eram proferidos, muitos ouvintes compilavam e distribuía livremente seus ditos, mas sem o crivo de seu autor. Não no que concerne à propriedade sobre o texto, mas sim à adequação que somente Vieira poderia dar ao discurso, por sua autoridade como porta-voz de Deus, como instrumento muito bem capacitado, devidamente afinado para fazer soar os puros acordes da canção sacra.

A Igreja pretendia, entre outros motivos, evitar que discursos inadequados recebessem o valor de autoridade relacionado ao nome de Vieira. Autoridade esta, repito, alcançada pela sua função social e política que o possibilitava falar *em nome de*, no caso, em nome de Deus, da Igreja.

A função-autor de textos sermonísticos no século XVII ibérico tinha toques do Altíssimo, justamente porque a função-sujeito de então era a de súdito dos céus, a de ente que entrega-se à Verdade para abandonar-se no espelhamento do único ser que realmente É, de forma independente e plena.

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: **Imprensa Bíblica Brasileira**, 1981.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: **Brasiliense**, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira. 8.ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: **Itatiaia**, 1997. (volume 1)

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2000.

CHARTIER, Roger. "Figuras do autor". In: A ordem dos livros. Brasília: **Editora da UNB**, 1999.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor". In: Ditos e Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: **Forense Universitária**, 2001.

GRAMMONT, Guiomar de. Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, J.L. (org). Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Tomo I e II. Org de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001.

O TEMPO DA GUERRA COLONIAL: RESISTÊNCIA E TESTEMUNHO NA POESIA DE MANUEL ALEGRE

Leonardo von Pfeil Rommel¹

RESUMO

A Guerra Colonial (1961-1974) inscreve-se na história portuguesa como um trauma, um tempo de exceção que rasura a identidade coletiva da nação, uma vez que é responsável pela ruptura de Portugal com seu secular império colonial. Enquanto que a ditadura do Estado Novo apoiava o conflito e vendia a ideia de que os espaços coloniais deveriam ser protegidos a fim de garantir a imagem de soberania do país no cenário global, nos poemas de *Praça da Canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967), Manuel Alegre testemunha os acontecimentos do campo de batalha na África e apresenta a Guerra Colonial como uma jornada antiépica, um tempo de perdição, esvaziamento e flagelo do povo português, situando-a assim, na história nacional, como uma espécie de Alcácer-Quibir contemporâneo. A literatura que nasce a partir da experiência da Guerra Colonial busca constantemente reler a história e reinterpretar a identidade coletiva de Portugal. Escritos e publicados na clandestinidade e durante o exílio, os poemas de Manuel Alegre são portadores do signo da resistência à mitologia salazarista e denunciam o abandono dos combatentes, a violência e a inutilidade da guerra, apresentando-a como uma morte coletiva de toda a nação portuguesa. Por meio de seus versos, do discurso literário, Manuel Alegre testemunha a Guerra Colonial e apresenta os últimos capítulos do império colonial lusitano.

Palavras-chave: Guerra Colonial, Poesia, Testemunho, Resistência, Manuel Alegre.

¹ Doutor em Estudos de Literatura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). lvp-feil@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A Guerra Colonial (1961-1974) inscreve-se na história portuguesa como um tempo de exceção da existência nacional, uma vez que, de acordo com o pensamento de Roberto Vecchi (2010, p. 187), ela representa, “pelo adensamento simbólico e histórico que nela se acumula (...), o fim de um mundo que tinha chegado ao ocaso, mas também o começo de outro que se encontra ainda em definição”. Os treze anos de combate assinalam, assim, uma tensão na identidade nacional, uma vez que rasuram a secular noção de império.

O império, que de acordo com a mitologia salazarista servia como base da existência nacional, é, assim, profundamente ameaçado pelos movimentos anticoloniais africanos, causando, desta forma, uma crise na representação da identidade do país. A Guerra Colonial inscreve-se como evento paradigmático e ambíguo na existência imperial lusitana, na medida em que obriga Portugal a lutar contra os seus próprios territórios ultramarinos a fim de evitar o desmembramento do corpo político e identitário da nação.

Ainda de acordo com o pensamento de Roberto Vecchi (201, p. 20), a guerra “mina a ontologia nacional e desmancha o mecanismo da exceção sobre o qual se regeu (...)” toda a base ideológica do Estado Novo de Salazar. Para o regime, defender os territórios coloniais significava não somente lutar pelo corpo físico, político e econômico do país, responsável, segundo Salazar, por assegurar a soberania e o espaço político português no cenário europeu e global, mas significava, em maior escala, defender toda a História e tradição imperial portuguesa.

Nos campos de batalha na África lutava-se então, por “(...) algo de mais complexo do que a defesa do espaço colonial: como declamava a retórica do regime salazarista, em jogo, estavam cinco séculos da História de Portugal, cinco séculos de colonização (...)” (VECCHI, 2010, p. 96). A guerra, desta forma, tensiona profundamente a pseudomemória imperial criada pelo salazarismo durante as quase cinco décadas em que controlou autoritariamente Portugal. É a partir da Guerra Colonial que todo o aparato ideológico do Estado Novo criado sobre a questão colonial começa a entrar em colapso.

Conforme Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 174), o começo da Guerra Colonial é marcado pelos “acontecimentos de 1961 em Angola – primeiro com o assalto às prisões (...) e depois com os ataques da UPA às fazendas no Norte do país – questionavam pela primeira vez, e de

forma global, a sociedade portuguesa” e o seu posicionamento a respeito do regime colonial. A ditadura do Estado Novo buscou de todas as formas silenciar os movimentos independentistas africanos através de uma reação violenta, respondendo com o envio de tropas para reprimir a população.

A questão da Guerra Colonial passa então a ser silenciada pelo regime de Salazar. O Estado Novo busca, de todas as formas, enquadrar a guerra na mitologia imperial do país, defendendo a ideia de que lutar contra a independência dos territórios ultramarinos tratava-se de uma questão de defesa da soberania e da identidade nacional. Para Salazar, os espaços coloniais garantiam a Portugal estabilidade econômica e política e, perdê-los, significava sacrificar a própria existência do regime, acima de tudo.

A ditadura fazia vigorar em Portugal um clima de censura e de silêncio, mantendo a “opinião pública desinformada e controlada” (RIBEIRO, 2004, p. 174), principalmente em relação à violência dos combates nas colônias africanas. A sociedade portuguesa, ao longo de décadas de opressão, na sua imensa maioria, desconhecia o desenrolar das questões ligadas ao colonialismo, uma vez que “para a vasta maioria do povo português a informação oficial era a informação disponível, vigiada por uma censura activa e manipuladora” (RIBEIRO, 2004, p. 177).

No entanto, se no início ainda houve alguma informação sobre o assunto, ainda que marcadamente manipulada (...), com o decorrer da guerra as notícias foram-se reduzindo a comunicados oficiais e, controladamente, a listas de falecimentos. O conteúdo dos comunicados era mais ou menos o mesmo: o que estava a acontecer em África não era uma guerra, mas uma ‘acção de soberania’, cujos resultados apresentavam uma dinâmica de pacificação e progresso. (RIBEIRO, 2004, p. 177-178).

Tendo-se em vista toda esta cortina de silêncio e ocultação que rondava a questão colonial, é possível afirmar que a Guerra Colonial atinge realmente o Portugal metropolitano principalmente a partir do momento em que uma grande parcela da população masculina passa a ser mobilizada para os campos de batalha em solo africano. Se a informação oficial era distorcida pela ditadura e anunciava que os combates serviam para estabelecer a paz nas colônias ultramarinas, “a realidade por detrás desta ficção tornava-se visível na esfera privada (...) com as cartas que traziam notícias dessa guerra distante, com um telegrama oficial, com o regresso dos militares a contar histórias de África, com o regresso dos mortos e

estropiados” (RIBEIRO, 2004, p. 178), situações estas que começaram a corroer o regime e a sua ideologia colonialista.

Em relação ao capital humano, a Guerra Colonial assume-se como um acontecimento extremamente traumático para a sociedade portuguesa, tendo em vista que praticamente toda as famílias do país foram direta ou indiretamente afetadas pelos conflitos no continente africano. De acordo com Humberto Sertório (2001), Presidente da Associação dos Deficientes das Forças Armadas, durante os treze anos de combates, cerca de 1.049.579 jovens portugueses foram mobilizados para os campos de batalha, número este que corresponde a incríveis quase 10% da população nacional e 90% da população jovem masculina de Portugal na década de 1970.

São os combatentes, em sua maioria jovens portugueses obrigados a abandonar suas vidas e seus sonhos para servir ao exército nos campos de batalha na África, os primeiros responsáveis por questionar toda a ideologia colonial do Estado Novo. São as cartas, poesias e testemunhos, gestados a partir da experiência singular e violenta da guerra, os discursos que lançam uma visão de contraponto ao silêncio que o regime buscava implantar sobre a questão da Guerra Colonial e sobre o colonialismo lusitano em África.

Neste aspecto de testemunho e de resistência à guerra e ao Estado Novo, adquire singular importância a trajetória do escritor Manuel Alegre. Opositor do regime e ativo nos movimentos estudantis de Coimbra, é convocado para a guerra em Angola no ano de 1962, onde organiza uma tentativa de revolta militar, sendo, devido a isso, preso pela PIDE em Luanda, por seis meses.

Em 1964, após ser enviado pela polícia política de volta a Portugal, abandona o país e passa a viver no exílio, na Argélia, retornando a Lisboa somente após a Revolução dos Cravos, em Abril de 1974. É no período de exílio que escreve e lança os seus livros de poemas, *Praça da Canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967), ícones do testemunho da Guerra Colonial. Por falarem da guerra e por lançarem um profundo discurso de questionamento das bases ideológicas do regime fascista, os livros são aprendidos pela censura e circulam em Portugal na clandestinidade, através de cópias manuscritas e datilografadas.

Os poemas e narrativas literárias que testemunham a experiência individual e coletiva da guerra são “importantes elementos de reflexão sobre o modo europeu/português de estar em África (...), peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal (RIBEIRO, 2004,

p. 256). Tendo-se em vista o silenciamento que existia no país a respeito dos temas que envolviam a guerra, por meio do discurso poético e literário, Manuel Alegre traduz as experiências do campo de batalha para a sociedade portuguesa.

Ainda de acordo com os apontamentos de Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 250), é importante ressaltar que a literatura produzida a partir da experiência coletiva e individual da Guerra Colonial busca, em certa medida, “preencher o silêncio historiográfico, social e político (...), abrindo um espaço de reflexão, não só sobre o conflito havido, mas sobre o Portugal que foi e o Portugal que voltou” desta última empreitada imperial.

A literatura que tematiza a Guerra Colonial adquire um importante papel enquanto discurso de memória, uma vez que busca registrar, salvar do esquecimento por meio do discurso artístico a violência dos combates e a opressão do salazarismo. De acordo com Roberto Vecchi (2010, p. 97), “é tão importante a contribuição cognitiva que essa literatura traz que quem quiser um dia saber o que foi a guerra colonial e o que significou não poderá deixar de transitar por essas fontes literárias”.

A poesia de Manuel Alegre em *Praça da Canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967), escrita e publicada ainda no decorrer da guerra e logo após a experiência do autor nos campos de batalha no norte de Angola revelam o cotidiano da guerra e questionam a ideologia colonial portuguesa, reescrevendo a Guerra Colonial a partir de uma perspectiva antiépica, situando-a ao lado de outros desastres históricos que rasuram a identidade nacional, como Alcácer-Quibir.

O compromisso com o testemunho da guerra fica evidente já no poema de abertura e apresentação de *Praça da Canção*, quando o eu lírico/poeta, a partir de sua posição de combatente-poeta ou poeta-combatente afirma que “é inútil mandarem-me calar. / De certo modo sou um guerrilheiro / que traz a tiracolo / uma espingarda carregada de poemas” (ALEGRE, 2009, p. 32).

A poesia de Manuel Alegre busca romper com o silêncio sobre a Guerra Colonial mantido pela ditadura salazarista. Ainda no poema de apresentação, o eu lírico afirma corajosamente que, através da fluidez e da rima da palavra poética, almeja enfrentar o sistema: “eu venho incomodar. / Trago palavras como bofetadas / e é inútil mandar-me calar / Eu venho tocar os sinos / Planto espadas / e transformo destinos” (ALEGRE, 2009, p. 32).

METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a realização do presente trabalho de pesquisa consiste na aproximação entre as áreas da Literatura e da História. No decorrer da pesquisa, são analisados os livros de poemas *Praça da Canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967), ambos de autoria do escritor português Manuel Alegre, quanto ao seu teor testemunhal, responsável por representar a Guerra Colonial (1961-1974). A fim de realizar esta aproximação entre Literatura e História são utilizados teóricos como Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi.

Publicados no auge da guerra e da repressão do regime salazarista, os poemas de Manuel Alegre buscam suprir o silêncio sobre a guerra instaurado em Portugal pela ditadura do Estado Novo por mais de uma década. O discurso literário, desta forma, dialoga com o discurso histórico na construção de um espaço de memória e resistência. O testemunho literário busca inscrever a Guerra Colonial na história portuguesa, repensando assim a identidade nacional.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

De acordo com Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 197), Manuel Alegre é “o poeta da resistência, da Guerra Colonial, do exílio e da emigração”. Seus poemas, escritos a partir de sua experiência enquanto combatente na Guerra Colonial, em Angola, almejam testemunhar a violência e a opressão do regime de Salazar. Ainda de acordo com Ribeiro (2004, p. 197), sua “poesia acusa um olhar que redimensiona este tempo português ao integrá-lo num tempo histórico mais vasto da sua história”, reescrevendo a Guerra Colonial e situando-a na existência coletiva nacional.

No *Canto II* de *O cantos e as armas* (1967), intitulado *Continuação de Alcácer-Quibir*, Manuel Alegre compara a Guerra Colonial à tragédia histórica de Alcácer-Quibir. Em 1578 Portugal, comandado então pelo rei D. Sebastião, parte em busca da expansão do seu império no norte da África e sofre uma traumática derrota, que culmina com a morte do rei e a posterior anexação do território lusitano pela vizinha Espanha. A derrota de Portugal fica, desta forma, marcada na história e na identidade nacional como uma espécie de trauma.

A poesia de Manuel Alegre denuncia a inutilidade e a injustiça da guerra, apresentando-a como uma nova derrota, uma luta destinada a

um desfecho trágico para a identidade portuguesa. No poema *Explicação de Alcácer-Quibir* o eu lírico afirma que a Guerra Colonial é “o passado por dentro do presente” (ALEGRE, 2009, p. 130), “quinhentos anos dentro destes anos” (ALEGRE, 2009, p. 130), a repetição de um erro histórico, um naufrágio anunciado.

Estes barcos que partem com homens e armas
não já para colher além do mar a terra
mas
para levar além do mar a guerra.

E naufragar de novo. E de novo perder
além do mar o que se deixa em terra. (Porque o mais é
espuma.)
Alcácer-Quibir é ir morrer
além do mar por coisa nenhuma. (ALEGRE, 2009, p.
130-131).

Nos poemas de Manuel Alegre a Guerra Colonial é descrita como um tempo estagnado, tempo de derrota e perdição. Perda da juventude, perda de vidas: “Alcácer-Quibir é estar aqui / a ver morrer o Sol em cada tarde.” (ALEGRE, 2009, p. 130). A guerra é apresentada ainda como um trauma, uma sombra que escurece a existência dos portugueses, “este fantasma sobre a nossa idade” (ALEGRE, 2009, p. 130). A empreitada portuguesa de defesa dos territórios ultramarinos ressoa nos poemas de Manuel Alegre como uma jornada antiépica de repetição dos erros do passado.

Em *Praça da Canção* (1965), no poema *Romance de Pedro Soldado* observa-se também o questionamento sobre o sentido desta nova empreitada lusitana. Ao contrário das grandes navegações de séculos atrás, esta nova viagem dos portugueses para África é permeada de ambiguidades. Ao invés da conquista e do sentido épico, o que aguarda os combatente é o sofrimento e a desilusão de toda uma geração com a sua pátria. Segundo os versos de Manuel Alegre, o embarque para a guerra trata-se de uma melancólica condenação, uma vez que, “Já lá vai Pedro Soldado / num barco da nossa armada / e leva o nome bordado / num saco cheio de nada.” (ALEGRE, 2009, p. 75).

Ainda em *O canto e as armas*, o poema *Às onze da manhã de mil novecentos e sessenta e dois* traz o testemunho da experiência do campo de batalha no norte de Angola e aponta a violência da guerra como responsável por estagnar a existência dos combatentes. De acordo com o

eu lírico-combatente “Às onze da manhã de mil novecentos e sessenta e dois / quebrou-se o meu relógio entre Quipedro e Nambuagongo. / E desde então o tempo é um ditongo / entre não haver ontem e não haver depois” (ALEGRE, 2009, p. 125).

Não sei se riam se choravam se gritavam

eu não sei que palavras se diziam.

Estão ali estão ali. E disparavam.

E de súbito um berro. E de súbito um estrondo.

E não sei o que diziam: se choravam se riam.

Estão ali estão ali. E disparavam.

Às onze da manhã entre Quipedro e Nambuagongo.
(ALEGRE, 2009, p. 125).

A guerra, sua violência e a constante proximidade da morte rasuram o tempo e a existência do combatente. No poema ecoam os estrondos, gritos e tiros que embaralham os sentidos do eu lírico. É no decorrer do combate que o relógio se quebra, metáfora de um tempo que fica permanentemente estagnado na memória, marcada pelas cenas de caos e barbárie. A Guerra Colonial atua assim como estado de exceção, acontecimento que gera uma suspensão no tempo, tanto da existência individual dos jovens combatentes, como coletiva, na própria existência do povo português.

A experiência desagregada e negativa da guerra, que não se pode transformar em alguma experiência feita e comunicável, aprofunda e radicaliza a acção de desmembramento e dissolução das ordens espaço-temporais concebidas pela racionalidade clássica (...), a percepção das relações entre o sujeito, o espaço e o tempo sofre uma mutação qualitativa profunda, sai drasticamente modificada, quase pulverizada, da vicissitude bélica. (VECCHI, 2010, p. 65).

No poema *Nambuagongo meu amor*, presente em *Praça da Canção* o eu lírico apresenta também o tempo estagnado e rasurado que permeia os campos de batalha do norte de Angola. “Em Nambuagongo o tempo cabe num minuto / Em Nambuagongo há gente que apodrece.” (ALEGRE, 2009, p. 80), jovens portugueses condenados a lutar uma guerra que não é sua, jovens que matam e morrem em nome da política imperial do Estado Novo. Os versos apontam a erosão, o apodrecimento da

existência do combatente e de toda a retórica imperialista que mantinha a guerra e o colonialismo português na África.

É de Nambuangongo, espaço marcado na memória de Manuel Alegre que partem os versos que denunciam a barbárie do sistema colonial português e a inutilidade da guerra, este “tempo longo longo / tempo exactamente em cima / do nosso tempo/ Ai tempo onde a palavra vida rima / com a palavra morte (...)” (ALEGRE, 2009, p. 80).

Em Nambuangongo tu não viste nada
Não viste nada nesse dia longo longo
a cabeça cortada
e a flor bombardeada
não tu não viste nada em Nambuangongo. (ALEGRE, 2009,
p. 80).

Conforme Vecchi (2010, p. 66), o que a literatura produzida a partir da experiência histórica da Guerra Colonial evidencia é que “a guerra constitui assim uma experiência radical de descontinuidade em todos os níveis de consciência”. Além da fragmentação da identidade individual, “a experiência da guerra provoca também o colapso do sistema de símbolos, retóricos e ideológicos, que suturam o espaço imperial no qual o país se auto-reconhecia” (VECCHI, 2010, p. 66), produzindo, desta forma, uma ruptura profunda na identidade nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Manuel Alegre em *Praça da canção* e *O canto e as armas* atua como um discurso de testemunho da Guerra Colonial e como resistência à mitologia imperialista do Estado Novo de Salazar. Conforme comenta Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 228), “a poesia de Manuel Alegre põe a claro não só a desintegração de uma identidade pessoal, mas toda a fragmentação inerente à imagem nacional oficial de Portugal e do seu império, que em África se vai descobrindo esvaziada”.

Os poemas de Manuel Alegre, escritos no exílio e ainda no decorrer da guerra questionam a identidade nacional portuguesa, evidenciado que a imagem de império, símbolo máximo do nacionalismo salazarista e da história lusitana correspondia também a uma realidade permeada pela violência e opressão. O testemunho poético/literário de Manuel Alegre, lançado a partir da experiência dos campos de batalha no norte

de Angola, inscreve a Guerra Colonial na existência portuguesa como uma jornada antiépica, uma ruptura.

Através da literatura, espaço de memória, testemunho e resistência da Guerra Colonial é possível pensar, reler e reescrever a história e a identidade de Portugal ao longo do século

A poesia de Manuel Alegre cumpre assim um papel político ao enfrentar, por meio dos versos, “Palavras tantas vezes perseguidas / palavras tantas vezes violadas” (ALEGRE, 2009, p. 174) o silêncio e o esquecimento dos conturbados últimos capítulos do império colonial português.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel. **Praça da Canção**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

ALEGRE, Manuel. **O canto e as armas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos**: império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.

SERTÓRIO, Humberto. A Guerra Colonial ainda não acabou. In: TEIXEIRA, Rui A (org.). **A Guerra Colonial**: realidade e ficção. (Org.). Livro de actas do I Congresso Internacional. Lisboa: Editorial Notícias, 2001, p. 217-230.

VECCHI, Roberto. **Excepção atlântica**: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

OS DESAFIOS DE ESCRITORES DURANTE E APÓS O REGIME SALAZARISTA EM PORTUGAL

Cybele Regina Melo dos Santos¹

RESUMO

O período do regime salazarista em Portugal perdurou por mais de quarenta anos, sendo de 1933 a 1974. Nesse momento da história do país, o impacto da censura foi sentido diretamente nas artes, sobretudo na literatura produzida, seja na prosa, na poesia ou no teatro. Isso ocorreu de maneira tão profunda que não foram apenas os textos que sofreram com a censura, mas os próprios autores que tiveram suas vidas pessoais muitas vezes atacadas em sua liberdade, estando em constante vigilância da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE. O papel da PIDE era o de supervisionar todos os assuntos políticos, religiosos e militares entre os civis, impedindo a divulgação do que pudesse ser contra ao governo, bem como escândalos de várias ordens. Dentre os diversos autores perseguidos à época destaca-se a escritora Natália Correia (1923-1993) que foi uma das que mais teve obras censuradas durante o período da ditadura portuguesa, dentre elas destacam-se *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965) e *O Encoberto* (1969). Natália além de escritora foi uma crítica atuante em oposição ao regime político salazarista, assim como outro autor que ganhou destaque literário anos após a Revolução dos Cravos (1974), que foi José Saramago (1922-2010), que escreveu especialmente sobre o tema a peça *A noite* (1979). Assim, no sentido de se realizar uma reflexão sobre a produção textual portuguesa na segunda metade do século XX, nos debruçaremos em dois momentos, o primeiro nos anos da ditadura em andamento e o segundo nos anos posteriores a ela, destacando a produção mencionada desses dois autores portugueses.

Palavras-chave: História; Censura; Teatro; Natália Correia; José Saramago.

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP, sob orientação do Prof^o Dr^o José Horácio de Almeida Nascimento Costa, cyre@usp.br;

INTRODUÇÃO

O século XX ficou marcado por inúmeros conflitos mundiais, com lutas internas e externas nos mais diversos países, geralmente ocasionadas por mudanças de regimes políticos que geraram um crescimento de diversos governos autoritários, como o nazismo na Alemanha, fascismo na Itália, franquismo na Espanha, além da primeira e segunda grande Guerra, com vários conflitos armados e lutas pela democracia, culminando com a queda de líderes e consequentes alterações de desenvolvimento em inúmeros países.

Particularmente em Portugal as manifestações políticas, sociais e econômicas afetaram toda a constituição de uma nação ao longo do século XX. Assim, objetivando compreender esse cenário e as suas reverberações, sobretudo as marcas impressas na escrita literária, se faz necessário retomar o contexto político à época em Portugal, em especial, a instauração do Estado Novo.

A ditadura militar portuguesa define-se como o período organizado por um golpe militar, que compreendeu os anos de 1926 a 1933, quando da institucionalização do Estado Novo. A década de 1930 foi marcada por agitações políticas, sociais e econômicas decorrentes da instauração desse regime político ditatorial, em que foi pautado na censura e repressão que estavam sob o domínio do governo totalitário, de caráter fascista, de Antônio de Oliveira Salazar. Anos antes, exatamente em 1928, o general Óscar Carmona ao assumir a presidência da República convidou o então professor universitário António Salazar para participar do governo como Ministro das Finanças, onde permaneceu até o ano de 1968, perfazendo um total de quarenta anos no poder. (MATTOSO, 1997)

Em 1933, Salazar assumiu o cargo de presidente do Conselho dos Ministros, dando início ao longo período da ditadura salazarista. Logo, pode-se perceber que ele ocupara uma posição de destaque no governo sendo considerado pelos chefes militares da ditadura como não apenas o ditador financeiro, mas “como uma espécie e mentor do regime e condutor do destino político português”. (SARAIVA, 1993, p. 512)

O governo de Salazar foi marcado pelo autoritarismo (criação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – sob a sigla PIDE –, e estabelecimento de Prisões Políticas tanto no Forte de Peniche, como nos Campos de Deportação em Tarrafal, no Cabo Verde, bem como a censura dos meios de comunicação e das artes), nacionalismo (exaltação do passado e culto dos heróis como D. Afonso Henriques e Vasco da Gama),

culto da sua personalidade como salvador da Nação, promoção de propaganda de governo de forma a beneficiar a imagem frente ao povo e um forte incentivo ao trabalho no campo. (AUGUSTO, 2011)

A censura imposta pelo regime limitava os direitos dos cidadãos desde 1926, quando foi instituída junto aos meios de comunicação social (rádio, televisão e escrita, envolvendo jornais, revistas, entre outros) e as artes (teatro, cinema e literatura), sendo fortalecida no decorrer dos anos. O papel da polícia política, a PIDE, era o de supervisionar todos os assuntos políticos, religiosos e militares entre os civis, impedindo a divulgação de tudo que fosse ou parecesse ser contra o governo, bem como escândalos de várias ordens. No caso dos livros, foram proibidos tanto de serem lidos, como vendidos ou impressos, de modo que a opinião pública fosse controlada. Tudo era muito bem articulado de maneira que “a acção da censura e a repressão policial abafam a maior parte dos factos políticos”. (SARAIVA, 1992, p. 533)

A característica PIDE utilizava a tortura física e psicológica para obter confissões e denúncias, mandava prender opositores ao regime, violava correspondências e invadia residências. Possuía ainda uma grande rede de informantes nas escolas e universidades, nas empresas e indústrias, no comércio e nos centros de convívio, além de manter preso qualquer um que acreditasse ser contrário ao regime.

Aqueles que se atreviam a falar ou questionar algo que pudesse abalar as estruturas estabelecidas eram submetidos a prisões, processados ou tinham suas obras censuradas com cortes, sendo algumas confiscadas, como foi o caso do escritor Aquilino Ribeiro, que fora processado por ter escrito o romance *Quando os Lobos Uivam* (1959), obra considerada pelos censores como “coberta de ficção literária (a forma mais grave de ofender)”. (DUARTE, 1962, p. 101)

Para tanto, busca-se com esse artigo mesmo que de forma breve, com aporte nos registros históricos e literários apresentar o quão desafiador foi para os escritores conseguirem se expressar num momento histórico tão conturbado, assim como o foi para aqueles que abordaram o tema nos anos subsequentes aos acontecimentos políticos que contribuíram para a instituição de uma república democrática em Portugal.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, novos rumos políticos na Europa começam a surgir, com uma visão mais democrática, influenciando

a classe média portuguesa, que passa a questionar certos mecanismos do Estado Novo.

Segundo Augusto (2011, p. 24), a censura denotava uma forma de poder, já que Salazar acreditava que tinha condições e o direito de controlar a vida de todos os cidadãos portugueses, fato este “que podia ser constatado pela existência de órgãos como a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), entidade que objetivava o monitoramento da vida dos trabalhadores fora de suas atividades de âmbito profissional”.

A censura serviu como um instrumento de repressão cultural, tendo como alvo todos aqueles que pudessem representar alguma ameaça ao sistema político, como jornalistas, pensadores livres, publicitários, escritores e a classe artística. Assim, mantendo uma censura prévia e o controle do rádio, televisão, cinema e teatro, houve uma “proibição de oposição organizada, o controle da imprensa e a forte personalidade do Dr. Salazar explicam a longa estabilidade quer dos homens, quer das orientações”. (SARAIVA, 1992, p. 358-359)

Os temas que foram considerados proibidos eram os que abordavam tanto a educação feminina como a masculina, no que se referia ao comportamento e suas relações, bem como os assuntos sexuais, prevalecendo o puritanismo.

Dentre os escritores cujas obras eram motivo de constante censura cita-se Natália Correia (1923-1993). Ela foi uma destacada escritora portuguesa, com uma vasta produção literária com ênfase na dramaturgia e na poesia, também foi editora e trabalhou como jornalista no Rádio Clube Português e no jornal *O Sol*. Desde muito jovem, assumiu suas divergências com o Estado Novo, criticando publicamente suas opiniões contra o sistema e o salazarismo.

Suas manifestações contrárias ao regime político em vigor foram tema de suas publicações, com início na década de 1950. Para Pedrosa (2017, p. 184), “a sua atividade política valeu-lhe o olhar atento da PIDE”, e esse olhar atento a acompanhou até o final do regime.

Além de sua participação como crítica voraz ao regime presente na sua produção textual, participou ativamente da vida política do país, chegando à década de 1980 a ser eleita como deputada independente pelo Partido Popular Democrático (PPD).

Isso acarretou na censura de várias de suas obras, em que destacamos a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (1966)* e *O Encoberto (1969)*. Pela publicação da primeira, inclusive, ela foi condenada a três anos de prisão, que teve a aplicação da pena suspensa sendo convertida

em multa, por ser uma obra considerada ofensiva aos bons costumes. (GAMEIRO, 2016)

Com *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Natalia foi censurada logo após a sua publicação, por “seu caráter pornográfico” (Pedrosa, 2017, p. 219), segundo a alegação feita pelos censores à época. A Censura a rotulava como uma escritora pornográfica, e isto foi feito como uma maneira de diminuí-la ou caracterizá-la como uma escritora que produzia, por meio de seus textos, um “conteúdo imoral” e contra os “bons costumes” da sociedade, nos sentido de denegrir sua imagem e o seu trabalho perante a opinião pública. Como vimos anteriormente, a moral era tida como uma das vertentes do salazarismo, e a condição de uma mulher tratar de temas ligados ao feminino e ao erótico eram uma afronta ao modelo que se pregava e ao papel que se queria que a mulher da sociedade portuguesa assumisse.

Ocorreu ainda, a tentativa de aproximar as ideias da autora com o comunismo, que era difundido com uma imagem negativa e que aterrorizava como uma ameaça ao Estado Novo. (PEDROSA, 2017)

Outra obra da autora que também causou uma repercussão negativa junto a censura foi com a peça *O Encoberto*, que explora o tema do mito do Rei Encoberto, D. Sebastião. O tema histórico-mítico aborda o regresso do Rei, esperado por uma parcela da população que não acredita em sua morte na batalha de Alcácer-Quibir (1578), lenda que se propagou ao longo dos séculos permanecendo viva no imaginário do povo português.

D. Sebastião é representado por uma das principais personagens da peça, Bonami, e em dado momento é visto como o próprio rei que regressou, como nessa fala de uma das personagens que representa uma figura histórica de Portugal.

D. João de Castro

Que sobreviva a esperança no regresso do Rei Encoberto.
Se morreres como D. Sebastião contigo se extingue toda a
miragem de liberdade para este povo. Incrível e intemporal,
esse rei de lenda é para os oprimidos a sensação de um
grito por dar. (CORREIA, 1969, p. 84)

A peça não foi levada a cena e também seu texto impresso foi proibido de circular pela censura à época, com o parecer da PIDE de que continha um conteúdo pornográfico e que feria a política em vigor. Mesmo Salazar não estando à frente do poder, pois nesse momento Marcelo Caetano já havia assumido o cargo de primeiro-ministro, o

cenário político permanecia nos mesmos moldes do seu antecessor. Ela foi encenada apenas em 1977, no Teatro Maria Matos, em Lisboa.

O enfoque que a autora dá ao restaurar da independência não será de somenos. Ao longo da obra, é esse um dos pontos fulcrais e é através dele que não só se faz uma ponte entre as duas circunstâncias históricas (a perda do poder régio para a dinastia Filipina e o Estado Novo) como se interligam todos os episódios em que os povos estão submissos a ditames alheio. É no sentido desta última que Natália Correia, pondo Portugal como expoente da crise ocidental, alcança a mundialização do mito: através da sua carga messiânica, ele poderia ser evocado sempre que os povos ou os países se vissem omisso de liberdade. (PEDROSA, 2017, p. 248)

A ação da peça ocorre no século XVI e no final dela temos um deslocamento temporal para o século XX, como uma demonstração de que ela tem pontos que se interconectam entre o passado e o futuro. As personagens que a compõem são identificadas com algumas contendo nomes de figuras históricas do século XVI como D. João de Castro e o rei Filipe II, o ator principal Bonami, que no decorrer da encenação passa a ser chamado de Bonami-Rei, numa referência direta à D. Sebastião. Outras personagens são representadas por diferentes classes de trabalhadores como padeiros, cozinheiras, alfaiates, prostitutas, banqueiros e padres que, ao pensarmos no século XX, podemos contextualizar com as pessoas que vivem sob o regime de Salazar.

Em diversos momentos da peça, percebemos uma alusão ao governo de Salazar, como neste excerto em que utiliza o termo “tirano” como para se referenciar ao momento que o país vivia.

LICENCIADO

Ouçam-me! Sou o Licenciado Belchior do Amaral. Em Montpellier aprendi que a Terra anda à volta do sol. Esta descoberta revolucionária prova-nos que tudo se move para sobreviver. Ela anuncia a era dos levantamentos populares. Em marcha! Em nome da razão, pegai as armas! Enquanto aguardais o fantasma da vossa demência, sois a besta de carga dos tiranos. (CORREIA, 1969, p. 41-42)

Anos após a publicação dessas obras de Natália, em meio às lutas e críticas que sofria o governo no país, surge um novo cenário para a vida política, econômica e social dos portugueses com a Revolução dos Cravos, ocorrida no ano de 1974.

Os fatos que culminaram nessa revolução tiveram início décadas anteriores, por volta de 1955. Portugal começou a sofrer uma forte pressão por parte da Organização das Nações Unidas, que insistia que cumprissem o Art.º 73 da Carta das Nações Unidas, solicitando a concessão da independência aos territórios ultramarinos que estavam sob a dominação portuguesa. Essa negociação perdurou até a data da ocorrência da Revolução dos Cravos.

Ela foi realizada pelo Movimento das Forças Armadas – MFA –, com o apoio da população, que, desejosos por mudanças, uniram-se para alterar o cenário do país. Com essa reforma no regime político, instaurava-se a Terceira República. Segundo Lourenço (1999, p. 140), nesse momento a esperança “nasceu acompanhada da vontade de inventar um outro destino para Portugal. Um destino inédito, excepcional no contexto ocidental da Europa, nada menos que o de uma ‘democracia popular’”.

Nesse cenário, destacamos o escritor José Saramago (1922-2010) por sua representação literária como crítico à política vigente no país. Com uma produção que envolve romances, ensaios, dramaturgia e poesia, deixou sua marca no cenário literário, não só por apresentar seu posicionamento contrário ao contexto político no país, mas por ser o único escritor português contemplado com um prêmio Nobel de literatura em 1998. Embora seja mais conhecido pelos seus romances e ensaios, as suas primeiras obras dramáticas colaboraram substancialmente para uma reflexão sobre o momento político e social pelo qual passou Portugal.

A passagem de Saramago nessa fase não se limitou a sua colaboração como escritor, mas foi também jornalística: foi nomeado diretor-adjunto no *Diário de Notícias* de abril a novembro de 1975, sofrendo com críticas e ataques políticos por parte do Exército que o nomearam como sendo “um perturbador da paz”, por veicular notícias que poderiam prenunciar um possível golpe. Então, ele se sentiu obrigado a abandonar o *Diário de Notícias*, e logo depois foi declarado um contrarrevolucionário por um Conselho da Revolução. Assim, Saramago, após ter sido manipulado pelas forças que operavam no país, teve sua imagem denegrida pelo MFA.

A peça A noite (1979), foi encomendada ao autor com o objetivo de ser levada ao palco. Foi representada 3 (três) vezes nos palcos portugueses, sendo a primeira no ano de publicação do livro pelo Grupo de Ampolide, recebendo o prêmio da crítica pelo Melhor Texto Original do ano.

A Noite se passa em uma redação de um jornal, em Lisboa, na noite de 24 para 25 de abril de 1974. As personagens são compostas pelas

peessoas que trabalham em uma redação: como chefe da redação, diretor, jornalista, contínuo, estagiários, entre outros. Ela se divide em dois atos, sendo que: o primeiro descreve o típico ambiente de uma redação de jornal, com suas mesas divididas por baias, telefone tocando, tilintar de máquinas de escrever e pessoas apressadas, em que cada uma realiza atividades primordiais para a confecção de um jornal diário; e o segundo descreve um ambiente interno mais tranquilo, porém tenso nas ruas.

O prenúncio de um golpe são as notícias que chegam a redação, enquanto o jornal do dia 25 já está no prelo para a impressão. Ela é centrada nas relações de poder que fizeram parte do governo ditatorial, como podemos perceber nesse excerto:

Torres: (...) Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem esse filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objetivos? Quem produz a mentira e a transforma em alimento de primeira necessidade?(...). (SARAMAGO, 1998, p. 125)

As personagens principais da peça representadas pelo chefe da redação e um jornalista são figuras que mostram os dois lados de uma situação histórica, o daqueles que são favoráveis e os que são contrários ao regime adotado pelo governo de Salazar. Metaforicamente, eles representam os dois lados de um conflito ideológico presente na época da ditadura salazarista: os que temem a repressão e apoiam o regime abertamente e os que são contrários, mas que se mantêm em silêncio.

Valadares, o chefe da redação, assume uma postura autoritária com os funcionários, contrária àquela apresentada perante o Coronel Miranda (que representa o governo), que é de submissão e reverência. Também é uma personagem que é sufocada e sente a pressão de seus subordinados no jornal, porém intimida-se com seus superiores. Torres, jornalista idealista e comprometido com a verdade, deseja a liberdade para escrever, não tendo que se submeter ao crivo do governo.

E o final da peça traz uma fala num tom contrário a censura, o jornal vai para a prensa com as notícias recém-chegadas:

Torres: (Exultando.) Aconteceu! Aconteceu! (...) É tudo verdade! Há tropas na Emissora, na Televisão, no Rádio

Clube. E o Quartel-General, em S. Sebastião, está cercado. E outros locais. Fora de Lisboa, também. Eu escrevo a notícia, tenho aqui os apontamentos, eu escrevo. (...). (SARAMAGO, 1998, P. 156)

A censura jornalística era muito acirrada e os censores agiam abruptamente. Além de “cortarem” as notícias que vinculariam nos jornais, a polícia política também visitava constantemente as redações e as casas de escritores apreendendo manuscritos, fixando a imagem de que “Portugal é um país censurado, em que os jornais, revistas ou livros só podem estar à venda desde que sejam permitidos pela Censura”. (DUARTE, 1962, p. 135)

De acordo com Nery (1975), o fim da censura em Portugal, decorrente do fim do Estado Novo, pôde ser sentido no comportamento das pessoas, que começavam a “descobrir” as ruas, com mais vontade de circular pela cidade, conhecer seus vizinhos, frequentar os cafés e rodas de conversa. As notícias de jornal começavam a expôr as manchetes com mais liberdade, as salas de cinema começavam a exhibir filmes que já haviam circulado no cinema europeu, com temas políticos e com cenas mais audaciosas, revistas de humor com piadas de sexo e de política também passaram a ser vendidas em bancas de jornal. Assim, com “a ausência de repressão policial – ainda que em alguns momentos intervenções pontuais tenham sido necessárias – fez com que a taxa de liberdade experimentada pelos cidadãos alcançasse uma marca incomum até mesmo para democracias consideradas já consolidadas na época”. (AUGUSTO, 2011, p. 154)

Para Portela e Rodrigues (1957, p. 44-47-157), “a ditadura clérico-militar mergulha Portugal nas trevas duma nova Idade-Média”, estabelecendo, gradualmente, novos rumos à nação, transformando o que “foi este vasto e fecundo movimento de operários manuais, escritores, tradutores e jornalistas, que a ditadura fascista desbaratou, matando uns e deportando outros, para que tudo viva, como hoje, na escuridão”. Os autores também reuniram cartas com depoimentos que apresentam o “barbarismo” das prisões que foram realizar por Salazar, quando esteve no poder, analisando a crueldade psicológica e física a que eram submetidos os réus nos tribunais da época, expondo que “a Inquisição é capaz de tudo, e a tortura a que submetem as vítimas fá-las, em muitos casos, delirar, a ponto de responderem afirmativamente a todas as perguntas, sem consciência mesmo das respostas que dão”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Rodrigues (1980), o estabelecimento da censura não foi expresso de forma aberta, ainda mais por se tratar de um período de ditadura militar. As intervenções que a imprensa sofreu foram inúmeras, como nos jornais que circulavam com diversos espaços em branco representando o “corte” de notícias, o fechamento de livrarias e tipografias, a prisão e perseguição de livreiros e escritores cujas obras, no parecer do governo, possuíam algum item controverso aos assuntos tanto políticos como sociais.

O período em que Portugal esteve sob o comando de Salazar foi marcado pelo retardamento social e cultural, o que ocorreu também com a classe trabalhadora, que simplesmente ficou em segundo plano. Todos os avanços que os trabalhadores haviam conquistado em lutas no período monárquico, por volta de 1840, com o início do surgimento de associações operárias e movimentos de valorização e proteção do trabalho nacional, acabaram por se congelar e até mesmo regredir com as atitudes consideradas inquisitoriais. Os sindicatos de trabalhadores passaram a ser vistos como um encontro de anarquistas, sendo altamente reprimidos pela PIDE e tendo os seus membros presos ou exilados do país.

Com relação aos escritores Natália Rodrigues e José Saramago, ao considerarmos o período correspondente à escrita de cada um, bem como a publicação de suas produções, ambos simbolizaram a resistência e a esperança de tempos melhores. Natália que em meio à censura que o país estava, a forte perseguição que sofreu com a proibição de seus textos e o julgamento que sofreu, com duras críticas não só ao seu trabalho, mas a sua pessoa em particular, conseguiu expressar e afirmar sua posição contrária ao regime em vigor. Assim como Saramago, que também sofreu perseguições enquanto trabalhava no meio jornalístico durante o regime, conseguiu captar o momento histórico ocorrido e transmitir em seu texto de forma tão vivida as ocorrências da noite anterior ao dia que mudaria os rumos da história do país.

As influências após os acontecimentos de 25 de abril em Portugal marcaram as artes no geral, influenciando a atividade dos artistas lusitanos que, saindo das amarras impostas pelo regime ditatorial salazarista, puderam produzir com liberdade, contando com organização editorial, apoio à comunidade artística e até a criação de prêmios literários, os quais ofereceram aos artistas que haviam sido silenciados ou estavam exilados

a oportunidade de mostrar sua produção ou retornar às suas atividades no país sem medo.

Definindo esse período histórico português, Eduardo Lourenço (1992) afirma que a história contemporânea do país só começou a ser construída após 1974, quando Portugal realmente se viu como uma nação única, sem a presença de suas colônias para lembrar-se de sua presença em outros continentes, passando a construir a sua nova identidade nacional.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Claudio de Farias. **A revolução portuguesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CORREIA, Natália. **O Encoberto**. Lisboa: Galera Panorama, 1969.

_____. **Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica**. 3ª ed. Lisboa: Antígona Frenesi, 1999.

DUARTE, Amílcar Gomes. **A resistência em Portugal: (crônicas)**. São Paulo: Felman-rêgo, 1962.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português**. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. **Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como Destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAMEIRO, Odília Alves. **Natália Correia (1923-1993)**. Memórias Guardadas. Silêncios e Ênfases nos Arquivos de Natália Correia e Dórdio Guimarães. Ponta Delgada (PT): BPARPD, 2016.

LOPES, João Marques. **Saramago: Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

MARQUES, A. H. de Oliveira. 3ª ed. **Breve História de Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MATTOSO, José. **História de Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

NERY, Sebastião. **Portugal um salto no escuro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.

PEDROSA, Ana Bárbara Martins. **Escritoras Portuguesas e o Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública**. 474 f. Tese (Doutorado) – UFSC, Florianópolis, 2017.

PORTELA, Luís; RODRIGUES, Edgart. **Na Inquisição do Salazar**. Rio de Janeiro: Editora Germinal, 1957.

SARAMAGO, José. **Que Farei com Este Livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. 15. ed. Portugal: Publicações Europa-américa, 1992.

_____. **História de Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

OS DESLOCADOS DA PÁTRIA EM A COSTA DOS MURMÚRIOS E O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE¹

Adriana Esther Suarez (UNCuyo)²

RESUMO

Este artigo faz uma leitura acerca da situação dos deslocados pelos sistemas hegemônicos em *A costa dos murmúrios* e *O vento assobiando nas gruas* da escritora portuguesa Lídia Jorge. Apesar de se passarem um na África e outro em Portugal, os dois romances apresentam conflitos com deslocamentos de seres que enfrentaram invasões e guerras. Este trabalho foca na colonização de nações africanas, que mobilizou, primeiro, colonos com o propósito de ocupar territórios para sua exploração e, logo, militares e suas famílias para apoiar essa ocupação. Posteriormente, com a declaração da independência dos países africanos, aparecerá um novo tipo de diáspora: a dos emigrantes. Além disso, discute como a colonização das nações africanas, juntamente com o domínio de seus povos e a gestão do que era produzido com as matérias-primas exploradas, não foi suficiente para tornar Portugal um dos países ricos da Europa. Dessa situação frustrante, novas mobilizações emergiriam. A nossa hipótese parte da convicção de que a obra da escritora Lídia Jorge se concentra, muito particularmente, na ficcionalização de problemáticas ligadas aos movimentos migratórios portugueses e africanos durante a (pós) colonização da África. Se tais núcleos temáticos foram abordados de uma perspectiva comparatista, será possível reconhecer em sua narrativa não apenas um olhar sobre as relações entre tipos humanos postos em contato e

1 Trabalho resultado de projeto de pesquisa para Doutorado. Orientador: Prof. Dr. Diego Niemetz. Co-orientador: Prof. Dr. Genivaldo Rodrigues Sobrinho. Ano de ingresso e conclusão do doutorado: 2019-2024.

2 Doutoranda. Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina. asuarez@ffyl.uncu.edu.ar

definidos através de uma vinculação que parte do colonial (homens e mulheres; militares e colonizados, entre outros); mas também, de problemáticas ocasionadas pelo deslocamento geográfico que a situação colonial produziu, particularmente a dos retornados e/ou refugiados na metrópole. Com base nos pressupostos teóricos de críticos do (pós)colonialismo como Stuart Hall, Frantz Fanon, Eduardo Lourenço e Margarida Ribeiro, entre outros, analisa-se como é a representação dos deslocados.

Palavras-chave: Deslocados, Pátria, África, Portugal, Lídia Jorge

INTRODUÇÃO

A obra da escritora portuguesa Lídia Jorge é muito prolífica. Seu primeiro romance foi publicado em 1980 e a esse seguiram outros onze até o presente, escreveu uma peça de teatro, além de ter publicado ensaios, contos e crônicas. Devido ao tema e ao tratamento estético, seu trabalho tem sido objeto de múltiplas abordagens. Algumas mergulham na vertente histórica e imperialista de Portugal, outras na social, como consequência da ditadura de Salazar e da guerra pela independência das colônias e suas consequências. Somam-se a isso outros escritos que discutem a situação das mulheres portuguesas no século XX. Dentro desta última vertente, o que mais se destaca é a própria experiência da autora na África. Um estudo que aponta para a questão social, e mais especificamente para o feminino na obra, é o escrito de Margarida Calafate Ribeiro (2004) que, partindo das funções femininas durante o confronto bélico colonial, entra nos romances de Lídia Jorge e discute a aceitação do papel das mulheres portuguesas na guerra³. Elas foram, de alguma forma, coagidas a acompanhar seus esposos militares à África com o intuito de apagar a imagem beligerante e montar uma representação da normalidade familiar nos países desse continente dominados pelos portugueses.

Trabalhos como a tese de doutorado de Mauro Dunder (2013) destacam aspectos da natureza humana e da vida portuguesa na obra de Jorge, principalmente no que diz respeito aos acontecimentos ocorridos após a Revolução dos Cravos (1974). Segundo o autor, a obra de Lídia Jorge constitui um dos mais importantes panoramas da evolução sociopolítica em Portugal.

No que se refere aos aspectos estéticos, Débora Leite David (2010) também analisa a voz feminina que narra a guerra e as possíveis representações literárias, a partir de “simbolizações de extermínio e ruptura” (2010, p.175) no palco da guerra colonial em Moçambique. Essas ideias podem ser relacionadas com o artigo de Raquel Trentin Oliveira (2004), que também utiliza o conceito de “ruptura” e lê a divisão existente na sociedade lusitana devido à crise de identidade que atinge os portugueses. A

3 Lídia Jorge comenta em uma entrevista que quando chegou a Beira, em Moçambique, um militar fez a seguinte observação: “Só os cartagineses levavam as suas mulheres para a guerra, e agora, os portugueses”. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1076>.

hipótese de Oliveira é que os lusitanos estariam procurando saber quem eles são e o que resta para eles esperar da Pátria, assim como de si próprios. Aqui caberia acrescentar a questão acerca do lugar onde fica essa Pátria.

Em inúmeros estudos críticos se discute o lugar dos portugueses no mundo, desde o tempo das navegações até os dias atuais, destacando na narrativa contemporânea a presença da “saudade” de uma época áurea de Portugal. Na literatura portuguesa, essa “saudade” não só representará o lamento português pelo fim dos tempos heroicos, mas será também um indício de melancolia por uma Pátria desejada, que fica difícil de localizar no mapa.

Este trabalho visa discutir a representação dos deslocados dessa Pátria idealizada pelos portugueses, assim como também outro tipo de movimentações e deslocamentos humanos nas obras de Lídia Jorge do título deste artigo.

BEIRA, ANOS 60 / VALMARES, ANOS 90

Para falar em deslocamentos, primeiramente, temos que pensar de onde a até onde os grupos humanos vão se dirigir. O espaço abandonado e o destino têm, geralmente, relação com situações de violência ou, ao menos, desconforto. Assim, pode-se analisar, nos dois romances escolhidos, os lugares conflitivos nos que habitam as personagens e, a partir deles, seguir a rota das migrações dentro de um país ou para fora dele.

Em *A costa dos murmúrios*, a história se desenvolve em Beira-Moçambique nos anos 60 do século passado. Em um hotel da cidade, o *Stella Maris*, estão assentados os militares portugueses, que têm como missão afagar as insurreições dos nativos moçambicanos. Na cidade não há confrontos bélicos, eles acontecem no norte do país, principalmente em Cabo Delgado. Portanto, os fatos da guerra vão ser apresentados através da narração das personagens, já que a ação do romance não os acompanha até as zonas do conflito armado. Porém, a guerra não é apenas pano de fundo, ela está presente na exploração e no maltrato aos nativos, no estado de tensão que os militares experimentam e transferem para as famílias que os acompanham, assim como nas injustiças que a mídia cúmplice do sistema oculta. Nesse clima, destaca-se a personagem feminina de Evita, moça que viajou a Moçambique para casar com o noivo-militar. Ela, como muitas mulheres portuguesas, teve de se deslocar para as colônias a formar uma família. Evita viajou na procura do namorado

que tinha despedido em Portugal, mas encontrou-se com um homem mudado. Ela logo percebeu a verdade do que estava acontecendo com os soldados e a guerra, o que transformou a sua perspectiva de europeia branca com direito a ocupar a África.

Em *O vento assobiando nas gruas*, muitos anos após as guerras de independência, os africanos, que deixaram suas nações e emigraram para Portugal, continuaram a serem tratados como ex-colonizados. Situação que muitos suportaram em prol de uma vida melhor na Europa.

Também em *O vento assobiando nas gruas* a personagem principal é uma mulher. Esta

Milene Leandro, uma jovem oligofrênica, que morava com a avó porque perdera os pais em um acidente. Quando a avó faleceu, ela vagou de um lugar para outro e ficou à disposição dos tios, que não sabiam o que fazer com ela. Milene encontrou refúgio afetivo com a família cabo-verdiana dos Mata que morava na fábrica inativa, imóvel alugado pelos Leandro. A jovem se apaixonou pelo africano Antonino Mata e assim demonstrou, como enfatiza Zigmund Bauman, que conviver com o diferente traz crescimento pessoal. Bauman afirma que:

É a tendência a se retirar dos espaços públicos e recolher-se em ilhas de mesmice que com o tempo se transforma no maior obstáculo ao convívio com a diferença - fazendo com que as habilidades do diálogo e da negociação venham a definhir e desaparecer. É a exposição à diferença que com o tempo se torna o principal fator da convivência feliz, fazendo com que as raízes urbanas do medo venham a definhir e desaparecer. (BAUMAN, 2006, p. 103).

O tratamento que os nativos africanos receberam na época colonial continuaria de maneira semelhante, abertamente ou mais velada, na Europa. A família Leandro, branca e europeia, não aceitava a relação de Milene com Antonino, negro e cabo-verdiano. A discriminação racial dos anos 60/70 narrada em *A costa dos murmúrios* continuaria nos anos 80/90 em Portugal.

Como exemplo, a relação entre o alferes Luís Alex e o garçom que atende o bar da praia em Beira apresenta claramente que não se trata de prestação de serviço, mas de servilismo:

Eh! *black!*» — gritou imenso na direcção do bar.

Como se estivesse à espera, um rapaz apareceu munido dum pano, rindo com formidáveis dentes. Aproximou-se, curvou-se e começou a limpar as pernas do noivo cheias

de areia e lodo. Esfregava, esfregava, mas as manchas resistiam e o noivo ria e então, voluntariamente, o *black* foi buscar um recipiente de água e acabou por lhe limpar os pés com um outro pano. (JORGE, 1988, p. 15).

Acabada a guerra e produzida a independência das colônias, a relação desigual entre colonos e colonizados teria continuidade por meio da ação política. Os corpos capturados e escravizados na África permaneceram sujeitos à disposição dos senhores que lhes forneceria moradia e trabalho. Sua condição de colonizados persistiria (CATELLI) em corpos que não conseguiram esconder seu tom de pele, e que, portanto, seriam discriminados, apesar da afirmação de Stuart Hall de que a raça é um fato cultural, histórico e não biológico. (2019, p. 46)

Assim, os imigrantes circulariam pelos espaços da metrópole dando mostras de temor, vergonha e até admiração pela metrópole. Então, pode-se entender quando o narrador enfatiza que “Pelas ruas de Santa Maria de Valmares deambulavam magotes de pessoas estrangeiras, como o olhar vagamente espantado sob as palas dos bonés ...” (JORGE, 2002, p. 19-20).

Entre eles, os membros da família Mata que, ao chegar, foram destinados ao “Bairro dos Espelhos” (JORGE, 2002, p. 40) em Valmares. Um lugar de casas com telhados de zinco que brilhavam ao sol como mercúrio, mas parcialmente cobertos pela poeira levantada por ventos da costa. Tratava-se de partes de espelhos quebrados, uma metáfora dos pedaços rasgados da África, forçada a se deslocar em direção à Europa.

A esse respeito, Edward Said afirma que “ter sido colonizado tornou-se um destino duradouro, mesmo com resultados totalmente injustos após a conquista da independência nacional” (1996, p. 25-26). Assim, a partir das reflexões de Said, podemos dizer que os povos colonizados carregam uma marca de subjugação e que, apesar de terem conquistado a liberdade, continuam inevitavelmente relacionados a seu passado.

CORPOS DESLOCADOS ATÉ/DE ÁFRICA

Se se analisam os problemas de etnia e gênero na África colonial, há um aspecto que se destaca, que é mencionado nos estudos de Margarida Calafate Ribeiro (1998, 2004, 2006). É o espaço que o colonizador (colonos assentados em África e soldados de passagem pela região) deu aos africanos nativos, homens e mulheres, inclusive a suas próprias esposas. A autora lê em certa literatura a denúncia que se faz da “violência e

desumanidade” (2006, p. 45) que o mundo colonial havia gerado. Acerca das mulheres lusitanas em África, Ribeiro afirma que a “Guerra Colonial não criou uma Ilha dos Amores como Camões poeticamente tinha previsto para regenerar os homens da violência que todas as guerras importam”. (2004, p. 20).

Nesta área, percebe-se o papel da mulher na sociedade lusitana, espaço em que apenas os homens têm importância e prestígio. Lídia Jorge dá voz à personagem Eva Lopo para denunciar os maus-tratos infligidos às mulheres e aos africanos por portugueses.

Esses dois grupos, nativos colonizados e mulheres portuguesas no continente africano, têm os “corpos colonizados” (SCHMIDT, p. 801) pelo violento choque produzido pela invasão, conquista e permanência naquele continente. Referimo-nos à ideia de corpo colonial de Frantz Fanon (2009), como aquele constituído pelo colonialismo em seu desenvolvimento. O ensaísta está particularmente interessado em relacionar a retórica que dá nome ao corpo e o que esse corpo experimenta quando é nomeado. Assim como ele estará representando o outro: alguém diferente que será necessário como “suporte para seus anseios e desejos” (2009, p. 150).

A esse respeito, Eduardo Lourenço afirma que “poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal” (1992, p.75). Poderia se concluir que a partir dessa imagem idealizada de si, os portugueses se posicionaram a observar e encalhar os colonizados e, mais tarde, os imigrantes. Lourenço responsabiliza a idealização dessa imagem portuguesa à fragilidade própria de sus conterrâneos e não à suposta superioridade respeito dos outros.

Assim, ao relacionar as representações do colonizador e do colonizado, impõe-se a questão da imagem que ainda hoje persiste da África: a ideia de um continente “descoberto”, como se fosse uma terra perdida nos primórdios da civilização, em plena barbárie e ainda em luta entre o homem e a natureza (SALUM). A distorção da imagem do continente africano afetou também os povos que o habitavam.

O branco, segundo Fanon, está convencido de que o preto é uma besta. São as pessoas que não inventaram a pólvora nem a bússola, que não souberam dominar o vapor ou a eletricidade (2009, p. 120).

Em *A costa dos murmúrios*, esta distorção é confirmada na fala do Comandante da Região Aérea, que qualifica os moçambicanos como seres que “não inventaram a roda, nem a escrita, nem ou cálculo, nem

uma narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião”. (JORGE, 1988, p. 13).

A classificação de incivilizados é assumida pelas personagens lusitanas no momento em que, na festa de casamento de Evita com o alferes Luís Alex, ouviram-se barulhos estranhos na rua e olharam para ver o que se passava. Ao descobrir que eram nativos correndo e gritando, tiraram suas próprias conclusões, que demonstram a perspectiva dos portugueses naqueles tempos de guerra:

Deixá-os correr” – disse um tenente que já se tinha desfarçado e estava agora em camisa com o peito descoberto. “São os senas e os changanes esfaqueando-se. Que se esfaqueiem. São menos uns quantos que não vão ter a tentação de fazer aqui o que os macondes estão a fazer em Mueda. Felizmente, que se odeiam mais uns aos outros do que a nós mesmos. Ah! Ah! (JORGE, 1988, p. 17)

Ao concluir, falsamente, que os gritos e incursões se deviam a lutas entre locais, entre etnias inimigas de Moçambique, conformaram-se pensando que ao se matar uns aos outros haveria um menor número de nativos deslocados para atuarem como guerrilheiros no norte, onde se desenvolviam as piores batalhas.

Os nativos que não eram considerados bestas ou guerrilheiros não foram melhor tratados por isso. Mesmo quem trabalhava no serviço doméstico era subestimado como pessoa, formando apenas parte da paisagem. Ao visitar uma residência abandonada por colonos temerosos da desastrosa proximidade da guerra, o capitão Forza Leal ofereceu a Evita e ao alferes ocupá-la. Durante o roteiro e vistoria da casa, foi feita a contagem dos bens abandonados por quem fugira do local: “Havia de facto dois mainatos sentados na sebe, segurando o queixo com a mão” [...] “Dois mainatos, relva, o mar a bater, o bote a motor. “ (JORGE, 1988, p. 77-78).

As empregadas figuram na lista de objetos abandonados e dos quais os recém-casados tinham direito de se apropriar.

A MOBILIZAÇÃO DE COLONOS, SOLDADOS E FAMÍLIAS PORTUGUESAS

O processo imperialista não apenas colonizou os corpos dos povos invadidos, mas também aplicou seu poder sobre a anatomia dos nacionais.

Os dois romances de Lídia Jorge em estudo apresentam, principalmente, a difícil situação de deslocamento das mulheres, diferenciando-as claramente da experiência masculina. Se o homem era compulsivamente levado à guerra nas colônias, a mulher portuguesa foi de alguma forma coagida a acompanhar o marido e assim manter a ideia da união na “casa portuguesa” (RIBEIRO, 2006, p. 43). Além disso, o nomadismo feminino está presente nos repatriados, que retornaram à metrópole antes que seus pares; e nas migrantes africanas que, sem homens, decidiram deixar a África para trás e tentar dar aos seus filhos um futuro melhor na Europa.

A experiência das mulheres portuguesas na guerra e no pós-guerra ficou registada na ficção de escritoras que fizeram parte desse processo e que o narraram na perspectiva da mulher nómade que questiona o comportamento patriarcal. Esse questionamento acontecerá a partir do 25 de abril de 1974, quando a condição da mulher portuguesa pode ser lida nos registros abertos da Agência Geral de Ultramar e das Juntas Provinciais de Povoamento, dentre outras organizações. (RIBEIRO, 2004).

Antes de 1974, havia publicações do Movimento Feminino Nacional, que proclamavam como certa a missão das mulheres-esposas que acompanhavam seus maridos à África. Assim, a emigração de mulheres era estimulada para dar maior estabilidade aos soldados mobilizados pela guerra.

Poucas mulheres viajavam sozinhas; a grande maioria o fazia com os filhos. Essas mulheres pertenciam a todas as classes sociais e vinham de diferentes origens geográficas. Como exemplo, sabemos que:

[...] as mulheres de oficiais viajavam de barco em primeira classe ou de avião na chamada posição “excedentária”, sobretudo a partir de 1967, altura em que a Força Aérea começa a assegurar grande parte dos transportes, enquanto, por exemplo, as mulheres de sargentos viajavam de barco em segunda classe e, no caso de quererem viajar de avião, tinham de pagar a diferença. (RIBEIRO, 2004, p. 15)

Lídia Jorge, que viveu na África nos anos 60/70, define a situação nómade da mulher a partir de sua própria experiência. Em *A costa dos murmúrios*, a autora caracteriza as personagens femininas - esposas de militares - como figuras sem qualquer participação na cena social à que pertenciam, ainda mais quando lemos que elas não sabem o que está acontecendo nas zonas de conflito bélico.

Essas mulheres-esposas não recebiam o mesmo tratamento dos maridos, nem eram respeitadas por eles. Elas eram invisíveis, como estrangeiras e como nômades. Seu trabalho em África consistiu principalmente em se adaptar a qualquer situação: ajudar seus companheiros, cuidar dos feridos, cuidar das crianças e, acima de tudo, representar um papel de normalidade familiar e institucional perante a guerra:

Foi a vez de Helena representar - protestou, não quis, desejava muito ver o que era isso de fazer o gosto ao dedo [...] Via-se perfeitamente que conhecia o conteúdo da serapilheira, mas representava não conhecer - era tudo representado.

Helena de Tróia representou ter medo [...]

[...] Helena de Tróia começou a aproximar-se, como olhar amedrontado, em ziguezague, fingindo ter medo de ver as armas [...] Ela simulou atirar-se ao chão. (JORGE, 1988, p. 50-51).

A representação que faz a personagem Helena, esposa do capitão admirado por jovens militares, é comum a outras portuguesas, cujo nomadismo consiste também em fingir que estão em casa, e não expatriadas e privadas do lugar de origem. Como em alguns momentos de maior tensão, podiam fingir que estavam em um salão a fazer um tratamento de beleza: “Agora representa que mexe, agora representa que aplica, agora representa como a pessoa enquanto aplica uma máscara não se poder rir” (JORGE, 1988, p. 121)

Milene, apesar da sua patologia, era o oposto daquelas portuguesas em África. Foi ela quem conseguiu aceitar e conviver com as diferenças dos imigrantes. No entanto, isso não seria suficiente para que sua família saísse das “ilhas” a que faz referência Bauman (2003, p.103). Milene desobedeceu aos mandatos patriarcais de se relacionar com os depreciativamente chamados “cafrés”. Em contraste, as tias de Milene podem ser equiparadas às esposas dos militares nas colônias por serem submissas e obedientes. Assim, vemos a semelhança em algumas personagens femininas em ambos os romances.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem dois tópicos que devem ser discutidos em conjunção: invasão/guerra e migração. Embora possa haver movimentos voluntários

para experimentar outras culturas, nos romances de estudo é o produto de um fator traumático.

Nos conflitos de guerra, mesmo que o cidadão não faça parte de nenhum dos lados, nem concorde com os motivos que o motivaram, pode estar sujeito à encruzilhada de fugir ou arriscar a vida. Outro ponto a se levar em conta é o empobrecimento que as guerras produzem nos países, motivo que também expulsa pessoas para regiões menos afetadas ou diretamente fora do foco do conflito em busca de trabalho e assim sobreviver.

No século XXI, não é de estranhar que os colonizados do século anterior, uma vez que seus países declararam a independência e logo iniciara-se uma guerra civil, abandonaram as novas nações e emigraram para as metrópoles que os dominaram por décadas. Um dos motivos pode ser o conhecimento da língua do antigo conquistador. Outro, no caso de Portugal, é que a Península Ibérica é a entrada ao continente europeu pelo Atlântico.

Além disso, deve-se considerar que nem todos os africanos eram abertamente contra o colonizador. Ao longo da história da humanidade, nas diferentes invasões e conquistas de todos os tempos, houve nativos dos lugares invadidos que colaboraram com o dominador, seja por medo ou por conveniência.

Em tempos de guerra e sem muitas possibilidades, alguns moçambicanos trabalharam, no caso de cidades como a Beira, no serviço doméstico e na hotelaria. Os chamados “mainatos” viviam em casas de colonos e soldados ou trabalhavam em restaurantes, bares e outros locais, que os portugueses estivessem ocupando. Apesar de serem desprezados pelos lusitanos, muitos nativos preferiram o servilismo a ter que deixar suas cidades para se mudar às regiões de conflito.

O racismo e o desprezo não acabaram com o fim da guerra ou com a independência das nações subjugadas. A visão de si e do outro viajou com repatriados e imigrantes para a Europa, onde todos foram encontrados em liberdade, porém, uns mais do que outros.

A ocupação das nações africanas, juntamente com o domínio de seus povos e a gestão do ganho produzido com as matérias-primas exploradas não foram suficientes para tornar Portugal um dos países ricos da Europa. Desta situação frustrante emergiram os novos deslocados, tanto africanos como portugueses.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Vida Líquida**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CATELLI, L. Lo colonial en lo presente: modelo para armar. **Boca de Sapo 25**. Era digital, ano XVIII, Dezembro 2017. p. 36-43.

DAVID, D. O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre **A costa dos murmúrios** de Lídia Jorge, e **Ventos do apocalipse**, de Paulina Chiziane. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2010.

DUNDER, M. **Entre prodígios, murmúrios e soldados: o romance de Lídia Jorge**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.

HALL, S. **El triángulo funesto. Raza, etnia, nación**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

FANON, F. **Piel negra, máscaras blancas**. Madrid: Akal, 2009.

JORGE, L. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

JORGE, L. **O vento assobiando nas gruas**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

LOURENÇO, E. **O labirinto da Saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 5ª.ed., 1992.

OLIVEIRA, R.T. Os murmúrios de uma vivência: a desmitificação de uma identidade. Em: **Revista Fragmentum, nº 8**. Laboratório Corpus: UFSM, 2004.

RIBEIRO, M. África no feminino: As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Nº 68: 2004, p. 7-29. Disponível em: [<https://journals.openedition.org/rccs/1076>]. Acesso em: 12 de setembro de 2019.

RIBEIRO, M. As ruínas da casa portuguesa em **Os cus de Judas** e em **O esplendor de Portugal**. Em: SANCHES, M (org.) **Portugal não é um país pequeno**. Contar o 'império na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2006.

RIBEIRO, M. Percursos Africanos: A Guerra Colonial na Literatura Pós-25 de Abril. **Revista Fronteiras** Borders. Portuguese Literary & Cultura Studies. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1998, p. 125-152. Disponível em: [<http://hdl.handle.net/10316/79385>]. Acesso em: 15 de fevereiro de 2020.

SAID. E. Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología. Em: GONZÁLEZ STEPHAN, B. **Cultura y tercer mundo**. Cambios en el saber académico. Caracas: Editorial Nueva sociedad, 1996, p. 23-59.

SALUM, M. **África: culturas e sociedades**. São Paulo, USP, 2005. Disponível [http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/africa_culturas_e_sociedades.html]. Acesso em 13 de março de 2020.

SCHMIDT, S. Cravo, canela, bala e favela. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina, setembro-dezembro 2009, p. 799-817.

PAI, MEU PEQUENO FILHO: A CONSTRUÇÃO DA FIGURA PATERNA NAS OBRAS *MORRESTE-ME* E “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

Edmar Augusto de Lima Silva¹

RESUMO

O autor José Luís Peixoto com sua escrita foi capaz de transfigurar a dor pela perda de seu pai, com quem tinha uma relação muito próxima. Em *Morreste-me* (2015), o eu poético que cria para a história revisita a antiga casa do pai e relembra os momentos que teve com ele antes de sua partida. No entanto, a percepção da incapacidade de ocupar o lugar deixado pelo pai o assola e ele se percebe estático, vazio. Algo semelhante acontece em “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa (2019). Após uma decisão inesperada, o pai do narrador passa a morar em uma canoa na beira do rio, isolado. Porém, seu filho não consegue superar essa ausência e continua na mesma casa por anos, ainda atormentado pelas lembranças do pai. Desse modo, podemos observar aspectos semelhantes nas obras, especialmente pelo fato de que o eu poético e a personagem sentem a necessidade de preservar e honrar a imagem do pai, ainda que estejam divididas entre o amor e a dor. Sendo assim, esse trabalho tem como objetivo analisar a repercussão da ausência do pai, bem como a construção da figura paterna pela escrita de memórias. Para isso, recorreremos aos estudos de Piglia (1991); Agamben (2007); Lejeune (2008) e Arfuch (2010).

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Escritas de si, Figura Paterna, Literatura Comparada.

¹ Mestrando em Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ, edmar.lima1301@gmail.com;

INTRODUÇÃO

Podemos observar que a figura paterna é destaque em diversas obras literárias, como *Carta ao pai* de Franz Kafka, *O africano* de Le Clézio, *Fun home: uma tragicomédia em família* de Alison Bechdel. Em alguns casos, a ausência dessa figura se torna a fonte para a escrita do texto. Escrever sobre o pai é uma forma de não o esquecer, de eternizá-lo por meio das palavras. Dividido entre o amor e o ressentimento, o medo e a reverência, o filho ou a filha sente-se preso à memória do pai.

A imagem do pai é construída a partir da memória daquele que escreve, toma forma pelo que é lembrado. Mas não somente a figura do pai surge desse testemunho, a própria imagem do narrador ou do eu poético surge devido à ausência do outro. Percebemos uma imbricação do eu da escrita e do eu do pai em passagens que se referem aos dois como uma unidade, um “nós”. Dessa forma teríamos o si como e a partir do outro. O eu busca se encontrar após a perda, repensando uma forma de existir e de retomar sua própria vida.

Este texto tem como objetivo mostrar de que maneira o eu poético de *Morreste-me* (2015) e o narrador de “A terceira margem do rio” (2019) se constroem ao narrarem o pai, como o si é formado a partir do outro. Nas obras, podemos observar que os filhos são duramente atingidos pela ausência da figura paterna e em ambos os casos, o pai recebe uma existência simbólica após a sua partida. A consciência da impossibilidade de ocupação do lugar deixado pelo pai se transforma em obstáculo para lidar com a ausência, o que acarreta em uma vida estagnada para ambos. Os dois são consumidos por pensamentos e dúvidas remanescentes da antiga relação. Além disso, a escrita do texto aparece como uma tentativa de suspender o tempo, de negar o presente e evocar o passado, em uma tentativa de não esquecimento.

José Luís Peixoto nasceu em 1974, em Galveias, ao norte de Portugal, uma pequena aldeia, marcada principalmente pela agricultura, que conserva ainda lendas e tradições estampadas até mesmo no brasão do local. Peixoto evoca em suas obras a atmosfera rural onde cresceu, tornando-a traço de sua escrita. Não somente a ruralidade passa a caracterizar os textos do autor, como também a melancolia e as relações familiares. Peixoto recebeu o mesmo nome de seu pai, com quem tinha uma relação muito próxima. O vínculo estreito entre eles motivou a escrita de seu primeiro livro, intitulado *Morreste-me*. Após a morte de seu ente estimado, Peixoto compõe sua obra e se vale de um eu poético para visitar a casa de seu

pai, reencontrar seus objetos e relembrar os momentos que passaram juntos. A obra é o relato de um filho que perde seu pai para uma doença dolorosa. Ali constam seus últimos momentos em casa e no hospital. O narrador rememora esse pai tão “impossivelmente morto”.

Assim também acontece com o narrador do conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, publicado no livro *Primeiras estórias*. Rosa nasceu em 1908, na cidade de Cordisburgo, Minas Gerais. Reconhecido por sua linguagem inovadora, pela sua singular estrutura narrativa e também pela riqueza de simbologia em seus contos. No conto, a família do personagem vive em comodidade até que um evento muda a dinâmica da casa. O pai solicita a um homem que construa uma canoa para ele e logo depois parte para morar no rio, sem dar uma justificativa. No começo, há um choque pela decisão repentina do homem e a família se pergunta pelos motivos que o levaram a tomar aquela atitude. Contudo, com o passar do tempo, acreditam que o pai um dia retornará para o convívio doméstico, seja por afeto aos filhos ou pela falta de suprimentos. Porém o homem nunca volta. Ele não sai da cidade, não segue o rumo do rio, mas também não volta para a casa. Essa escolha causa uma comoção na família, que se vê entre o amor e o ressentimento. Os dias correm e os filhos continuam cada qual o seu caminho, exceto o narrador da história. Ele não consegue sair de casa e é sempre atormentado pelas dúvidas e por essa imagem do pai que vive tão perto de casa, mas ao mesmo tempo tão longe, inalcançável. Até que um dia resolve propor ao pai que troquem de lugar no barco, tomando para si a posição do outro. Todavia, não aguenta o peso da responsabilidade e se vê incapaz de substituir o próprio pai, fugindo da margem do rio sem olhar para trás.

José Luís Peixoto, em seu livro *A criança em ruínas* (2017), publica um poema intitulado “na hora de pôr a mesa, éramos cinco” no qual aborda as relações familiares e o fato de que os indivíduos, com o desenrolar do tempo, naturalmente se afastam e estabelecem suas próprias famílias. Esses versos conversam com o tema que tratamos neste texto, por isso achamos importante destacá-los aqui.

na hora de pôr a mesa, éramos cinco:
 o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs
 e eu. depois, a minha irmã mais velha
 casou-se. depois, a minha irmã mais nova
 casou-se. depois, o meu pai morreu. hoje,
 na hora de pôr a mesa, somos cinco,

menos a minha irmã mais velha que está na casa dela, menos a minha irmã mais nova que está na casa dela, menos o meu pai, menos a minha mãe viúva. cada um deles é um lugar vazio nesta mesa onde como sozinho. mas irão estar sempre aqui. na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco. enquanto um de nós estiver vivo, seremos sempre cinco.

(PEIXOTO, 2017, p. 10)

METODOLOGIA

A análise a ser desenvolvida tem como destaque o livro *Morreste-me* de José Luís Peixoto e conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa. Iniciamos com uma releitura do corpus selecionado, para um levantamento minucioso dos dados essenciais ao texto, acompanhada de uma contextualização sobre as obras e os autores escolhidos. Em um primeiro momento, será apresentado o referencial teórico e como pretendemos utilizá-lo ao longo da produção.

Em seguida, dividiremos a análise em duas seções. Sendo que na primeira, observaremos a repercussão que a ausência do pai causa na vida do filho, visto que os narradores sentem muitas vezes a necessidade de preservar a memória do pai e de ocupar o seu lugar de alicerce familiar. E na segunda, investigaremos de que forma a imagem do narrador é construída a partir da ausência do pai. Tendo em vista que o filho passa a perceber em si mesmo traços pertencentes a seu pai, o que reforça a imbricação do eu e do outro e revela aos poucos a figura do pai. Relacionando assim, memória e sentimentos. Ao longo de todo o texto estabeleceremos relações com as bases teóricas, que servirão de amparo para a produção.

REFERENCIAL TEÓRICO

Ao analisarmos a obra *Morreste-me* torna-se necessário lembrarmos o primeiro conceito de autobiografia formulado por Lejeune (2008), o qual esclarece que a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência” (LEJEUNE, 2008, p. 14). A escrita de José Luís Peixoto é marcada por sua forte raiz autobiográfica e por isso é essencial que demarquemos primeiro a diferença entre o narrador da obra e o autor do texto. Pois, apesar da coincidência

de nomes, esses são sujeitos distintos. Lejeune coloca que a problemática das escritas de si também gira em torno do nome do autor. A pessoa e o discurso se articulam primeiramente no nome próprio. A enunciação de um texto escrito fica a cargo de um nome que aparece na capa do livro e “é nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor” (2008, p. 23). Esse nome remete a uma pessoa real, que aponta uma realidade extratextual e que chama para si toda a responsabilidade da enunciação do texto.

Lejeune dedicou grande parte da sua vida à pesquisa sobre autobiografia e publicou importantes livros, dos quais destaco *O pacto autobiográfico* (1975). O autor, após explorar diversas produções autobiográficas francesas, se deparou com um fenômeno ao qual denominou “pacto autobiográfico”. O conceito de Pacto Autobiográfico formulado por Lejeune (2008) pode ser entendido como o comprometimento do autobiógrafo, por meio da construção textual e extratextual, que permite ao leitor ler o texto como manifestação da personalidade daquele que o escreve. O leitor ao folhear o texto autobiográfico firma um contrato com o autor e isso gera condições à sua leitura.

Arfuch (2010) também escreve sobre a dissociação da figura do narrador e do autor da obra, já que a autobiografia seria como uma fábula da própria vida. Ao recontar sua história, o narrador tem a oportunidade de rememorar o passado, com uma visão crítica e já ciente das consequências de suas ações naquele futuro. Após ter vivenciado o que traz à cena, o narrador não é mais o mesmo sujeito que passou por tais situações, que as experienciou.

Em seu texto, “O autor como gesto”, Agamben (2007) afirma que a pessoa que viveu aquele momento não existe mais, está morto. O autor alega, com base em Foucault (2001), que a marca do autor reside justamente na singularidade de sua ausência. Agamben defende que “O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto” (AGAMBEN, 2007, p. 51). Podemos assim entender que a autobiografia é tanto um modo de leitura quanto de escrita. O leitor firma um pacto com o autor ao ler seu texto, assegurando não buscar elementos extratextuais para justificar a obra, pois, segundo Agamben, a tentativa de construção da personalidade do autor através do que está escrito é ilegítima.

Outro aspecto a ser considerado nessa pesquisa diz respeito ao questionamento da veracidade dos fatos narrados. Conforme Piglia (1991) não há memória verdadeira, pois todo o passado é incerto. A

autobiografia é colocada em prova já que propõe fornecer informações de uma realidade externa ao conteúdo do livro, porém os leitores não dispõem de provas verificáveis para comprovar a autenticidade dos fatos. Ainda segundo Piglia, a memória tem a estrutura de uma citação, como uma frase escrita em nome de outro. Isto é, o narrador, apesar de falar de si no texto autobiográfico, assume essa fala de outro local, pois não existe igualdade entre as experiências vividas e o texto escrito.

Dessa forma, cabe por fim analisarmos a construção do narrador a partir da ausência do pai. Esse sujeito formado a partir dos relatos dos filhos, das recordações da juventude. Após a sua partida, percebemos que o narrador por vezes confunde sua imagem com a de seu pai, como se eles se tornassem uma unidade. Existe uma sobreposição da imagem do pai em relação à imagem do filho visto que o narrador percebe algumas características do pai em si mesmo. Porém essa constatação surge com a consciência da incapacidade de tomar seu lugar visto que não possui todas as características que tornavam seu pai o homem que era. Sentem-se abandonados já que o pai partiu inesperadamente, sem prepará-los para ocupar o seu lugar. Através desses relatos identificamos a própria imagem do narrador, construída por meio da sua interação com os espaços e com as memórias que tem do pai.

CONSEQUÊNCIAS DO DESAPARECIMENTO DO PAI

O narrador de Guimarães Rosa nos conta, que um tempo após a partida do pai, as pessoas começaram a tratar como loucura a decisão do homem, pois permanecer afastado da família em uma canoa não seria atitude de uma pessoa sã. Porém, o termo “doido” nunca mais foi dito em sua casa. E a cada semana que passava menos pessoas se lembravam do homem da canoa e o pai do narrador se mantinha sobre as águas. O filho então confidencia que: “A gente teve que se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos” (ROSA, 2019, p. 39). Como ele mesmo revela nesse trecho, a família tentava se acostumar com a situação, mas não conseguia de fato aceitar a ausência do pai, principalmente o filho que narra. Ele continua dizendo que: “Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a

memória, no passo de outros sobressaltos” (2019, p. 39). Apesar da renúncia em dizer o seu nome, a imagem do pai permanecia nos pensamentos de cada um deles, mesmo quando fingiam esquecê-lo. Sua presença no rio, sem partir e sem voltar, incomodava e trazia dúvidas.

Outro efeito que a ausência do pai causou ao narrador foi a paralisção de sua vida. Enquanto seus irmãos e sua mãe prosseguiram com o tempo, mudando-se de casa e se desvincilhando daquele passado, o narrador mostra que para ele o processo foi diferente. “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei [...]” (ROSA, 2019, p. 40). Ele não conseguiu sair de casa, pois imaginava que o pai precisava de sua proteção e cuidado. Ele sente o peso da responsabilidade pelo pai, como uma bagagem que ele precisa carregar e cuidar. Adota para si essa missão e para que ela se cumpra, ele precisa abrir mão de sua vida. Os anos se passam sem que ele perceba, apenas observando ao pai de longe, sem receber um único sinal de que o outro também o reconhecia. E quando se dá conta do tempo, “[...] apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos” (2019, p. 40). Uma forte culpa o incomoda e ele se pergunta “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (2019, p. 40) e confessa “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro” (2019, p. 41). O narrador precisa lidar com ausência do pai, mas, além disso, com a dúvida cruel sobre o motivo verdadeiro de sua partida. No começo do conto, ele chega a pedir para ir junto, mas recebe apenas um olhar vazio como resposta. Desde então as perguntas o inquietam e o paralisam, pois não consegue seguir adiante sem tê-las esclarecido.

O eu poético de José Luís Peixoto nos demonstra também o peso que sente pela responsabilidade em cuidar e manter a memória do pai. É doloroso reconhecer que ele já não está mais presente e o que resta são as lembranças e os objetos, a casa. Tudo o que fica do pai é como um lembrete constante de sua partida e isso o aflige, como podemos ver a seguir: “Tudo o que te sobreviveu me agride. Pai” (PEIXOTO, 2015, p. 19). O filho sente que somente ele percebe a impossibilidade de ter o pai de volta, o que isso significa para sua família, como se carregasse esse segredo terrível e não pudesse compartilhar com ninguém, dividir um pouco esse fardo. Assim como o narrador do conto de Rosa, o filho sente que precisa proteger o seu pai, assisti-lo, como coloca “Recordo o teu rosto [...] a seguir-me, perdido perdido a precisar de mim perdido num arquipélago de campas e mágoa e manhã ainda” (2015, p. 56). E mesmo após a sua morte, o filho ainda sente a necessidade de ampará-lo e de

honrar a sua história. Por isso, ele toma para si as aspirações do pai. O filho então afirma que “Descansa, pai, dorme pequenino, que levo o teu nome e as tuas certezas e os teus sonhos no espaço dos meus” (2015, p. 60), isto é, a partir de agora ele assume uma unidade com seu pai, assume essa vida dupla e dessa forma os sonhos de seu pai se tornam também os seus sonhos.

UNIDADE ENTRE PAI E FILHO

Aos poucos os filhos também começam a perceber características dos pais em si mesmos. O que ressalta a imbricação do eu da escrita com o eu do pai que havíamos referido anteriormente. Como podemos observar: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com o nosso pai” (ROSA, 2019, p. 40) e esses pequenos detalhes o alegravam. Seu pai, como ele conta no começo, era “[...] homem cumpridor, ordeiro, positivo [...]” e que “não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos” (2019, p. 37). À medida que o tempo passa, o narrador se torna um homem quieto e solitário tal qual o seu pai, habitando a casa que um dia fora da família. Assim como o pai faz da canoa e do rio o seu espaço, o filho torna a casa e o caminho até a beira da água o seu refúgio. Além disso, como seu pai partira quando ainda era muito jovem, ele fantasia como seria ter crescido com ele ao seu lado. Por afeto ao seu pai, quando elogiado por algo que fez, o filho responde que foi o seu pai quem o ensinou, como vemos a seguir: “[...] sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum bom procedimento, eu falava: - ‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’ [...]” (2019, p. 40). O que não era verdade, mas que teria sido se ele tivesse permanecido em casa ao invés de partir para o rio.

O narrador do texto de Peixoto visita a casa de seu pai após a sua partida e encontra os objetos deixados pelo pai. Ele toca as roupas no armário e relembra algumas situações em que seu pai as usou e por fim decide vesti-las também. “E vesti as tuas roupas. Tenho-as vestidas. Nem largas, nem curtas, vesti as tuas roupas e olhei-me no espelho sobre a cómoda” (PEIXOTO, 2015, pp. 39-40). Como se o pertencesse, as roupas se encaixam perfeitamente no rapaz. Ademais, ao olhar no espelho, o filho enxerga o pai: “No reflexo, encontrei-te [...] Vi-me igual a ti, nas tuas feições firmes” (2015, p. 40). O eu do narrador se une ao eu do pai formando a unidade “nós”, o que ressalta o que havíamos tratado anteriormente, ao mostramos que o filho agora carrega o sonho do pai junto aos dele,

pois estão conectados. Dessa forma temos uma ideia do si como e a partir do outro. Diferentemente do conto de Rosa, o filho do texto de Peixoto não precisa imaginar ações com o seu pai já que durante os anos que passaram juntos, eles compartilharam muitos momentos. Lemos: “[...] e, seguindo regras certas, regava as árvores e as flores do quintal; e tudo isso me ensinavas, tudo isso me explicavas” (2015, p. 18). Não somente o ensinou a plantar, cuidar, mas também a dirigir e podemos inferir por essas declarações do filho que o pai era um homem bastante cuidadoso. Ao longo do livro nos deparamos com outras características do pai, como uma figura forte e amigável e que por isso sua ausência afeta tanto o filho a ponto de ele questionar “Onde estás, pai, que me deixaste a gritar onde estás? Na angústia, preciso de te ouvir, preciso que me estendas a mão” (2015, p. 61) e que revela este sentimento de desamparo que a morte do outro significa para ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras têm aspectos comuns que vão além da ausência da figura paterna. Enquanto o pai da obra de Peixoto está morto, o de Rosa continua vivo, mas também inalcançável. Por causa disso, ambos sofrem com a perda do pai. As dúvidas e inseguranças que permeiam a vida desses filhos são similares. Ambos acreditam que o caminho sem o pai se torna mais difícil, que nada pode substituí-los e que eles partiram de uma forma repentina, sem que os filhos estivessem preparados para lidar com sua ausência.

Como contastamos anteriormente, enquanto o eu poético de Peixoto demonstra ter lembranças de momentos de convivência e aprendizados com o pai, o de Rosa cria ilusões sobre o que o pai poderia tê-lo ensinado se tivesse convivido com ele. A imagem do pai é criada pelo testemunho dos filhos, toma forma pelo que é lembrado. E os filhos, ao caracterizarem o pai, acabam também por se caracterizarem, como vimos anteriormente. Além disso, demonstram a sobreposição de imagens e que revelam característica de um no outro, formando uma unidade entre eles.

Os dois personagens sentem a obrigação de cuidarem do pai, de nunca abandoná-lo e de honrarem a sua memória. Ir até a beira do rio, vestir as suas roupas, não se mudar da casa de infância, escrever sobre eles são maneiras que os filhos encontram de eternizá-los, de não esquecê-los. Enquanto os outros membros da família encontram o seu caminho,

de uma forma ou de outra, os dois permanecem com essa missão de não desampará-los, de se fazerem presentes, ainda que seja impossível para eles ocupar o lugar deixado pelos pais. Seja pesada como uma bagagem da vida ou dura como uma vingança contra o mundo, os dois narradores adotam essa postura de carregarem consigo o nome, as certezas e os sonhos de seus pais.

No último parágrafo do conto “A terceira margem do rio”, o narrador de Rosa se pergunta: “Sou homem depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo” (ROSA, 2019, p. 41). Ao passo que nos últimos versos do poema de Peixoto que trouxemos no início do trabalho, o eu poético reafirma que “na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco./ enquanto um de nós estiver vivo, seremos/ sempre cinco” (PEIXOTO, 2017, p. 10). As literaturas dialogam umas com as outras. Em especial, a literatura em língua portuguesa, que parece ultrapassar as fronteiras territoriais. O narrador do texto de Rosa se pergunta se é ainda é homem depois de abandonar enfim o pai, de admitir para si mesmo que não aguenta o fardo da responsabilidade em ocupar o seu lugar. Ele teme o que isso significa para a memória de sua família. Enquanto que Peixoto, em seu poema, parece responder que sim, ele ainda é homem após esse falimento, pois enquanto uma pessoa estiver presente, a memória continuará viva, já que a família é como uma unidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEIXOTO, José Luís. **Morreste-me**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

_____. **A criança em ruínas**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: 2º CONGRESSO ABRALIC. **Anais da ABRALIC**. Vol. 1, Belo Horizonte: 1991.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019.

PARA ONDE VAIS, AGORA?: ESPAÇO, MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *CADERNO DE MEMORIAIS COLONIAIS*, DE ISABELA FIGUEIREDO

Walter Pinto de Oliveira Neto¹

RESUMO

Este artigo aborda o espaço, a memória e a identidade no romance *Cadernos de memoriais coloniais* (2009) da escritora portuguesa Isabela Figueiredo. O espaço é observado por meio da Geografia Humanista Cultural, que se vale do olhar fenomenológico para entender a relação do sujeito com o meio. Agregadas ao espaço, realçamos as categorias de memória e identidade, a fim de destacar como e por quê a narradora faz o exercício de recordar, isto é, de resgatar das esquinas da memória a relação contraditória dela com o pai, com a sociedade e com os acontecimentos históricos que vivenciara na infância e adolescência, formando assim uma identidade cindida. Para tratar dessas temáticas na obra literária, valemo-nos do método qualitativo bibliográfico, dialogando com Dardel (2011), Relph (2012) e Tuan (2013) na categoria de espaço; Ricoeur (2007), Braunstein (2009) e Pollak (1992) na de memória; e Hall (2015) e Guibernau (1997) na de identidade. Resultados da nossa pesquisa apontam para a constatação do forte teor crítico do romance em destaque, que, por meio da narradora e da narrativa, problematizam acerca da condição existencial do indivíduo contemporâneo.

Palavras-chave: *Caderno de memoriais coloniais*, Isabela Figueiredo, Espaço, Memória, Identidade.

¹ Graduação em Letras pela UEMA. Mestrando em Letras pela UFMA. Pesquisador do grupo de pesquisa TECER (UEMA) e POLIFONIA (UFMA). E-mail: walteroliveira16@outlook.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A temática do espaço, da memória e da identidade são nitidamente visíveis na obra *Caderno de memórias coloniais* (2009). As três se entrecruzam e até se confundem em linhas que, juntas, substancializam o romance com uma forte carga dramática, histórica, diegética, estética e reflexiva. Sem o espaço, por exemplo, não poderia o leitor se debruçar com a escala coletiva, que, segundo Marandola Jr. e Oliveira (2009), compreende as noções de imagem, imaginário, cultura, território e discurso. Sendo assim, como pensar Lourenço Marques/Moçambique no texto de Figueiredo sem a apreciação territorial, isto é, sem o sentimento de pertencimento que a narradora sente por África em detrimento da metrópole portuguesa? Como pensar *Caderno de memórias coloniais* sem as categorias de *espaciosidade e apinhamento*, *topofilia* e *topofobia*, *lugar* e *não-lugar*?

Pela mesma perspectiva, a memória está intrinsecamente ligada à noção de espaço, ainda mais no romance que nos compete. Nele, a narradora é uma mulher adulta que fala da sua infância. Isto é, se tomamos como referente hermenêutico a tripartição da memória que Paul Ricoeur (2007) faz de Santo Agostinho, poderíamos afirmar que a personagem/narradora parte do presente do presente para o presente do passado, numa interconexão incessante, em que se coloca em xeque não a validade ou não validade do discurso com relação à verdade, mas a maneira em que o discurso ilustra aquilo armazenado na memória, sempre limitada e por isso favorável a inventar e/ou transfigurar, de acordo com intenções subjetivas, o que nela guarda o sujeito (BRAUNSTEIN, 2009). Assim, em *Cadernos* a memória condiciona o espaço – e vice-versa –, uma vez que este não é *Um* espaço e sim *O* espaço, o espaço da narradora.

Já sobre a identidade, afirmamos que este eixo impossível de obviar nesta pesquisa. A narradora anda, escolhe, interroga-se, procura-se, foge-se e foge-lhe (ao pai), sonha-se etc, a fim de descobrir-se, isto é, de saber-se no tempo e no espaço. Por isso se pergunta nas últimas linhas da obra: “para onde vais? Para onde vais, agora?” (FIGUEIREDO, 2015, p. 114).

Paradoxalmente, o fim do texto representa o ponto de partida para nós, que, a seguir, exploraremos os três pontos previamente citados: espaço, memória e identidade, no intuito de apresentar algumas respostas e perguntas sobre o romance de Isabela Figueiredo, caracterizado por Vieira (2017) como uma fábula da dor. Tal dor nasce da luta da narradora

contra o pai, contra o eu e contra as nações em que vivera: Moçambique e Portugal.

A TERRA QUE NÃO ME PERTENCIA: O ESPAÇO

A narrativa inicia em Lourenço Marques, anos prévios e próximos à Revolução de 1974, que culminaria na dependência de Lourenço Marques, não mais chamada a partir de então como tal, mas de Moçambique. Uma vez conquistada a independência, Moçambique se torna um lugar hostil para os colonos, os homens brancos, pelo que a narradora – cujo nome não sabemos, mas, devido ao forte carácter autoficcional da obra (VIEIRA, 2017), assumimos que é a própria Isabela Figueiredo – é direcionada pelos pais a Portugal, onde correrá menos riscos de ser violentada e/ou assassinada pelos moçambicanos. Já na metrópole, a jovem perde o gosto pela vida. A cidade lhe parece inerte e os portugueses feios, hipócritas e hostis:

A metrópole era suja, feia, pálida, gelada. Os portugueses da metrópole eram pequeninos de ideias, tão pequeninos e estúpidos e atrasados e alcoviteiros. Feios, cheios de cieiro, e pele de galinha, as extremidades do corpo reben-tadas de frio e excesso de toucinho com couves. Que triste gente! (FIGUEIREDO, 2015, p. 104).

A partir do exposto, é possível inferir que a narradora sente um profundo mal-estar com o local em que é obrigada a viver. Portugal lhe parece uma nação antagônica às suas pretensões existenciais; da mesma forma os portugueses, que não a querem na “sua” casa, que a odeiam por acreditarem que ela, na condição de Retornada, não merece viver os privilégios de morar na Europa. Essa inimizade com Portugal e portugueses, aliada à saudade pela pátria que considera sua, Moçambique, é o que faz que a percepção dela sobre a paisagem seja subjetiva e não objetiva. Dito de outra forma, Portugal, mais especificamente ainda Lisboa, poderia realmente não ser factualmente uma “metrópole suja, feia, pálida e gelada”, mas para ela o é devido às experiências dela nesse local.

É nesse sentido que a experiência se torna tão importante para a abordagem da Geografia Humanista Cultural, pois adota uma apreciação fenomenológica do mundo, que, em síntese, defende que “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 3). A experiência do ser no mundo faz que este consiga “reencontrar os

fenômenos, a camada de experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados, o sistema ‘Eu – Outro – as coisas’ no estado nascente” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 90). O estado nascente ao qual Ponty se refere é o da sensação, o do fato, sendo impossível descobrir, portanto, o eu-mundo “de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 1).

Dardel (2011) segue a esfera de Ponty ao afirmar que o ser humano descobre a realidade do seu entorno de duas maneiras: por meio de uma *realidade geográfica* e/ou uma *realidade científica*. Enquanto a segunda aposta pelo escrutínio do mundo em negação à racionalidade empírica, a primeira aceita a subjetividade do ser, vogando pela recusa daquilo que “limita o ser vivo a seu meio natural” (DARDEL, 2011, p. 35). Assim, Portugal poderia parecer à protagonista de *Caderno de memoriais coloniais* uma nação espacial e humanamente juvenil, vigorosa e cálida, contudo, devido ao desenraizamento que sofre, causando ou ao menos potencializando uma sensação de exclusividade topofílica com seu país de origem e, portanto, com o berço da sua identidade, o que percebe e como percebe tudo quanto está ao seu redor é de carácter negativo.

Nesse sentido, a protagonista lamenta não conseguir enraizar-se à sua nova “casa”, sentindo, devido a isso, uma profunda vontade de voltar às raízes. De acordo com Relph (2012), o lugar “é muitas vezes entendido como o onde se tem nossas raízes, o que sugere uma profunda associação e pertencimento, mas também imobilidade. [...]”, pelo que é preciso se pensar a abertura de tal categoria a partir da “[...] a noção de raízes precisa se reconsiderada: que lugares podem se reproduzir por tubérculos que são invisíveis ainda que conectados a uma fonte original [...] podemos ter raízes simultaneamente em vários locais diferentes, mantendo todos conectados” (RELPH, 2012, p. 24).

A noção de raiz defendida por Relph não é atingida pela narradora e nem por seu pai – que volta a Portugal somente dez anos depois da filha –, ambos perdidos e humilhados em solo português. Essa nação não os acolhe pela condição de Retornados, que, na época, “era um estigma: era ser pobre, era ser um explorador de negros que agora, por justiça, tudo perdera. Era ser meio africano. Definitivamente, era ser ‘português de segunda’” (VIEIRA, 2017, p. 61).

A partir disso, podemos constatar que os portugueses nutriam um forte sentimento de *Exclusão* para com os Retornados. De acordo com Relph (2012), esse sentimento de que a “manifestação de forte apego a lugar é uma atitude exclusivista – este é o meu lugar e você é diferente

(por causa da renda, raça, crença, política, gênero), então fique fora daqui” (RELPH, 2012, p. 26). Tal atitude ilustra que o conceito de “lugar pode ter um lado muito feio” (RELPH, 2012, p. 26), pois realça aspectos repulsivos da alma humana. Quando esses aspectos transmutam a noção experiencial do lugar, então temos um *sentido contaminado de lugar*, que é “baseado no enraizamento e na convicção de que este é meu lar, manifestando-se como uma visão preconceituosa” (RELPH, 2012, p. 26).

O *sentido contaminado de lugar* é visível também no pai sobre Moçambique. O progenitor é o personagem de maior destaque no romance. Ele transtorna o mundo da narradora, influencia-a até nos mais pequenos detalhes, chegando até mesmo a fazê-la senti-lo como um lar, isto é, o lugar no qual nos sentimos seguros, onde pertencemos (RELPH, 2012): “Lembro-me do cheiro a suor do seu pescoço. Suor de homem. Denso. Da massa enorme que era o seu corpo, tão segura, tão certa. Sentar-me ao seu lado, ao seu colo, às suas cavalitas. O corpo do meu pai era um trono. O corpo do meu pai era bom” (FIGUEIREDO, 2015, p. 109).

Todavia, o fato de poder brincar e explanar-se no corpo do pai remete à ideia de liberdade e felicidade, pois, nesse aglomerado de formas poderosas e viris, sente-se protegida “de todos os medos irracionais” (FIGUEIREDO, 2015, p. 72). Assim, ao desaparecerem os medos, a percepção espacial que ela tem quando está com ele é modificada, chegando, por isso, a visualizar e, principalmente, a sentir o mundo circundante como livre, aberto ao movimento e às possibilidades ontológicas: eis o sentido de *espaciosidade* (TUAN, 2013).

Entretanto, a relação com o pai não está formada somente por momentos e percepções positivas, dado que, segundo a narradora, “não houve nenhum homem capaz de me resgatar como ele, de me quebrar, de me dar vida só por existir” (FIGUEIREDO, 2015, 72). Em realidade, a relação dela com o pai, assim como o sentimento que por ele prolifera, é ambígua. Em momentos o ama, em outros o odeia como a nenhum outro ser humano; em algumas situações ele a faz a mulher mais feliz do universo, mas, a seguir, afunda-a na mais profunda tristeza.

Outro viés importante de analisar faz menção ao conceito de *espaço geográfico*, o qual é “feito de espaços diferenciados. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem dão a cada lugar uma singularidade em seu aspecto. [...] tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita e resiste” (DARDEL, 2011, p. 2). Esse conceito remete a outro, também de Dardel – e chave dentro dos estudos da GHC –, o da *geograficidade*, que, em palavras de

Marandola Jr. e Oliveira (2009, p. 494), diz respeito aos “laços de complicidade que o homem estabelece com o meio, trazendo para o campo de interesse do geógrafo a afetividade, os sentimentos, a emoção e o complexo sistema de significações que o conhecimento intuitivo e perceptivo implica”. Se tais laços afetivos não se consolidam entre a narradora e Portugal, o oposto acontece entre ela e Lourenço Marques: “Acho que nunca fui tão feliz como nesses momentos em que me pegava pela mão e caminhava comigo pelas ruas de Lourenço. Todos os meus sentidos des-pertavam nesses fins-de-tarde” (FIGUEIREDO, 2015, p. 72).

Assim sendo, o elo topofílico é o que favorece a dor pela partida forçada do lar, que se explica da seguinte maneira. Lourenço Marques vive uma guerra civil cuja resolução se encaminha à vitória dos moçambicanos. Após décadas de repreensão dos homens brancos sobre os sujeitos negros, estes decidem vingar-se quando percebem que o sistema de poder agora os favorece. Com medo da morte, muitos colonos partem para Portugal, onde, apesar do preconceito para com eles, os Retornados, sentem-se fisicamente seguros. Essa circunstância hostil obriga aos pais da protagonista a destinarem-na a Portugal, à casa da avó paterna, em Lisboa. A jovem, contudo, antes da viagem, entre a tristeza pelo adeus à terra natal e o orgulho por haver nascido num local tão essencialmente bondoso com ela, colhe pelos sentidos as últimas informações de Moçambique, expressando novamente uma relação topofílica com sua nação: “Atravessava os lugares conhecidos, e sabia que era a última vez. [...] Não valia a pena fixar uma imagem. Tudo se extinguiria depressa. Não voltaria a esse lugar, que sendo a minha terra, não me pertencia” (FIGUEIREDO, 2015, p. 77).

A última linha do texto supracitado, “[...] sendo a minha terra, não me pertencia”, manifesta um sentimento fragmentário que a moça sente durante todo seu percurso existencial, principalmente quando se afasta das camadas de idade mais tenras e se adentra no mundo adulto; mundo que, graças às experiências familiares, literárias, sociais e pessoais, constroem uma identidade posicionada entre dois mundos.

Tais mundos em combate fazem germinar um terceiro mundo íntimo e caótico, que tenta se solidificar por meio do reduto da escrita. A escrita, como diz Derrida (2005), é um *phármakon*, um remédio, uma matéria paradoxal que pendula do benéfico ao prejudicial, atrai fantasmas dos recônditos da memória, mas somente para enfrentá-los e assim exterminá-los ou, ao menos, empequenecer sua coerção. Dessa forma, não é coincidência que a protagonista sinta que trai o pai quando expressa no

seu caderno as memórias dele e as memórias dela com ele, ao mesmo tempo em que tem outra convicção, a de ser-lhe fiel, a de honrar quem realmente foi.

Esse movimento de escavação memorial, por sua vez, pretende juntar cacos dispersos no íntimo, a fim de reestruturar – e não juntar – uma identidade cindida, como diz Vieira (2017), por uma série de conflitos que apresentaremos no próximo tópico deste trabalho.

A MENSAGEM DE QUE FUI PORTADORA: MEMÓRIA E IDENTIDADE

Sobre a relação com o pai, a nosso ver, a narradora quer, antes de tudo, antes da culpa, do flagelo, da autoconstituição, perdoar o pai. Este é uma grande rocha situada no horizonte mais próximo da memória, que precisa ser demolida pelo indulto, para que o eu do presente consiga, como falamos anteriormente, reestruturar-se. Por esse motivo recorda e recorda-o da maneira mais fidedigna possível, uma vez que, nesse diálogo entre o eu do presente, quem escreve, e o eu do passado, quem é recordado, encontramos o diálogo, embate e finalmente absolvição entre ambas as partes, pai e filha.

A partir do exposto é importante inferir que a memória não consegue ser passiva. Ela está em constante expansão, articula-se desde distintos ângulos, procurando, a partir do eu, o outro. Esforça-se para traçar conexões que ajudem a preencher os espaços vazios da mente, rechaçando, por isso, qualquer associação que pareça fruto da espontaneidade. Ricoeur (2007) distingue ambos os objetivos, o do esforço e o da passividade, a partir de dois conceitos: o da *lembrança* e o da *recordação*. Enquanto a *recordação* se refere ao fator ativo, de busca da memória, a *lembrança* “sobrevém à maneira de uma afecção, [...] sob o império do agente da impressão” (RICOEUR, 2007, p. 37).

O que presenciamos em *Cadernos* é o trabalho por parte da narradora de resgatar o passado e não simplesmente de deixá-lo vir. Não se conforma com contar à maneira de uma porta-voz da memória, mas medita o que expõe, para com isso chegar à verdade própria. É por isso que a escrita, indissociável da memória (DERRIDA, 2005), é tão importante para chegar ao estado de *parresia*, que, segundo Foucault, é “uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento [...] [que] dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p. 145).

Continuando. Os três embates temáticos da narradora, todos interconectados, como já mencionamos anteriormente, são: contra o pai, contra a sociedade e contra si. O do pai já o relevamos e o retomaremos mais adiante, pelo que nos deteremos, neste instante, no que a jovem tem com a sociedade.

A protagonista, filha de um pai branco, racista, rico, machista, sexista e elitista, reproduz o discurso deste, assumindo-o com naturalidade. Sobre os negros, por exemplo, ao menos nos primeiros capítulos, em que ela tem de 7 a 8 anos de idade, aproximadamente, e, portanto, uma capacidade crítica reduzida, disserta o seguinte: “O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto” (FIGUEIREDO, 2015, p. 29). E segue: “Em Moçambique era fácil um branco sentir prazer de viver. Havia sempre muitos pretos, todos à partida preguiçosos, burros e incapazes a pedir trabalho, a fazer o que lhes ordenássemos sem levantar os olhos” (FIGUEIREDO, 2015, p. 30).

A partir dessas definições, afirmamos a ordem hierárquica que lhe viera discursivamente de nascença até os momentos iniciais da adolescência. Não obstante, a personagem consegue desmembrar-se paulatinamente dos valores do pai. A aurora da nova epistemologia, antagônica à do progenitor, acontece graças à leitura, que a faz dar os primeiros passos rumo àquele eu que escreve o diário, ou seja, o eu-crítico. Assim conta sua epifania: “Não percebia como tinha acontecido, mas sabia ler. Esse milagre de ler, essa magia tão rápida no meu cérebro, como se alguém movesse uma varinha à distância ou soletrasse palavras misteriosas, desenfeitiçaram-me” (FIGUEIREDO, 2015, p. 56).

Com esse novo fator consegue perceber melhor o que realmente acontece ao seu redor e o peso que ela carrega nas costas por conseguir discernir por si própria os eventos dentro e fora da esfera familiar. Os acontecimentos de fora, os sociais, são expressados por um eu que tem que recorrer necessariamente a um outro para situá-lo dentro da narrativa e o mais próximo possível à factualidade. Dito de outra forma, a narradora precisa depositar no seu discurso o discurso de outrem, com a finalidade de tratar do social no seu macroaspecto, impedindo que a suposta e limitada fidelidade da narrativa se assemelhe, dentro do possível, ao que realmente aconteceu.

Bom exemplo do referido podemos encontrar num episódio em que a polícia interroga um homem branco que matara um preto, sem

intencões, contudo, de condená-lo pelo crime, muito pelo contrário. O único propósito da polícia é alertar ao assassino, avisando que, na próxima ocasião em que pretenda fazer alguma ação semelhante, faça-a com mais cuidado, pois, nas palavras da narradora, matar um preto “começou a dar chatice” (FIGUEIREDO, 2015, p. 61). Desta forma conta o episódio:

“Eu não, agente Pacheco, era noite, não havia luzes na picada, o gajo ia bêbado, e atirou-se-me para cima da carinha, o que é que você queria que eu fizesse?!” [...] “Vou fechar os olhos desta vez, mas veja se não se repete, ó Rebelo, que agora temos ordens da metrópole...”. (FIGUEIREDO, 2015, p. 60).

É pouco provável que ela tivera ouvido esse diálogo, e mesmo que assim fosse, não nos conta no romance nada sobre o tal de Pacheco, a não ser no diálogo supracitado com os policiais. O que sim podemos afirmar é que o teor memorial do texto se perde no jogo das intencões, locutores e agentes; quer dizer, não se perde, simplesmente assume o carácter ficcional que possui (BRAUNSTEIN, 2009).

Esse carácter ficcional se dá porque o sujeito confunde quais das suas memórias são individuais e quais as coletivas, ou, como diria Pollak (1992), quais dos acontecimentos foram vividos e quais dos acontecimentos foram *vividos por tabela*. Sobre os últimos, diz o pesquisador sobre eles que são “acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário [...] é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (POLLAK, 1992, p. 202).

Acontecimentos vividos por tabela são frequentes na obra, sendo o momento em que a narradora descobre a revolução do povo moçambicano um dos mais nítidos: “soube do 25 de Abril a 26. Contaram ao meu pai, ao final da tarde, estando nós na praceta projectada à avenida Latino Coelho, em Lourenço Marques. Sei que estávamos na praceta [...]” (FIGUEIREDO, 2015, p. 68). Como tal lembrança é imprecisa por ser de tabela, é possível vislumbrar-se certa dificuldade por parte da narradora em recordar os detalhes daquela experiência: “**Talvez** tivéssemos ido visitar alguém. **Talvez** o meu padrinho Joaquim [...]” (FIGUEIREDO, 2015, p. 68, grifo nosso).

Para Machado (2014), as marcas linguísticas das *narrativas de vida*, ou seja, as narrativas com um forte teor confessional, servem à pretensão de humanizar o narrador, trazendo para o seu discurso traços textuais que o aproximam do real, do cotidiano. Assim, o que pretendem as narrativas

de vida é diluir as fronteiras entre a ficção e o factual, de modo que quem fala/escreve leva ao ouvinte/leitor à ideia de que o está contando pode não ter acontecido do jeito que se está contando, mas que indubitavelmente aconteceu, pois não esconde o narrador sua fraqueza mnemónica e sim a explora, trazendo-a ao texto. É o caso de muitas obras contemporâneas, sendo *Cadernos* uma delas.

Nesse viés, é relevante frisar que a humanização de si e do pai se dá por não podê-lo ter feito ela no passado, quando criança. Por isso que ela recorre, no presente, ao presente do passado, que constitui, segundo Agostinho, a memória (RICOEUR, 2007), a fim de entregar ao pai a mensagem redentora que em vida não pudera lhe entregar. Da seguinte maneira, no dia da morte dele, conta-o, já adulta: “em silêncio, mas num silêncio ainda mais fundo, porque afinal já era uma mulher, voltei a chorar o que perdia e haveria de pagar. A dívida alheia que me caberia. Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora” (FIGUEIREDO, 2015, p. 95).

E de que mensagem é ela portadora? O da culpa? O da saudade? O do perdão? Tudo isso junto e mais um pouco. Não obstante, para definir o que sente pelo pai e à raiz disso perdoá-lo, necessita, antes de tudo, organizar seus pensamentos, decidir quem é. Ora, *Cadernos* é, também, um romance de quem vai à procura de si, com a intenção de constituir um eu que, depois de roto na tempestade, reconstrói-se nas ruínas. Esse processo de reconstrução, contudo, não é fácil. Leva a entender que nem sempre as respostas se encontram em pontos de chegada, mas nas metades dos caminhos, nos entrelugares.

Os entrelugares em que a narradora se encontra constituem para ela uma série de crises que não chega a entender enquanto criança. Por um lado, sente-se branca, filha do seu pai, aliada dos colonizadores; por outro, associa-se constantemente ao sujeito negro, considerando-se, por isso, também negra, mesmo que sua cor de pele não afirme isso. Essa aparente contradição é manifestada quando pratica a colheita de mangas – prática associada aos trabalhadores negros – do seu quintal, para logo a seguir vendê-las aos negros por um baixo preço. Ela não o faz para ganhar dinheiro e sim para autoafirmar que não é meramente uma menina branca e loira, mas uma menina branca e loira e negra: “Uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira”. (FIGUEIREDO, 2015, p. 37).

Mesmo assim, pai, mãe e negros a impedem de escolher sua identidade. Para o pai e mãe ela é branca e herdeira dos valores da família; para os negros, especificamente os que trabalham na sua fazenda, ela é

filha do homem que tiranamente os manda. Assim, forma-se uma crise entre o que ela quer ser e o que os outros determinam o que ela seja (no caso dos negros) e o que ela há de ser (no caso da família). Desse colapso que germina a identidade em crise do sujeito pós-moderno, que, segundo Hall (2015), é obrigado a traduzir-se, isto é, a reinventar uma identidade isenta de bases sólidas, que, devido à ruptura de fronteiras globais, obriga ao sujeito reinventar-se de acordo com as experiências, incitando-o, portanto, “a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico” (HALL, 2015, p. 52).

Quando pequena, a narradora não compreende que não é nem uma coisa nem outra, tudo para ela são extremos que pode tocar ao seu bel-prazer. Esquece que ela, na condição de menina branca e loira que usufrui das vantagens que Moçambique oferta às meninas brancas e loiras, não pode jamais chegar a sentir o que as pessoas negras do seu entorno sentem. Entretanto, já crescida, entende que ela não pertence nem ao mundo do seu pai e nem ao mundo dos trabalhadores negros da sua fazenda, e sim ao mundo dos privilegiados que utilizam das suas vantagens econômico-sociais que podem e querem voltar ao passado para contá-lo, por mais que doa; dado que sem recordação, sem memória, não há como construir o futuro que os vencidos quiseram para seus descendentes.

PRECISAMOS DE TEMPO PARA COMPREENDER: CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso deste trabalho fizemos algumas perguntas. Primeiro: para que pesquisar literatura? Será que não há melhores formas de tentar transformar o mundo senão por meio do canal da ficção? Será que falar de espaço, memória e identidade não seria melhor sem a interposição do texto literário como hipotética forma de ilustrar categorias conceituais? Como pesquisadores da literatura que somos por vontade própria, preferimos acreditar que sim; e gostaríamos de acreditar que sim, pois pensamos que a literatura tem um *ethos* próprio, que consegue, sem a modelação racional do conceito, transmitir as ressonâncias críticas do conceito, sublimando o estético em detrimento da ideia pura. Do plano estético que se chega à ideia, mas à ideia orgânica que vai e volta da vida, numa viagem cíclica que se perde intencionalmente no caminho da

ficção, aliada por vezes à realidade, mas que acaba desdenhando-a na sua forma lógica.

A segunda pergunta que nos fizemos foi a da escolha das ferramentas para analisar o texto. Optamos pelo espaço, pela memória e identidade, visualizando a partir delas uma série de elementos que talvez não teríamos descoberto com outras categorias conceituais.

Com relação ao espaço, notamos que *Cadernos* apresenta uma relação fenomenológica da narradora com Moçambique e Portugal. Enquanto ela se sente topofilicamente atraída ao seu país de origem, com Portugal a percepção é oposta por duas razões. Primeiro pela diferença drástica de cultura existente entre ambos os países, e depois pela rejeição dos portugueses para com os Retornados.

Nesse sentido – e nos outros que apresentamos previamente – que o espaço se consolida na narrativa. Não mais como pano de fundo, como prevalecia no início do romance moderno, mas “como recurso narrativo, sendo tão entranhado à trama quanto os demais elementos” (MARANDOLA JR. e OLIVEIRA, 2009, p. 489).

A memória e a identidade também nos trouxeram algumas respostas evidenciadas em dois planos: no estético e no da narrativa. Sobre o primeiro, realçamos o conceito de *narrativa de vida* de Machado (2014) e o elencamos aos estudos fenomenológicos da memória de Ricoeur (2007) e psicanálise de Braunstein (2009), na tentativa de mostrar que a memória do indivíduo é limitada e mesmo assim ele se nega a aceitá-lo. Da negação da sua insuficiência que o sujeito resgata do discurso e memória de outrem que poderia ter acontecido, num exercício de ficcionalização da realidade (BRAUNSTEIN, 2009).

Nessa ficcionalização chegamos ao segundo plano, o da narrativa, onde encontramos uma visão subjetiva das experiências íntimas, sociais e históricas da autora que, uma vez distante temporalmente do seu eu do passado, encontra no eu do presente uma dívida com o pai, pois precisa perdoá-lo e perdoar-se por havê-lo traído contando sua história, a fim de continuar com sua existência, sem que os fantasmas do passado a assombrem; e assim voltar a amar e amar-se: “precisamos de tempo para compreender. Para matar. Para poder olhá-los de novo na cara com o mesmo amor. Para perdoar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 74).

Não obstante, o caminho para o perdão é árduo. O sujeito precisa, antes, desconstruir-se, olhar obliquamente para si e depois reestruturar-se. Uma vez reestruturado, iniciar um novo percurso existencial que o afirme num mundo em que está presente, ajudando a transfigurá-lo

a melhor. Dessa forma, o processo inicia no eu, na identidade, que é somente minha, para, a seguir, expandir-se fora da consciência. Por isso a importância de procurar essa identidade que só se forma existencialmente, dado que ela cumpre três funções principais: “ajuda a fazer escolhas, torna possíveis as relações com os outros, confere força e capacidade de adaptação” (GUIBERNAU, 1997, p. 83). As três funções são presenciadas na narradora, a qual, uma vez encontra a aurora da sua identidade, depara-se com a possibilidade de escrever, e escrevendo no seu caderno, no seu caderno de memoriais coloniais, transforma o mundo, agora não mais apreensível na voz dos vencedores.

REFERÊNCIAS

BRAUNSTEIN, Néstor A. **Memoria y espanto O el recuerdo de infancia**. México: SIGLO XXI, 2009.

DARDEL, Eric. O espaço geográfico. In: **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. (E-book) Alfragide – Portugal: Editarial Caminho, 2015.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens. 1992.

GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MACHADO, Ida Lucia. O prefácio visto como uma prática discursiva em que diferentes vidas e obras se entrecruzam. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 3, n. 43, p. 1129-1139, 2014. Disponível em: encurtador.com.br/quzKN. Acesso em: 25 mai. 2021.

MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Lívia de. Geograficidade e especialidade na literatura. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 34, p. 487-508, 2009. Disponível em: encurtador.com.br/pFP08. Acesso em: 3 mar. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, v. 5, n.10. Trad. Monique Augras. Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

RICOEUR, Paul. Memória pessoal, memória coletiva. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

VIEIRA, Luciana Guirland. **Entre colonos e colonizados**: identidade cingida em *Caderno de memórias coloniais*. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades – Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, 78 f.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2013.

PARÓDIA, IRONIA E EROTISMO NA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM *A PÉCORA* DE NATÁLIA CORREIA

Bianca Gomes Borges Macedo¹

RESUMO

Este artigo demonstra as etapas do projeto de pesquisa apresentado para o curso de Pós-Graduação Stricto Sensu em Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O presente trabalho propõe um olhar sobre a representação caricata da personagem feminina no teatro português do século XX, através da paródia e do erotismo. No regime de Salazar, as alianças entre a Igreja e o Estado se fortalecem. Um importante destaque do período é o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”. Nosso trabalho se debruça sobre a representação caricata do “mito de Fátima” (1917), através da personagem Melânia Sabiani, na peça *A Pécora* (1983) da escritora portuguesa Natália Correia (1923-1993). Durante o período em que Portugal se encontrava sob o domínio da ditadura Salazarista, Natália Correia manteve um permanente contato com o teatro. Na peça *A Pécora*, Natália Correia denunciou o comércio religioso estabelecido entre os poderes da Igreja e do Estado. O drama foi censurado após a sua impressão em 1967 e teve a sua primeira publicação somente após o 25 de Abril. Nosso foco será a paródia, a ironia e o erotismo na representação da personagem Melânia Sabiani, também denominada Pupi, como crítica à ideologia político-religiosa na Ditadura Salazarista (1933-1974) em Portugal, considerando o papel da Igreja Católica no período.

Palavras-chave: Natália Correia, Personagem feminino, Caricatura, Paródia, Erotismo.

¹ Mestranda pelo Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - RJ, biannca.mac@gmail.com;

INTRODUÇÃO

No século XVI, a escrita teatral teve a sua origem com o autor português Gil Vicente (XV? - falecimento entre 1536/1540). Ele revolucionou o teatro português misturando características medievais e modernas na dramaturgia que até então era representada apenas pelo teatro figurativo da era medieval. Desde então, cercada de preconceitos e perseguições, a historiografia da arte dramática em Portugal se desenvolveu por muitas escritas notáveis tais como a de Camões e António Ferreira no século XVI, Almeida Garret no século XIX, Bernardo Santareno e Fernando Pessoa no século XX e muitos outros.

Entre 1952 e 1989, além de muitas outras traduções e versões para cenas de textos alheios, a produção dramatúrgica da escritora portuguesa Natália Correia tem quinze títulos (*Dois Reis e um Sono* (1958), *Sucubina* ou *a Teoria do Chapéu* (1952), *O Homúnculo* (1965), *D. João e Julieta* (1957-58), *O Progresso de Édipo* (1957), *Comunicação* (1959), *A Pécora* (1967), *O Encoberto* (1969), *O Romance de D. Garcia* (1969), *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1980), *Em Nome da Paz* (1973), *Auto do Solstício do Inverno* (1989), *A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra*, e *D. Carlos de Além-Mar* (três peças de datação incerta)). De pleno direito, Natália Correia pode ser considerada uma das mais originais dramaturgas da segunda metade do século XX com grande diversidade de registros genológicos e estéticos em suas peças. Vítima do silenciamento cênico e editorial pelo salazarismo, não obstante, fez do teatro lugar de experimentação híbrida de formas.

Natália de Oliveira Correia (1923-1993) iniciou sua atividade profissional como jornalista. Em 1946 publicou no jornal *Portugal, Madeira e Açores*, o seu primeiro poema, intitulado *Manhã Cinzenta* e o romance *Anoiteceu no Bairro*. No seguinte ano, o seu primeiro livro de poemas, *Rio das Nuvens*, foi editado e, assim, começou o seu percurso de mais de quarenta anos como escritora, uma das maiores da sua geração. Foi autora premiada e reconhecida na vida artística e cultural. Em 1992, com *As Núpcias*, encerrou a sua brilhante carreira literária. Os dois volumes de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* da qual a autora havia escolhido o título foi publicada em 1993, como obra póstuma.

Natália Correia teve a história construída em uma Lisboa sob o regime político autoritário do Estado Novo o qual vigorou em Portugal desde a aprovação da Constituição de 1933 até ao seu derrube pela Revolução de 25 de Abril de 1974. Natália foi a autora que teve mais obras censuradas pela

PIDE. Foram elas: *Comunicação* (1959); *O Homúnculo* (1965); *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965); *O vinho e a lira* (1966); *A Pécora* (1967); *O Encoberto* (1969). Acerca dos temas que abordava em seus escritos e pronunciamentos, alguns eram considerados intocáveis, tais como o governo e o poder do patriarcado católico.

A escolha do livro *A Pécora* para compor o corpus da pesquisa se dá por acreditarmos ser essa a peça de Natália Correia que critica o regime ditador Salazarista e denuncia o modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima (1917). Serão pensadas as estratégias de comicidade que se formam na representação caricata das personagens e nas suas ações e atitudes em torno do poder político-religioso opressor e das suas relações com o Estado.

O objetivo do projeto de pesquisa é realizarmos uma leitura dos referenciais do texto de *A Pécora* que indiquem as estratégias de comicidade na crítica à forma religiosa relacionada ao milagre de Fátima e ao Regime Salazarista. Essas estratégias, então, não se delimitam as representações caricaturescas das personagens, mas pela provocação e transgressão dos modelos canônicos e pela afronta às ideologias ortodoxas em tom satírico, ébrio, grotesco e irônico.

Desse modo, às vezes os elementos do discurso dramatúrgico remetem a um espaço real como um país, mas essa alusão, na verdade, revela a ironia denunciante da autora, como no "I ACTO": "Durante as duas últimas décadas do século XIX. Uma praça de Gal, velho burgo encravado no centro de um país da Europa meridional, cujo nome deixamos ao público a escolha,..." (CORREIA, 1967, p. 17). Nesta metáfora, não se apresenta de maneira imediata, porém de forma transparente, Portugal do século XX, em 1917, mais precisamente, Fátima e seu milagre.

A caricaturização das personagens históricas e da sociedade portuguesa evoca o questionamento do comércio religioso e do milagre interpretado na peça, não como a negação do cristianismo, mas como uma denúncia e uma crítica do modelo religioso assumido pela Igreja Católica ao longo da História. Ao mesmo tempo, no "II ACTO", a figura da Igreja é duplamente satirizada nas personagens o Cônego e o Bispo, possuindo este último uma relação direta com Teófilo Ardinelli, a representação do poder político do país. Esta relação entre a Igreja e o Estado servirá para refletir a ideologia político-religiosa destas instituições dentro de um regime castrador do livre-pensamento provocado pela cegueira religiosa e pelo regime salazarista.

Etimologicamente “pécora” deriva do latim *pecora, pecoris* que significa “cabeça de gado”, mas, também e, sobretudo, nas populações do interior do país, é popularmente empregado como prostituta. Logo a tarefa dessa pesquisa será ler as estratégias de comicidade na peça *A Pécora* desmistificando o modelo religioso instituído em torno do milagre de Fátima (1917). O lugar de investigação proposto para essa pesquisa é a comicidade como crítica política, na representação caricaturada das personagens históricas e da sociedade portuguesa. Ao focar-se no texto ficcional *A Pécora*, esse trabalho se justifica tanto pelo estudo, ainda não investigado, que se fará em torno das estratégias de comicidade como crítica política nesta peça quanto pela necessidade de contribuição para os estudos sobre o teatro de Natália Correia.

METODOLOGIA

O primeiro capítulo teórico deste trabalho discutirá a questão da transformação do teatro modernista, através do posicionamento de Fernando Peixoto e de como essa transformação vem sendo percebida pela crítica literária até a modernidade. Após essas discussões preliminares, será discutido o conceito do cômico de Henri Bergson a fim de se definir com mais precisão e aprofundamento os processos de comicidade. Além disso, a pesquisa seguirá a investigação sobre a história do teatro português de Luiz Francisco Rebello e a investigação sobre Salazar, Salazarismo e a relação com a Igreja Católica de Fernando Rosas. Os autores Ernst Gombrich e Charles Baudelaire serão úteis aos capítulos de representação das personagens da peça *A Pécora*. Ademais, buscar-se-á relacionar algumas noções temáticas do corpus, como a questão da crítica acerca do modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima no Estado Novo de Fernando Rosas. Do mesmo modo, relacionar-se-ão as personagens históricas e da sociedade portuguesa presentes na peça com a questão caricaturesca. Estas duas temáticas, além de outras que virão a surgir, farão parte do capítulo interpretativo, que se subdividirá por temas advindos da própria peça *A Pécora*, demarcando as estratégias de comicidade através da representação caricata das personagens.

REFERENCIAL TEÓRICO

De acordo com Fernando Peixoto, em *O que é TEATRO* (1980), o teatro na sua complexidade tem variadas possibilidades.

A herança do Ocidente traz consigo inúmeras estéticas que afloraram em muitas épocas diferentes desde a antiguidade. Culto e cerimônias religiosas a divindades eram as principais representações dos povos e na, Grécia, tradição passa a se estender para temas familiares, políticos e sociais no berço do teatro ocidental. Tendências e estilos conviveram e dialogaram entre si com congruências e desarmonias proporcionando manifestações múltiplas e instigantes das civilizações. Mas a razão aparece na modernidade.

Ela expõe o inconsciente e revela uma insatisfação com o presente. Uma crítica que examina a modernidade sem objetivar a verdade procura chegar à mudança. Diante da cisão entre sociedade cristã e a razão crítica, a modernidade está condicionada ao paradoxo de utilizar a negação para unir revelação e razão. O elemento que renova a sociedade moderna é a negação. A cisão do tempo cristão faz-nos entender o teatro moderno de Bertolt Brecht:

(...) tornar estranho aquilo que é habitual, tornar insólito aquilo que é cotidiano, historicizar mesmo o processo histórico contemporâneo para revelar com mais nitidez as contradições do comportamento que os homens estabelecem entre si num determinado período histórico, para que a estrutura social vigente seja sempre vista como transformável. (PEIXOTO, 1986, p.10)

A dramaturgia e a comicidade se cruzam nas equivalências. A representação do mundo às avessas, o reordenamento, a subversão, a dessacralização, a obscenidade, a extravagância, a escatologia, o hibridismo homem-animal, a desmistificação, a metamorfose do real, o caráter utópico, a bifurcação, entre outros, se apresentam nas distintas formas de expressão do cômico – burlesco, grotesco, humor, ironia, sátira e paródia.

Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre o cômico* (2001) apontou três processos do teatro bufo para o estudo da comicidade: “repetição, inversão e interferência de séries” (BERGSON, 2001, p. 44). Tomando novos exemplos, as suas reflexões acerca desses processos se dão com base em combinações de fatos às exteriores formas da vida.

Não somente a repetição de expressões ou de palavras por uma personagem, mas também a repetição de uma situação gera o cômico. Sob uma pluralidade de perspectivas, novas circunstâncias contrastantes com o mecanismo da vida abrem a possibilidade do riso baseado na caricaturização diante da coincidência. Na inversão, a inversão de papéis entre

personagens como também a inversão da ordem normal de termos na escrita ou a inversão do próprio enredo, resulta em uma situação às avessas. Neste lugar, o cômico suscita a partir da estranheza desencadeada na relação de causa e efeito em torno de quem a provoca. Como resultado, a situação se volta contra quem a criou. Para finalizar, no terceiro processo, interferência de séries, Bergson trata das condições que acontecem de forma independente, mas confrontam-se em momentos onde manifesta a coincidência.

Acusadas de subversão pelo Estado e demonizadas pela religião ao longo da História, as formas de expressão do cômico articulam entre várias áreas confluentes e de divergentes criticando a realidade e denunciando a hipocrisia das aparências.

Neste aspecto, a dramaturgia portuguesa é oprimida. Havia a proibição de livros e apresentações teatrais que fugissem dos moldes chamados “sérios”. No decorrer dos tempos de revoluções, as agitações políticas regularam o exercício da liberdade de imprensa. Destaca-se o surgimento do chamado drama de atualidade “de intenções declaradamente humintárias e sociais” (REBELLO, 2000, p. 102). Fugindo aos moldes da sua época, ele continha elementos como o irônico, o simulado, o burlesco, o zombeteiro e o caricato que mais uma vez corroíam as esferas do poder. No contexto teatral, as peças de atualidade foram chamadas de comédias-dramas e tratavam de:

Conflitos entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e encarnados por personagens convencionais que convencionalmente se exprimiam, substituíram nos palcos portugueses, os dramas de assunto histórico (...). (REBELLO, 2000, p. 103)

Assim, com maior virulência, o teatro desarticula e distende a realidade, permitindo olhá-la de outro modo no final do século. Elementos que antes sofriam preconceitos, tais como as formas de expressão do cômico, são agora grandiosas manivelas que conduzem uma força de contestação da sociedade e do poder de maneira inquieta, incômoda e intensa. A população portuguesa chega “a cinco milhões” (REBELLO, 2000, p. 127) e “construíram-se ou reconstruíram-se no país setenta e cinco teatros” (REBELLO, 2000, p. 127) neste período. O número é expressivo uma vez que quase chega a dobrar a construção de teatros dos vinte e cinco anos anteriores a 1875.

No ano de 1926 é instaurada a ditadura do Estado Novo sob o regime de António de Oliveira Salazar (1889-1970) por quase meio século. O regime defendia um mundo nacionalista, contrário à industrialização, tradicionalmente rural, católico e ultraconservador. A educação fascista era baseada na ideologia aos “princípios da doutrina e moral cristãs” (ROSAS, 1998, p. 252) sem liberdade de pensamento ou de opinião. No regime de Salazar, as alianças entre a Igreja e o Estado fortalecem e têm mútuas compensações. Um forte destaque do período é o reconhecimento oficial das “aparições de Fátima”. Juntos, os poderes inauguraram em 1929 a central elétrica do Santuário com o bispo de Leiria o qual tinha jurisdição sobre a Cova da Iria. Sucede assim a publicação da Carta Pastoral sobre o Culto de Nossa Senhora de Fátima (1930), pelo mesmo bispo, onde declara dignas as visões dos pastorinhos e aprova o culto a Nossa Senhora de Fátima.

Firmado o nacionalismo católico-clerical, o regime Salazarista avança diante do autoritarismo radical, na retomada do regime censório na dimensão cultural. Ele atinge primeiramente o texto e depois também o espetáculo teatral. Voltam a ser vistos como atentado à moral e aos costumes os mesmos temas considerados pelo período inquisitório. Ao fim do regime Salazarista com a Revolução dos Cravos em 26 de abril de 1974, o resultado para o teatro português é desolador.

A caricatura também faz parte desse grupo oprimido. De acordo com Ernst Gombrich em *O experimento da caricatura*, muitos artistas e estudiosos de arte se empenharam na definição do termo caricatura contribuindo para a compreensão do fenômeno como poderosa forma de representação artística e política a partir do século XIX.

A observação atenta das singularidades individuais traz a possibilidade de intensificar traços característicos com finalidade cômica. No final do século XVI, os artistas Agostino e Annibale Carracci da Academia de Bolonha, faziam desenhos de modelos reais e, incorporando elementos do satírico e do risível, exageravam as deficiências e fraquezas do caricaturado buscando revelar o caráter desse modelo. Na definição de Filippo Baldinucci, grande crítico do século XVII no que chamou de “arte do retrato de zombaria” tem-se:

a palavra significa um método de fazer retratos no qual se procura o máximo de semelhança com o conjunto da pessoa retratada, enquanto, por brincadeira e às vezes por zombaria, os defeitos dos traços copiados são exagerados e acentuados desproporcionalmente, de modo que,

no todo, o retrato é o do modelo enquanto os seus componentes são mudados.”(GOMBRICH, 1995, p. 365)

Segundo Ernst Gombrich em *O experimento da caricatura* “A invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta teórica da diferença entre semelhança e equivalência” (GOMBRICH, 1995, p. 364). Essa equivalência reside na identidade evidenciada entre eles e, por isso, a caricatura é máscara que desmascara, salientando a disjunção entre realidade e fingimento, entre essência e aparência, entre conteúdo e forma.

Do mesmo modo que encobria injustiças nos modelos do moralismo e puritanismo, a caricatura também denuncia poderes e revela o cotidiano com situações de exploração, funcionando então como forma de convencimento nos episódios revolucionários que alcança as classes populares. Nesse aspecto, dotada de fácil apropriação na sua maleabilidade, a caricatura vira ferramenta na defesa de valores por diferentes grupos e expande o seu fim também como literatura utilizada por meio de esclarecimento e chamamento às causas políticas.

De acordo com o poeta, autor e teórico francês Charles Baudelaire em *Escritos sobre arte* (2020), existem dois tipos de caricatura: aquelas que atingem o interesse do historiador, filósofo ou arqueólogo e devem ocupar lugar nos arquivos nacionais, pois “só valem pelo fato que elas representam” (BAUDELAIRE, 2008, p. 31) e outras que:

contêm um elemento misterioso, durável, eterno que as recomenda à atenção dos artistas. Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo, até mesmo nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiúra moral e física! (BAUDELAIRE, 2008, p. 32)

Assim o teórico ressalta a relevância sobre a reflexão no estudo da caricatura levantando um pensamento pertinente à ruptura na tradição da questão do belo ideal diante do fenômeno caricaturesco. Em seus escritos, Baudelaire reforçou a importância de uma história geral da caricatura e de suas relações com os fatos religiosos, políticos, nacionais e cotidianos que movimentaram a humanidade.

Na definição do autor “a caricatura é dupla: desenho e ideia; o desenho violento, a ideia mordaz e velada;” (BAUDELAIRE, 2008, p. 36). Ela tem um aprofundamento como recurso estético vinculado ao mundo concreto de sentido intransponível e radical ambiguidade. Nesse âmbito, não é mais admitida à recusa ao fabuloso ou ao grotesco. Como arte moderna, a caricatura é avaliada enquanto fenômeno estético e reconhece-se a

sua dupla natureza, pictórica e literária, expandindo a avaliação a outras manifestações como a literatura e o teatro.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O regime ditador Salazarista instaurado em Portugal desde 1926, coibiu por quase meio século, através de censura prévia, o texto teatral e posteriormente também o espetáculo. O contexto político às portas da década de 1960 fomentava uma nova literatura de intervenção. Uma nova linguagem cênica transportou aos palcos, personagens, episódios e mitos da história nacional na moderna dramaturgia portuguesa. Quanto a isto, Bernardo Santareno e Luiz Francisco Rebello são dois exemplos. Na peça *A Promessa* (1957), com representações proibidas durante dez anos, devido à pressão dos meios católicos, Santareno cria um discurso crítico e denunciante com o catolicismo e responde com traços de comicidade, através da parodização dos nomes das personagens, à concepção do sagrado construída pelo povo português. O autor insere uma protagonista feminina em quem permeia a dualidade angélica-satânica carnalizada em torno do casal bíblico José e Maria. Os ensinamentos da resignação cristã também são ironizados por meio do deslocamento entre a forma sacralizada e a forma atual pronunciada por Maria: “... aos santos a gente, qualquer infeliz mortal, pode fazer todo mal que quiser... não é assim? Bate-se-lhes numa das faces e eles dão logo a outra!” (SANTARENO, 1965, p. 45). A personagem deprecia José e sua fé desvirtuando comicamente uma das lições do Cristianismo.

De modo semelhante, Luiz Francisco Rebello também usa um discurso crítico e denunciante, agora com o poder da ditadura Salazarista, na peça *A visita de Sua Excelência* (1962-65). O autor começou a escrevê-la quando o regime militar ditador fazia 36 anos. No enredo, uma casa miserável alegoriza um Portugal preso à repressão “O VELHO – Não digo. Há trinta e seis anos, quando viemos para esta casa, ainda não chovia aqui dentro” (REBELLO, 1999, p. 385). Já a primeira cena com elementos contraditórios, duas personagens dentro de suas próprias casas, mas expostos à chuva e protegendo-se sob um guarda-chuva, sugerem traços de comicidade à peça e conduzem ao humor e às variações no modo de compreendê-la. Outrossim, a surdez e a compreensão invertida das coisas que O Velho atribuiu à sua mulher, servem como alegoria satírica para sustentar a opressão do poder e o controle na figura do Promotor “O VELHO – Sim. Eu explico. Se alguém lhe diz, por exemplo, que está a

chover, ela percebe que está sol. Se lhe dizem que a vida está mais barata, ela entende que está mais cara. E assim por diante.” (REBELLO, 1999, p. 393).

Consoante, a reflexão filosófica de que a comicidade é instrumento crítico e denunciante está presente já na filosofia grega. No século V a.C., a Grécia passava por transformações sociais e políticas e, através de uma literatura surpreendente, Aristófanes, poeta cômico, deflagrou os conflitos e fez críticas através do cômico no período da democracia ateniense. Do ponto de vista da representação e da escrita, ao contrário de situações prontas a serem relatadas, a comicidade busca elementos externos para associá-los de forma intertextual com a história em curso.

Desse modo, a linguagem dramatúrgica será analisada partindo da caricaturização da sociedade portuguesa, das personagens históricas e de fatores sociais em torno da aparição da Virgem. As estratégias de comicidade serão focalizadas na leitura da peça *A Pécora* para responder à crítica ao Salazarismo e ao modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro contemporâneo traz a representação da realidade e permite ao leitor um distanciamento das personagens e da ação dramática, despertando assim, uma reflexão crítica através da ficcionalização de fatores individuais e sociais.

Esse projeto de pesquisa traz uma reflexão sobre como as estratégias de comicidade, presentes na peça *A Pécora*, se relacionam com a crítica política no teatro de Natália Correia. A representação caricata de alguns personagens históricos e da sociedade portuguesa demonstram uma crítica de forma denunciante ao modelo religioso relacionado ao milagre de Fátima, ao regime opressor Salazarista e à sociedade portuguesa. Ao focar-se no texto ficcional *A Pécora*, esse trabalho tem relevância tanto pelo estudo, ainda não investigado, que se fará em torno das estratégias de comicidade como crítica política nesta peça quanto pela necessidade de contribuição para os estudos sobre o teatro de Natália Correia.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desse trabalho contou com a ajuda de diversas pessoas dentre as quais eu agradeço:

Á minha família por todo o respeito e incentivo aos meus estudos e pela compreensão do meu afastamento temporário.

Aos professores do Curso de Especialização em Literatura Portuguesa, Pós-Graduação Lato Sensu da UERJ, pelo encantamento que me causaram em cada aula ministrada.

Ao meu orientador o Professor Dr. Eduardo da Cruz por ministrar aulas que destacam a importância da pesquisa sobre mulheres escritoras e por contribuir com o seu amplo conhecimento para a minha construção enquanto aluna e pesquisadora.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Escritos sobre arte. **Hedra**, 2020.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. São Paulo: **Martins Fontes**, 2001.

CORREIA, Natália (1983) – A Pécora. 2.a ed. Lisboa: **Editora O Jornal**.

GOMBRICH, Ernst Hans. O experimento da caricatura. . _____. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictória.(Trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: **Martins Fontes**, p. 351-381, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. Da representação à expressão. _____. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictória.(Trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: **Martins Fontes**, p. 383-415, 1995.

PEIXOTO, Fernando. O que é teatro. São Paulo: Nova Cultural: **Brasiliense**, 1980.

REBELLO, L.F. A visita de Sua Excelência. In: _____. Todo o teatro. Lisboa: Imprensa Nacional – **Casa da Moeda**, 1999, 381-401.

_____. Breve História do Teatro Português. Lisboa, 5a edição, 2000.

ROSAS, Fernando. “História de Portugal, vol 7–Estado Novo, dir.” José Mattoso. Lisboa: **Estampa** (1998).

_____: BRITO, J. M. Brandão de (1989). Salazar e o salazarismo. Lisboa:
Publicações Dom Quixote.

SANTARENO, Bernardo. A promessa: peça em três actos e três quadros.
Atica, 1965.

POETA COMO ALQUIMISTA E POEMA COMO PEDRA FILOSOFAL EM FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Susanna Dias de Faria¹

A alquimia, ou a filosofia hermética, é uma arte oculta, por vezes considerada sagrada. Apesar de sua definição mais comumente conhecida ser “a arte de fazer ouro” (HUTIN, 1992, p. 3), o objetivo principal é a obtenção da Pedra filosofal. Essa pedra pode ser literalmente uma pedra que surge através de diversos processos químicos e a partir da qual seria possível obter o elixir da vida eterna e a capacidade de transformar metais vis em ouro. A pedra, porém, também pode ser compreendida de outras formas, dentre as quais, como uma transformação interior do alquimista. Embora a obtenção da pedra seja um processo que transforma a matéria-prima da *nigredo* à *rubedo*, meu foco nesta comunicação é o momento final, a transmutação, considerando que esse instante não apenas transforma a matéria, mas também o alquimista-poeta.

A fim de começar a pensar nesse poeta como alquimista, faz-se necessário lembrar que desde os trovadores, os poetas “consideravam-se ourives da língua” (OTTAVIANI, 2013, p.156). Ourives porque trabalhavam [n]a língua através de sua escrita a fim de aprimorá-la, como o ourives trabalha no ouro bruto até transformá-lo em belas peças do metal purificado e remodelado. Esse aprimoramento é necessário uma vez que a língua está sempre aquém do que o autor deseja expressar e, assim, ele necessita utilizar “o engenho e a arte” (cf. CAMÕES). Para Dante, por exemplo, se destaca a visão “de uma linguagem em constante mutação”

¹ Mestrado – UFF.

(OTTAVIANI, 2013, p. 156), na qual o poeta seria o responsável por operar tais mutações, segundo Didier Ottaviani.

A ideia do poeta como artífice não ficou datada no trovadorismo. Inclusive, o heterônimo pessoano Ricardo Reis apontava para o poeta como artífice sempre visando a fabricação de um objeto, segundo José Augusto Seabra (1974). Antônio Mora ainda afirmava que Reis apresentava “um conceito do artista como sendo *um operário*” (MORA APUD SEABRA, 1974, p. 118), termo que pode ser sinônimo de artífice, o operário especializado, mas que também carrega a imagem de trabalho pesado. É assim que o poeta é apresentado em um poema do livro *Barcas novas* (1967) de Fiama Hasse Pais Brandão:

OPERÁRIO CANTADO

O operário
quando o cantam
deixa a máquina
porque o trabalho
cantado
é menor

Trabalha nas palavras com amor
o operário
poisa na boca um martelo
fica em silêncio ouvindo
como o cantam

Porém o instrumento
poisado logo
destrói
porque pára o movimento
e o ferro
ao passar de mão a poema
dói
(BRANDÃO, 2017, p. 56)

Desde o título, Fiama nos apresenta uma dupla possibilidade para o operário: a primeira aponta para o operário que é cantado pela poetisa e a segunda para o operário que tem cantado, pois além de operário, é

poeta. Ora, os versos iniciais reforçam essa duplicidade ao dizer “o operário / quando o cantam”, oferecendo a percepção de “quando cantam sobre o operário”, sendo ele o assunto do canto, e de “quando cantam algo ao operário”, sendo ele o poeta que é inspirado a cantar sobre algo. Fiama leva essa ambiguidade até o fim, pois enquanto ela está cantando sobre o operário, ele silencia para ouvir o que o cantam, o que se confirma ao final do poema quando o operário produz um poema. Esse operário é apresentado como um possível trabalhador de uma fábrica, pois opera máquina e martelo na sua função, embora decida abandoná-los quando “o cantam”, transformando-se em um operário especializado: um artesão da língua.

Além de ser poeta, esse operário é também um alquimista, pois o final do poema aponta para uma transmutação: “o ferro/ ao passar de mão a poema/ dói”. Desse modo, podemos relacionar o poema de Fiama com o ensaio sobre iniciação de Fernando Pessoa (apud CENTENO, 1985), um dos fragmentos de seu espólio. Nele, Pessoa aponta para um poeta alquimista que enquanto iniciado pode se apresentar em três graus diferentes: Neófito, Adepto e Mestre², tendo a possibilidade de pular o primeiro nível de iniciação. O Neófito seria o aprendiz, capaz de considerar a gramática, a cultura geral e a cultura literária particular (além de outras características por nós desconhecidas pois o original está incompleto). Já o Adepto teria a capacidade de unificar esse conhecimento com a vida em sua escrita, podendo escrever poesia lírica simples (comum), poesia lírica complexa e uma poesia lírica ordenada ou filosófica, que Pessoa compreende como ode. O Mestre conseguiria apresentar uma unidade ainda mais elevada do que a apresentada pelo Adepto, e seria capaz de compor poesia épica, poesia dramática e algo que fundisse toda a poesia (lírica, épica e dramática) para algo além (PESSOA apud CENTENO, 1985, p. 70).

Ora, considerando o ensaio de Pessoa, o operário-poeta de Fiama não seria um Neófito, já que recebia o canto, ou a inspiração para ele como nos mostra o verso “quando o cantam”, principalmente porque, pela tradição, quem canta ao poeta são as Musas, o que nos aponta para graus superiores. É possível que o operário escrevesse lírica, o que o colocaria no grau de Adepto, pois “trabalha nas palavras com amor”, e o amor nos remete à poesia lírica. No entanto, Camões nos ensina que

2 Utilizo maiúsculas ao citar o texto pessoano, pois assim faz o poeta.

também a épica é escrita com amor, possibilitando a compreensão de que o Operário cantado seja um Mestre, segundo os graus pessoais. Essa possibilidade é confirmada no poema de Fiana, pois ele é capaz de fazer uma transmutação (conversão de um elemento químico em outro): transformando metal em poema, bem como os alquimistas desejavam transformar metais vis em ouro, por exemplo.

Trabalhar nas palavras com amor ainda é um ponto de destaque para nosso poeta-alquimista, pois o amor é o ponto culminante da iniciação para a Fiana ensaísta, e o amor, em sua poesia, por vezes, funciona como o primeiro passo em direção ao conhecimento. Segundo o ensaio de Fiana “Linhas das cartas de Camões”, “o princípio da plenitude filosófica ou da gnose” (BRANDÃO, 2007, p. 91) é a transmutação; e nosso operário trabalha com amor para conseguir essa transmutação. Esse início da gnose é, de certo modo, na “verdadeira alquimia”, o princípio de restauração de uma vida que foi deformada com a queda de Adão, restaurando “sua pureza, o seu esplendor, a sua plenitude e as suas prerrogativas primordiais” (HUTIN, 1992, p. 6), seja ela a vida eterna e sem doenças ou a união com o divino.

Essa restauração ocorreria através da *Ars Magna*, a Obra Suprema da Alquimia: a Pedra Filosofal que iluminaria o Adepto sobre o conhecimento, felicidade e comunhão, sendo um retorno à plenitude perdida com a queda. Podemos compreender que um aspecto da perda provocada com a queda foi a limitação da linguagem, pois Ottaviani (2013) destaca que, na *Divina Comédia* de Dante, a linguagem incompleta e não suficiente que a humanidade usa era necessária por causa da limitação imposta pela queda, e que os seres do Paraíso, anjos e Deus, conseguiriam se expressar de forma completa por não estarem limitados por esse rompimento imposto pelo corpo. Pode-se compreender então, através da Alquimia da linguagem, que o poeta, como adepto, está em busca da *Ars Magna*, ou seja, de uma forma mais completa de expressão, que não seja limitada como a linguagem natural é. Se o adepto busca uma Obra que traga iluminação, então a Pedra Filosofal pode ser compreendida como o poema.

Considerando, portanto, o poeta como alquimista, como defendido por Fernando Pessoa, e compreendendo que a Grande Obra possa transformar a linguagem limitada pós queda em uma linguagem mais completa, pode-se entender o processo de escrita não apenas como um processo alquímico focado no poema, mas um processo que interfere também no poeta, já que, para a alquimia, é impossível separar a obra do adepto. Ao

resumir a tese de Daumal, Agamben explica que “escrever é parte de uma prática ascética, em que a *produção da obra* passa para segundo plano em relação à *transformação do sujeito* que escreve” (AGAMBEN, 2018, p. 137), o que aponta que o processo de escrita se aproxima do processo de obtenção da grande obra alquímica, como Hutin destaca em seu livro, já que a produção da pedra transforma o alquimista.

Dessa forma, o resultado da transmutação não é apenas transformar o ferro em poema, mas também transformar o operário em adepto, ou seja, transformá-lo em um ser que ultrapassou as limitações provocadas pela queda, inclusive limitações linguísticas. O alquimista, poeta neste caso, torna-se o “super-homem” mencionado por Hutin, um ser divino, já que a Grande Obra é também “a transmutação do ser de ilusório em real” (HUTIN, 1992, p. 83). Agamben explica:

Um âmbito em que o trabalho sobre si e a produção de uma obra apresentam-se, por excelência, como consubstanciais e indivisíveis é a alquimia. O *opus alchimicum* implica que a transformação dos metais ocorra *pari passu* com a transformação do sujeito, e que a busca e a produção da pedra filosofal coincidam com a criação ou recriação espiritual do sujeito que as realiza. Por um lado, os alquimistas afirmam expressamente que sua obra é uma operação material que se resolve na transmutação dos metais; estes, passando por uma série de fases ou estágios (denominados, pelas cores que assumem, como *nigredo*, *albedo*, *citrinitas* e *rubedo*), chegam à perfeição no ouro resultante; por outro, eles reinteram com igual obstinação que os metais de que falam não são os metais vulgares, que o ouro filosófico não é o *aurum vulgi* e que, ao final, o próprio adepto se torna a pedra filosofal (AGAMBEN, 2018, p. 150)

Compreendendo o poeta como um alquimista, deparamo-nos com a possibilidade do poeta se tornar sua obra assim como o adepto se torna a pedra filosofal, o que está de acordo com os quartetos do soneto camoniano:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.
Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?

Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada. (CAMÕES, 1953, p. 142)

Se o poeta tem em si a parte desejada e nela tem sua alma transformada, mais uma vez há um paralelo com a alquimia, uma vez que Jung aponta essa relação:

Pelo estudo dos filósofos o homem torna-se capaz de atingir esta pedra. E esta última, por sua vez, é o homem. Neste sentido, Dorneus exclama: “Transformai-vos de pedras mortas em pedras filosofais vivas”!, exprimindo deste modo claramente a identidade daquilo que está no homem com aquilo que está escondido na matéria. (JUNG, 2012, p. 286)

A medida em que o “operário cantado” “trabalha nas palavras com amor” a fim de transmutar ferro em poema, ele também trabalha em si, pois o que “está escondido na matéria” (Jung) está também nele e, ao trabalhar nessa transmutação, transmuta-se a si, mesmo pois se transforma no objeto de seu desejo (o que, para Camões, equivale a amor) e é necessário amor para trabalhar nas palavras e na grande obra alquímica. Assim, pode-se compreender que o duplo aspecto da alquimia está também presente no fazer poético: “[...] por um lado, a obra química prática no laboratório e, por outro, um processo psicológico, em parte consciente e psíquico, e em parte inconsciente e projetado nos processos de transformação da matéria” (JUNG, 2012, p. 288), por um lado, a escrita, por outro, sua transformação em poeta.

Antes de retornarmos ao “Operário Cantado”, faz-se necessária a leitura de outro poema de Fiama, que mostra o alquimista depois da transmutação:

ALQUIMIA DOS RAIOS
Silêncio de todos os hóspedes transformados
em criaturas celestes, na luz cinzenta,
e suas irmãs árvores vetustas, no parque,
exaltados, inesquecíveis númenes. (BRANDÃO, 2017, p. 521)

Nessa transmutação, Fiama não menciona a transmutação da obra depois de empreender a *via diretíssima*, ao menos não a obra externa, mas aponta para a transformação dos alquimistas em criaturas celestes, em númenes, exemplificando o que F. Hartmann afirma:

No seu aspecto mais elevado, a Alquimia ocupa-se da regeneração espiritual do homem e ensina como do ser humano se pode fazer um Deus; ou, para falar mais corretamente, como é preciso estabelecer as condições necessárias para desenvolver no homem os poderes divinos. (HARTMANN *apud* HUTIN, 1992, p. 83).

Ora, diversos mitos da criação apontam para a criação do mundo através da palavra, e o poeta é aquele que cria através da linguagem, assumindo, assim, uma posição divina ao escrever. A gnose literária, portanto, se ocupa em regenerar o homem para a poesia e é o que o poema afirma, (in)diretamente, através de seu título.

Para compreender o título desse poema, vale destacar os dois caminhos existentes na alquimia para a realização da Grande Obra buscada no laboratório. Um caminho é o a via úmida, mais lenta e na qual se estabelece “a analogia entre a gestação e o nascimento do embrião” (HUTIN, 2010, p. 40), o outro é o da via seca, mais perigosa porque apresenta maiores riscos de explosão. Essa via seca pode ser realizada também por dois caminhos: um que levaria sete dias para a realização da transmutação e outro que “às vezes é chamado de *via diretíssima*, de realização quase instantânea mas tremendamente perigosa [...] poderia ser considerado uma variante especial da via seca.” (HUTIN, 2010, p. 43).

Na *via diretíssima*, no entanto, o trabalho laboratorial se aproxima do trabalho do oratório, no qual “etapas sucessivas de uma ascense psíquica e espiritual” (HUTIN, 2010, p. 27) ocorreriam. Hutin explica que essa *via diretíssima*

“trata-se de, mediante o uso prometeico do raio, obter – no cadinho e também no corpo do adepto – uma transformação, uma mutação, uma súbita metamorfose; ela seria mesmo capaz de fazer desaparecer o adepto, de repente, do plano terrestre da existência, para elevá-lo a um outro nível de vida, libertado das limitações tanto de espaço como de tempo.” (HUTIN, 2010, p. 43)

Por causa dessa alquimia dos raios é que a poetisa menciona o “Silêncio de todos os hóspedes transformados”, elevados a outro plano. Destaco também que o operário cantado “fica em silêncio ouvindo / como o cantam” (BRANDÃO, 2017, p. 56), pois, [segundo Canseliet] ao se tornar “adepto, penetra no plano divino, entra no eterno presente e recebe aí o Conhecimento infuso, ao mesmo tempo que o poder de prolongar sua existência sobre a terra além dos limites concedidos aos humanos.”

(CANSELIET *apud* HUTIN, 2010, p. 29), conhecimento que na tradição literária é concedido pelas Musas. Assim, o operário poisa seu instrumento de trabalho na máquina para receber o Conhecimento que é cantado a ele, estabelecendo-se como poeta atento às Musas. Uma vez poeta de um canto superior, ele torna-se capaz de “prologar sua existência” através de sua obra.

“Operário cantado” e “Alquimia dos raios” mostram, portanto, o conhecimento de Fiama sobre alquimia e seus processos, além de apontar para como o processo alquímico equivale ao fazer poético, tanto no nível laboratorial, trabalhando nas palavras, quanto no nível do oratório, trabalhando no ser que escreve. O que ocorre é uma dupla transmutação: a da obra e a do poeta. A medida em que ocorre a transmutação, que é, segundo Maffei, “o que a poesia vai realizar incessantemente através de sua linguagem (seu corpo)” (MAFFEI, 2017, p. 290), “o poema que se transmuda, *contínuo*.” (MAFFEI, 2017, p. 290) também transforma o operário poeta, ou os hóspedes, em númenes capazes de criar; e todo esse processo ocorre através do amor empregado na obra. Como diria Fiama: “em suma, o amor místico deseja o divino; e o livro de amor místico deseja imediatamente o divino e imediatamente o amor desejado nos outros livros.” (BRANDÃO, 2017, p. 207)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. **O fogo e o relato** - ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **O labirinto camoniano e outros labirintos**. 2. ed. Lisboa: Teorema, 2007.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Obra breve** – poesia reunida. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

CAMÕES. **Os Lusíadas**. Lisboa: Porto Editora, 19--?

_____. **Rimas**. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.

HUTIN, Serge. **A Alquimia**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1992.

_____. **História Geral da Alquimia**: a tradição secreta do Ocidente, a pedra filosofal e o elixir da vida eterna. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Pensamento, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Trad. Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

MAFFEI, Luis. **Do Mundo de Herberto Helder**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017. pp. 275-352.

OTTAVIANI, Didier. A potência da linguagem em Dante. In: PINHEIRO, Marcus Reis, FILHO, Celso Martins. **Neoplatonismo, Mística e Linguagem**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2013. pp. 141 – 164.

PESSOA, Fernando. Ensaio sobre a iniciação. In: CENTENO, Yvette. **Fernando Pessoa e a filosofia hermética**. Lisboa: Presença, 1985. pp. 59 – 71.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PULSÃO DA ESCRITA E LIBERDADE EM MARIA GABRIELA LLANSOL

Alex Keine de Almeida Sebastião¹

RESUMO

Este trabalho busca investigar a noção de “pulsão da escrita” a partir da obra de Maria Gabriela Llansol, destacando-se o livro *Na casa de julho e agosto*, em que a referida noção é nomeada. A expressão “pulsão da escrita” carrega a ambiguidade do duplo genitivo, podendo significar tanto a pulsão presente no sujeito e que o move em direção à escrita, quanto uma outra pulsão, aquela que parte da escrita, do texto, em direção ao sujeito. Recorreremos à psicanálise no intuito de verificar os elementos comuns a qualquer pulsão e, logo após, apontamos para as características que marcam a especificidade da “pulsão da escrita”. Se, por um lado, a escrita pode ser tomada como resultado de um certo *páthos* que afeta o escritor, por outro, pode-se vislumbrar no ato de escrever uma prática da liberdade. Nesse contexto, cabe perguntar: em que medida o escritor escreve seu texto e em que medida é escrito por ele? Para iluminar essa tensão, evocamos algumas passagens extraídas das obras *Um falcão no punho* e *O jogo da liberdade da alma*, em que Llansol nos oferece subsídios para pensarmos de qual liberdade se trata no âmbito da escrita. Nosso marco teórico será constituído pela teoria psicanalítica de Sigmund Freud, bem como pelas formulações teórico-literárias de Roland Barthes e Jacques Derrida. Ao longo do artigo, pretendemos delinear o modo como atividade e passividade se combinam na escrita, sob a perspectiva da obra llansoliana.

Palavras-chave: pulsão da escrita, liberdade, Maria Gabriela Llansol.

1 Doutor em Letras: estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, keine74@uol.com.br.

*ó queridos animais,
é para vós que escrevo,
que o texto e a música sejam fortes,
simplesmente nus,
e nos façam correr pelas escadas.*

Maria Gabriela Llansol

ENTRE ATO E PÁTHOS

A questão que move o presente ensaio é o modo como liberdade e pulsão da escrita convivem na escrita de Maria Gabriela Llansol. A liberdade constitui um conceito clássico da filosofia, visto que dentre as interrogações fundamentais do ser humano está aquela acerca de sua própria liberdade. O termo “liberdade” figura em textos de gêneros diversos produzidos por Llansol. Para investigar o papel que ela reserva à liberdade, escolhemos as seguintes obras: *O jogo da liberdade da alma*, livro publicado em 2003; *Um falcão no punho*, volume integrante dos diários, cuja primeira edição data de 1985; e *Entrevistas*, coletânea publicada em 2011.

A pulsão da escrita, por sua vez, é expressamente nomeada por Llansol no livro *Na casa de julho e agosto*, publicado em 1984. Sabe-se que a pulsão² é um conceito fundamental da psicanálise, descrita por Freud como uma força constante em busca de satisfação (FREUD, 2013, p. 18-19). Se, por um lado, a escrita pode ser relacionada a uma experiência de liberdade, por outro, ela pode ser vivenciada como uma necessidade. A expressão “pulsão da escrita” carrega a ambiguidade do duplo genitivo, podendo significar tanto a pulsão que se manifesta no sujeito e o lança em direção à escrita, quanto uma outra pulsão, aquela que parte da própria escrita e arrebatada aquele que escreve³. Em ambos os sentidos

2 O termo pulsão constitui tradução da palavra alemã *Trieb*, utilizada por Freud. Na versão brasileira da edição inglesa das Obras completas de Freud, onde estava *Trieb*, aparece “instinto”. Apesar disso, “pulsão” prevaleceu entre a comunidade psicanalítica brasileira como opção mais adequada de tradução. A favor do termo pulsão, ver o artigo “Sobre a tradução de *Trieb*”, de Pedro Heliodoro Tavares, em **As pulsões e seus destinos**. Em defesa do termo instinto, ver **As palavras de Freud**: o vocabulário freudiano e suas versões, de Paulo César de Souza.

3 A pulsão da escrita, tomada como pulsão de escrever, é abordada por Philippe Willemart, em **O universo da criação literária**. Já a expressão pulsão da escrita, como uma outra pulsão, emergindo da própria escrita e não em direção a ela, aparece justamente na obra

da expressão, está presente a ideia de que a escrita envolve um *páthos*, uma força que se apodera do escritor, o que fica ainda mais destacado no segundo sentido referido, quando a escrita deixa de ser objeto para se tornar sujeito da pulsão.

Ao comentar a obra do escritor franco-egípcio Edmond Jabès, Jacques Derrida transcreve o seguinte fragmento do *Livre des questions*: “Tu és aquele que escreve e que é escrito. (...) ‘Que diferença há entre escolher e ser escolhido quando não podemos fazer outra coisa senão submeter-nos à escolha?’” (JABÉS apud DERRIDA, 2014, p.92). Em seus comentários, Derrida destaca a experiência da liberdade do escritor, enquanto “entregue à linguagem e liberto por uma palavra da qual é contudo senhor” (DERRIDA, 2014, p.92). Lemos em outro fragmento extraído de Jabès: “As palavras elegem o poeta... (...) A arte do escritor consiste em levar, a pouco e pouco, as palavras a interessarem-se pelos seus livros” (JABÉS apud DERRIDA, 2014, p.92). Derrida sintetiza: “A sabedoria do poeta realiza, portanto, a sua liberdade nesta paixão: traduzir em autonomia a obediência à lei da palavra. Sem o que, e se a paixão se tornar sujeição, aparece a loucura” (DERRIDA, 2014, p.93). Assim, há uma relação delicada entre liberdade e paixão na atividade do escritor. Ausente a liberdade, vem a loucura; ausente a paixão, desaparece a poesia.

O escritor não é senhor de si mesmo. Se sob certa perspectiva, ele pode dizer “eu escrevo”, sob outra, seria mais correto afirmar: “isso escreve”⁴. O termo “isso” nos remete tanto ao *id* freudiano quanto à própria linguagem. É porque o escritor, como todo ser humano de resto, é um sujeito constitutivamente cindido, clivado, que não há uma identidade por trás do texto. Através da fenda subjetiva, a linguagem se escreve, faz-se texto muito além daquilo que pretendeu o escritor. Barthes nos propõe que, “como criatura de linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um

de Maria Gabriela Llansol. A esse respeito, ver a tese **Luz preferida**: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux, de Vânia Baeta Andrade. A ideia de que, no processo de criação literária, há uma obliteração do sujeito pela escrita está presente em alguns autores, como Blanchot e Barthes, por exemplo. Ainda que eles não se refiram expressamente à noção de pulsão da escrita, na segunda acepção, suas formulações caminham em consonância com ela.

4 Uma variante do “isso escreve” é o “isso fala”, conforme formulado no seguinte fragmento: “O texto é antes de tudo (ou depois de tudo) essa longa operação através da qual um autor (um sujeito enunciativo) descobre (ou faz o leitor descobrir) a inidentificabilidade de sua palavra e chega à substituição do eu falo pelo isso fala” (BARTHES, 2012b, p.105).

joguete, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica)” (BARTHES, 2013, p. 43). Adaptando um fragmento de Nietzsche⁵, citado por Barthes, podemos dizer que não é o caso de se perguntar “quem portanto é esse que escreve?”. É a própria escrita que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão. A escritura reúne em si ato e *páthos*.

PULSÃO DA ESCRITA

A expressão “pulsão da escrita” figura no livro *Na casa de julho e agosto*. No capítulo XVI, em meio à descrição da experiência de morar junto a outras mulheres, a pulsão da escrita é mencionada duas vezes no texto. Na primeira, lemos:

Temos também por aspiração comum socorrer as plantas,
e eu singularizo-me pela pulsão da escrita,
luz preferida,
que me trouxe à tipografia Plantin-Moretus,
embora as razões imediatas fossem subtis e múltiplas
como nossas ideias, digo, afectos. (LLANSOL, 2014, p. 27)

Além de um amor comum, a aspiração à chama da vela, as beguinhas têm uma aspiração comum, socorrer as plantas. A vida em comunidade supõe algo de que se comunga, mas não exclui aquilo que diferencia. Ao lado de uma diferença comum, há uma diferença singular: a pulsão da escrita. Uma pulsão que aponta para a singularidade do sujeito e para o fato de que ela própria, a pulsão da escrita, pode deixar cair a escrita, passar sem a escrita. É o que escutamos, quando Margarida nos diz: “e quando me sobrevém a pulsão da escrita,/ muitas vezes faz meus trabalhos/ como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária” (LLANSOL, 2014, p. 28).

Nesse pequeno fragmento, destacamos o sobrevir da pulsão como algo que escapa ao domínio do sujeito, mas que não elimina um intervalo, uma margem de manobra que lhe permite fazer aí com isso que sobrevém. Assim, é possível que a pulsão da escrita faça não texto, mas

5 A citação é a seguinte: “Não se tem o direito de perguntar quem portanto é esse que interpreta? É a própria interpretação, forma de vontade de poder, que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão. (Nietzsche)” (apud BARTHES, 2013, p.72).

trabalhos outros como costurar, cozinhar ou arrumar. A expressão “como se escrevesse” remete-nos à satisfação que se pode obter em outro lugar, com outro objeto. Como destacou Freud (2013), se toda pulsão tem como meta a satisfação, o objeto com que se alcança essa meta é extremamente variável, tornando possível que o registro do “como se” tenha lugar. Por exemplo, trabalhar como se escrevesse, correr como se lutasse, comer como se beijasse, operar como se ferisse, escrever como se fizesse sexo.

É de se sublinhar que, sob a perspectiva da sublimação proposta por Freud (2013), a escrita, tal como outras atividades artísticas, é considerada já um objeto substitutivo do que seria o objeto original da pulsão sexual. O que nos parece sugerir a leitura desses fragmentos de texto de Llansol é a ideia de que o deslizamento da pulsão pode ser sem ponto final e sem direção única. A pulsão sexual na origem, transmutada em pulsão da escrita, pode fluir, eventualmente, para ações outras que não escrever. Não se trata, entretanto, de um desvio definitivo no leito pulsional, visto que a escrita permanece ali.

Na cena, vemos Margarida e a pulsão da escrita, e aos seus pés, a escrita, como objeto que cai para segundo plano. Chama a atenção a construção do texto, em que a pulsão figura como sujeito dos verbos “sobrevir” e “fazer”. Não é Margarida que teria a pulsão em seu interior, é a pulsão que lhe sobrevém; tampouco é a beguina que faz os trabalhos valendo-se da pulsão, é a própria pulsão que lhe faz os trabalhos. Isso evidencia uma certa concepção do vínculo entre a escrita e aquele que escreve. Afasta-se a ideia de um domínio sobre a escrita e o sujeito deixa de ocupar o centro da cena.

A propósito, cabe lembrar Roland Barthes, que apontou para a morte do Autor, tomado como pai de sua respectiva obra. Em contrapartida, Barthes nos apresentou sua concepção do “*scriptor*”. Segundo ele:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2012a, p. 61)

Na mesma direção de Barthes, Llansol afirma preferir o termo “escrevente”, o que escreve. E assim justifica sua opção:

“Escritor” é uma palavra que pode abranger imensas realidades escriturais e há imensos tipos de pessoas e de

seres humanos que são suportes de escrita. Por isso, eu até preferiria não ser “escritor”, mas ser aquele que consigna em texto a sua experiência, para que ela fique sobre esta Terra e possa ser ligada à experiência de outros. (LLANSOL, 2011b, p. 66)

Na tentativa de afastar a concepção tradicional do escritor⁶, Llansol introduz também o termo “corp’a’screver”, enfatizando a escrita como experiência de corpo. Em entrevista a Graça Vasconcelos, Llansol explica: “Porque pensar é com o corpo. É a minha experiência. (...) Porque o corpo é uma realidade que nós trazemos conosco e deve ser talvez isso que aparece muito na minha escrita e que lhe dá um carácter peculiar, porque eu própria digo, num certo lugar, que eu sou um *corp’a’screver*”. (LLANSOL, 2011b, p. 59-60).

Sobre o termo “corp’a’screver”, que designa uma das figuras do texto de Llansol, Lucia Castello Branco esclarece:

Assim escrito, numa junção de corpo e escrita, tanto se sugere que a escrita é, como propõe Llansol, um “vivo” (tem corpo), quanto, em direção inversa, propõe-se que um corpo se constitui, sempre, de escrita, no movimento incessante do escrever. A construção dessa figura pode encontrar interessantes ressonâncias nas teorias de Freud e Lacan, no que concerne às noções de pulsão, de real, de escrita e de letra”. (CASTELLO BRANCO, 2011, p.15)

Sublinhe-se que a presença do corpo na origem da escrita de Maria Gabriela Llansol é de tal importância que ela escolhe justamente o termo “pulsão” para nomear seus textos, em detrimento do termo usual “ficção”. Ela esclarece:

Eu digo que esses textos não são ficção, na medida em que correspondem a abalos sísmicos interiores, a abalos energéticos extremamente fortes em que eu pressinto que esta terra onde nós estamos pode ser utilizada de outra maneira, as relações entre as pessoas podem ser de outra maneira, com as plantas, com os animais. Por isso, eu não lhes chamo ficção, mas uma pulsão para o

6 Sobre o acaso do autor no horizonte da escrita, colhemos a seguinte passagem de *O jogo da liberdade da alma*: “Com o defasamento entre a escrita e a leitura, / Deixei de poder ver se é ela, se ou eu, que dá o nome de alma ao vestido. / E, nesta circunstância, *aquilo* – o autor da frase, ou o sujeito que nela pensa desse modo -, Por acaso importa?” (LLANSOL, 2003, p. 48).

aprofundamento da alegria de viver. (LLANSOL, 2011b, p. 55).

LIBERDADE

Quando se pretende abordar a liberdade, a psicanálise não parece figurar entre as perspectivas mais propícias a essa tarefa. Isso porque seria antes a necessidade, como expressão da causalidade psíquica, que estaria na base de todo seu arcabouço conceitual, e também da prática psicanalítica. Daí que um ensaio que conjugue liberdade e pulsão da escrita poderia suscitar a crítica de padecer de um vício fundamental. Entretanto, tentaremos verificar, a partir de alguns fragmentos de texto de Llansol, quais liberdades podem estar em jogo na cena da escrita.

No livro *O jogo da liberdade da alma*, a presença do significante “liberdade” chama-nos a atenção por ter sua presença lançada já no título. Ao longo do texto, entretanto, a liberdade será referida, expressamente, apenas em raras passagens. E podemos perceber que ali se trata menos da liberdade daquela que escreve e mais da liberdade que se localiza no fora, no aberto do texto, da escrita, da paisagem. Vejamos os seguintes fragmentos:

No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo _____

a substância narrando-se,

diria Spinoza (LLANSOL, 2003, p. 12)

Do ponto de vista dos meus olhos, esta é uma história não humana, entre coisas, uma menos-valia que decidi contar, porque pô-la a nu equivale a libertá-la da sua morte inglória e banal. (LLANSOL, 2003, p. 13)

As oliveiras surgem subitamente numa colina, e aumentam o texto. Confirmam a paisagem constituída por colinas livres. (LLANSOL, 2003, p. 15)

Liberdade do texto, liberdade de uma história que se conta, liberdade das colinas que se veem na paisagem. Essa profusão de liberdades circundando aquela que escreve não exclui a possibilidade de que a escrevente, ela mesma, aspire à libertação que poderá advir no ritmo da escrita e, também, da música, imbricadas tal qual corpo e alma, texto e sexo.

O jogo é da liberdade da alma, mas o corpo não sai de cena, apresentando-nos o nu que não coincide com a nudez. A narradora nos conta:

Olhar o pianista libertava-me, dava-me uma grande liberdade, ainda maior do que ser e escrever. Ser e ler, era a

toada dos legentes. E *o fluxo da visão* corria esperma resplandecente para o meu corpo. Fiz um movimento e o som com que o nu me tocava os seios uniu-se ao texto corrente que desmembrava. (LLANSOL, 2003, p. 27, grifo no original)

Na cena de abertura do livro, dois homens nus estão ao piano. Eles tocam para o sexo da narradora, enquanto o texto silencia. Ela se pergunta: “Mas que sucederia depois, se a inclinação musical e o escrito se calassem na luta de se abraçar, penetrantes e receptivos, um ao outro?” (LLANSOL, 2003, p. 8). A potência da cena é inebriante e o leitor se sente convidado a ouvir a música que ressoa “impregnada de textual como um cheiro que percorre as almas no único intuito de as devastar” (LLANSOL, 2003, p. 8). A narradora localiza na nostalgia do homem nu seu lugar de escrita e se pergunta: “Por que é esta paixão pelo texto inextinguível, ao contrário das paixões humanas?” (LLANSOL, 2003, p. 9). Fica claro que a relação com o texto é da ordem de um *páthos* que não se controla. A escrevente conclui: “Quem se reconhece libido nua, na presença do piano, / está a ser levantado pelo texto, / e as consequências da música são imprevisíveis, e não têm fim” (LLANSOL, 2003, p. 9).

A liberdade de que se trata na obra de Maria Gabriela Llansol não é absoluta, visto que permeada pelo *páthos* do texto, pela pulsão da escrita. Uma liberdade não-toda. Em *Um falcão no punho*, a narradora afirma: “Não me dou conta de que, como a *lectio*, sou um ser livre, solto na dependência, e na obscuridade” (LLANSOL, 2011a, p. 42). Vale dizer, ser livre não exclui uma certa dependência e a luz que sustenta a escrita existe em meio à obscuridade. É, ainda, a mesma narradora quem nos revela:

Eu própria nunca escolho sozinha sobre quem vou escrever, e não é o ouvido, nem a visão, nem a minha voz, que participam comigo nessa amizade electiva. Creio que é o texto anterior tornado ser. O seu efeito é fazer desaparecer a lembrança de si próprio, desligar-se da vida que possui. (LLANSOL, 2011a, p. 72).

Na linhagem de Nietzsche, Llansol dissocia a liberdade de uma essência identitária. Longe de constituir um atributo do “eu” do sujeito, a liberdade se erige a partir do atendimento a um chamado que lhe vem do exterior. Llansol explica: “Para dizer de uma maneira crua, só o escravo pergunta quem é; o homem livre segue quem o chama. Segue, mas não pertence à voz que o chama” (LLANSOL, 2011b, p. 27). Paradoxalmente,

é na entrega ao *páthos* do chamado que uma liberdade efetiva pode ser experimentada.

UM ANIMAL CHAMADO ESCRITA

Maria Gabriela Llansol nos oferece a ler uma escrita orgânica, cuja imbricação com a vida é de tal intensidade que a ideia de autobiografia se torna despropositada. Quando já não há solução de continuidade entre escrita e vida, a possibilidade da existência do registro autobiográfico se esvai. Llansol relata:

Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino. (LLANSOL, 2011a, p. 69)

Essa homogeneidade experimentada entre a escrita e a vida faz com que a questão da liberdade se apresente do mesmo modo em ambos registros. A pergunta pela liberdade na escrita coincide com a pergunta pela liberdade na existência, sendo ambas atravessadas pelas pulsões, como já apontado. Quando a escrita deixa de ser mero relato e passa a integrar a própria experiência, há uma mudança na preposição acompanhando o verbo e que introduz uma perspectiva radicalmente outra. Llansol esclarece:

Nunca escreverei sobre nada. Escrever *sobre* é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo isso é a escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outras maneiras de escrever. Escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever com implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extractos de percepção do real” (LLANSOL, 2011b, p. 12, grifos no original).

E para acompanhá-la nessa escrita que não é sobre nada, Llansol chama os animais, as plantas, a terra e seus elementos, tradicionalmente lançados em uma posição de subordinação ao homem. Busca-se abolir a hierarquia produzida pela civilização entre as diversas formas do

vivo. Segundo Llansol, o que acontece em seus textos, “é uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio para os humanos” (LLANSOL, 2011b, p.17). Em discurso para a Associação Portuguesa de Escritores, quando recebeu prêmio pelo livro *Um beijo dado mais tarde*, Llansol observou: “Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo” (LLANSOL, 1994, p. 120).

Se os românticos propuseram a ideia do mundo como um grande livro que se oferece à leitura dos homens, podemos apreender na obra de Maria Gabriela Llansol a ideia do mundo como uma grande sinfonia de escritas em ato: a luz escrevendo ao atravessar as folhas da árvore e incidindo sobre a clorofila; os pássaros escrevendo ao levantarem voo e atravessarem os céus; as águas escrevendo ao sulcarem a terra em direção ao mar. Pulsão da escrita e liberdade se espalham pelo vivo e movem toda a natureza. Llansol nos conta:

era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face, nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem (LLANSOL, 1996, p. 160).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Vânia Maria Baeta. **Luz preferida:** a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012a. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Jovens pesquisadores. In: _____. **O rumor da língua.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. p. 98-106.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Trad. J. Ginsburg. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **Chão de letras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a questão do livro. In: _____. **A escrita e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 91-109.

FREUD, Sigmund. **As Pulsões e seus destinos**. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Causa amante**. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: _____. **Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso**. Lisboa: Edições Rolim, 1994. p. 116-123. LLANSOL, Maria Gabriela. **Na casa de julho e agosto**. Geografia dos rebeldes III. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O jogo da liberdade da alma**. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

SOUZA, Paulo César de. **As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

RACISMO EM PORTUGUÊS EM MOÇAMBIQUE: MEMÓRIAS DO COLONIALISMO E(M) TEXTOS CONTEMPORÂNEOS

Ângela da Silva Gomes Poz¹

INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

Em seu livro *Caderno de memórias coloniais*, a escritora Isabela Figueiredo (2018) – moçambicana de nascimento, branca, filha de portugueses – , narra suas memórias do tempo em que viveu em Moçambique, a saber: desde o nascimento, em 1963, até o ano de 1975, quando, aos doze anos de idade, um mês antes de completar treze anos, vai sozinha para Portugal. Nessa obra, a autora enfatiza o racismo perpetrado pelos colonizadores portugueses contra os moçambicanos durante o período colonial, o que ela testemunhou nos primeiros treze anos de vida, antes de ser enviada à terra de seus pais, na condição de retornada. Nas “Palavras prévias” em que apresenta a obra, Figueiredo menciona que “Ao longo dos capítulos do *Caderno*, a menina transporta para o nosso tempo fragmentos de vozes que ecoam de uma outra época, como se um transístor pudesse viajar no tempo, emitindo uma polifonia de sons do passado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 9). Utilizando uma expressão (“transístor”) que remete à profissão do pai (eletricista), “por” e “para” quem, segundo ela, a obra existe, a escritora metaforiza esse encontro do passado com o presente em seu livro – “que mistura memória, crônica e ensaio com potência literária e testemunhal similar a textos de Primo Levi, Elias Canetti e Graciliano Ramos” (*Ibidem*, orelha do livro) – evocando

1 Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense - UFF, angelasgpoz@gmail.com.

a figura controversa do pai para enfatizar o racismo dos portugueses de então e ainda de hoje, “retornados ou não” (*Ibidem*, p.11).

Com sensibilidade e contundência, a escritora narra episódios ocorridos em Moçambique, por meio de reminiscências da infância e adolescência, enquanto reflete sobre questões que envolvem poder colonial, racial, social e de gênero, transcendendo-as em sua obra, ao narrar seu “amor filial conturbado e indestrutível” pelo pai (*Ibidem*, p. 9), quem, segundo ela, encarnava o colonialismo, e conseqüentemente, também o racismo português.

A colonização de Portugal em Moçambique, assim como nos outros territórios africanos que lhe foram aquinhoados na Conferência de Berlim (1884-1885), foi exclusivamente exploratória e seu modelo de dominação “estruturou-se prevalentemente mediante a construção de ‘barreiras raciais’” (VILLEN, 2019, p. 52). A prática da discriminação racial abrangia todas as frentes colonizadoras, inclusive a partir das ações evangelizadoras das missões católicas, que já a inseriam na educação dos chamados *indígenas*, então doutrinados pelas escolas missionárias a defender a ideologia do sistema colonial português. Lembrando que

Indígena era o termo utilizado pelo vocabulário colonial português para identificar os negros autóctones das colônias. A humanidade dos povos africanos, com o apoio científico dos esquemas lógicos das teorias racistas do final do século XIX, era definida por meio desse vocábulo e em oposição ao homem português civilizado (*Ibidem*, p. 101).

O apogeu colonial, vivido entre os anos de 1945 e 1961, seguem alicerçados nesse modelo de dominação, em que o “respeito pela raça branca como símbolo de honestidade, retidão e de justiça superior” (MATOS, apud VILLEN, 2019, p. 63), segundo os preceitos de Norton de Matos, governador geral (1912) e alto comissário da República de Angola (1920), que chegou a sugerir que se deveria “limitar o ensino literário aos nativos, dando prioridade absoluta à educação manual, ao trabalho da terra, da lenha, da pedra etc.” (*Ibidem*), em conformidade com a prática da Igreja católica, principal aliada do governo colonial, desde a Concordata e o Acordo Missionário de 1940. Tal modelo visava à sujeição e obediência dos povos nativos africanos aos portugueses. Nesse regime de segregação, para não serem submetidos às maiores humilhações e explorações que incidiam sobre os *indígenas*, esses deveriam se assimilar (SILVA, 2007; VILLEN, 2019). Silva (2007) sintetiza tal condição:

A assimilação funcionava nesta época como um instrumento de consolidação do poder colonial e como justificação do caráter racista da política e das instituições coloniais. Os requisitos para um indivíduo ser considerado assimilado eram os seguintes:

- saber ler, escrever e falar português
- ter meios suficientes para sustentar a família
- ter bom comportamento
- ter a necessária educação e hábitos sociais e individuais em conformidade com a lei pública e privada de Portugal
- fazer requerimentos às autoridades administrativas da área, que o levará ao governador do distrito para ser aprovado (SILVA, 2007, p. 55-56).

Não é difícil perceber que a maioria dos negros nativos moçambicanos não teriam possibilidades de alcançar a categoria de assimilado, conforme o arbítrio português. Era, pois, exatamente esse o objetivo. Importava manter o africano sem “a mínima possibilidade de cultivar ideais ou sonhos que fossem em direção contrária ao seu destino colonial, naturalmente limitado ao trabalho e à sujeição” (VILLEN, 2019, p. 64), até por isso, afastando dele a educação literária. Tudo isso com a chancela do cristianismo, que contribuiu decisivamente na imposição da cultura portuguesa aos povos colonizados. Essa cultura era “contrária à ideia de *cultura eurocêntrica*, por ser uma *cultura cristocêntrica*” (*Ibidem*, p. 89), segundo o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. É dele a tese de “*Civilização lusotropical*” advinda exclusivamente da colonização portuguesa, que, segundo ele, promoveu “um processo de *mestiçagem de raças e da assimilação de valores culturais*” (*Ibidem*, p. 88). Essa concepção freyriana, que remete à chamada *ideologia da harmonia racial*, de uma sociedade mestiça harmônica e equilibrada, ajudou a sustentar ideologicamente o regime ditatorial de Salazar, sob o qual, se a metrópole sofrera, ainda muito mais as colônias.

Na esteira desse ideário positivo da colonização portuguesa amplamente difundido na opinião comum e enraizada até mesmo nos meios acadêmicos, instituiu-se, por exemplo, o *Estatuto dos Indígenas* em 1954 e tentou-se legitimar a rendição de homens à condição de *iguais* numa suposta *síntese cultural*, que se negava etnocêntrica mas impunha hegemonia por meio da violência racial, mascarando um patriarcalismo em um *patriarcalismo colonial* (*Ibidem*). No entanto, mesmo diante de toda a retórica que nega o racismo, muitas vezes por meio do silêncio, que,

ao fim e ao cabo, é acusador, há os que não permitem a camuflagem dos fatos e trazem a lume o racismo à portuguesa.

Vozes que testemunham como a de Figueiredo (2018) na literatura, erguem-se indignadas diante do racismo que, uma vez arraigado, mantém-se, apesar de transformações políticas, como a queda do Estado Novo em Portugal, com a Revolução dos Cravos, em 1974, e a Proclamação da Independência de Moçambique, em 1975. Mesmo além da época e dos domínios coloniais, o racismo persiste e impulsiona pesquisas como a da jornalista portuguesa Joana Gorjão Henriques, registrada no livro *Racismo em português: O lado esquecido do colonialismo* (2017). Ela declara, logo na abertura da introdução da obra: “Escrevi este livro por causa da minha revolta com a forma como os portugueses negros são tratados por portugueses brancos” (HENRIQUES, 2017, p. 9).

Essa obra enfoca os cinco países africanos que sofreram a colonização portuguesa e destaca o Brasil apenas na introdução, na qual salienta que para este país vieram cinco milhões de pessoas traficadas de África para aqui serem escravizadas e considera as distintas histórias de colonização entre a ex-colônia americana e as africanas. A essas ela empreendeu cinco viagens, em cada uma realizando reportagens, com entrevistas a pessoas que viveram na época da colonização e outras nascidas depois desse período, ouvindo suas narrativas e registrando os seus olhares e percepções sobre o racismo e as marcas deixadas em seu país, a partir da colonização portuguesa. Antes do registro dos depoimentos, a autora demarca o seu lugar de fala ao discorrer acerca do tema:

O trabalho foi feito por mim, portuguesa, branca, de classe média. Para perceber o racismo no presente em Portugal, quis questionar as razões históricas pelas quais ainda hoje é um privilégio ter nascido com a cor da pele que ainda é a do poder. A cor da pele que discrimina, que matou e ainda mata.

Fomos nós, brancos que criámos o racismo como ideologia no século XIX, defendendo a falsa ideia de que existem diferenças biológicas entre raças e de que há uma hierarquia racial, com os brancos no topo, para justificar a escravatura e o colonialismo. [...] A raça não existe biologicamente, é fantasia. Mas existe como construção social, fortíssima.

O racismo é ideologia, mas não é teoria. O racismo também não é ignorância. O racismo é um sistema tentacular que afecta desde a funcionária da repartição pública que não quer tratar do assunto de uma pessoa negra até à

educadora da escola que comenta o cabelo crespo da sua filha com um risinho (HENRIQUES, 2017, p. 10).

Nota-se que a autora remete ao racismo estrutural que a colonização portuguesa fez nascer e engendrar-se nas sociedades formadas a partir de sua dominação. Esse racismo permanece ainda vivo não apenas nas ex-colônias, mas também na metrópole, onde quase ainda não se fala ou se estuda sobre seu papel como colonizadora e “responsável pelo desequilíbrio das relações entre brancos e negros, bem como sobre a sua responsabilidade na criação e na persistência do racismo” (*Ibidem*, p. 13). Apesar de ter sido o primeiro país a transportar pessoas negras para serem escravizadas nas Américas, sobretudo para o Brasil, dando início ao tráfico de seres humanos no século XV e vindo a ser o último no mundo (ainda sob pressão da Inglaterra) a abolir tal prática, até hoje Portugal insiste na narrativa de uma colonização mais amena, que promoveu a miscigenação e não a discriminação. Cultiva-se naquele país um tácito silêncio acerca da violência colonial, de corpos – como em castigos físicos, estupros, capturas, escravidão, entre outras, à intelectual, que lhe garantia a subserviência das vítimas – remetendo aqui novamente à parca escolarização destinada aos nativos colonizados, a quem só se ensinava a obedecer, submeter-se aos brancos, a desempenhar trabalhos pesados e o conhecimento da História de Portugal, em detrimento total à do seu país.

Henriques (2017), assim como Figueiredo (2018), sente-se instigada a mover-se em direção à revisão dessa História. Trata-se de uma iniciativa que vai no contrapelo do silenciamento coletivo confortável à maioria dos portugueses. A jornalista afirma que saiu de sua pesquisa transformada, mais ativista e antirracista. E Figueiredo (2018), ao publicar seu *Caderno*, liberta-se, como que atendendo ao pedido do pai quando lhe fala, numa tarde cúmplice, quando segurava sua mão, transmitindo-lhe força e segurança, numa conversa “junto ao jardim Vasco da Gama: [...] Tens de ser dona da tua vida. Tens de ser livre. Compreendes-me?” (FIGUEIREDO, 2018, p. 102). Lembrando que respondeu positivamente ao seu pai, ainda que sentindo uma conflituosa impressão de traí-lo, ela não se furta a contar a verdade do que testemunhou nesse livro, mesmo não sendo a verdade que seu pai e outros moldados segundo o regime do Estado Novo trataram de oficializar. Tal concepção de liberdade da escritora portuguesa com a publicação do livro é explicitada pela escritora moçambicana Paulina Chiziane, no prefácio que escreveu para a obra:

Liberdade é o que ganhou a autora com a publicação deste livro, que elevou a sua voz para clamar por uma sociedade de justiça, entre todas as raças. O caminho para a liberdade é longo. Doloroso. Penoso. Mas a Isabela Figueiredo percorreu-o com coragem e valentia, atormentada pelo doloroso sentimento de traição. Deu uma nova vida à sua alma, num ato que considero de amor ao próximo.

Não é ao pai a quem ela dirige a crítica, mas a todo um sistema personificado na figura de um homem (CHIZIANE In FIGUEIREDO, 2018, p. 17).

Paulina Chiziane (1955-), que viveu os primeiros dezoito anos de sua vida sob o regime colonial, escreve o primeiro prefácio do livro de Figueiredo (2018), revelando a emoção que sentiu ao ler a obra, uma vez que reconhece todas as descrições que a autora faz da época em que viveu em Moçambique. Chiziane, a primeira moçambicana a publicar um romance, em 1990 – *Balada de amor ao vento*, conhece bem as agruras advindas do colonialismo, que “era baseado no catolicismo e no patriarcado” (*Ibidem*, p. 15). Ela exalta a narrativa de Figueiredo (2018), salientando que não haveria melhor forma de personificar o colonialismo senão na figura do pai português, machista, agressivo, invasor, justificando tal apreciação quando afirma que “o colonialismo é masculino” (*Ibidem*). Essa afirmativa vem ao encontro da ideia de como “a colonização trabalha para descivilizar o colonizador, para embrutecê-lo no sentido literal da palavra”, conforme discurso de Césaire (2017, p. 19), o que possibilita identificar nesse “pai português”, além dos já referidos perfis, aquele que se nutre de ódio racial.

Aproximando-se da autora da obra que prefacia, Chiziane disserta sobre questões que envolvem relações de gênero, de colonialismo e de nacionalismo abordados na obra, destacando a maestria da autora ao abordar nela a situação das mulheres. Ela elogia a profundidade com que Figueiredo (2018) trata de temas como o sexo, considerados tabu para as mulheres, especialmente num regime patriarcal e pseudomoralista, como foi colonialismo português e as marcas que ficam nas pessoas vitimadas, cuja escrita memorialística pode representar libertação.

Chiziane, uma das mais renomadas escritoras das literaturas em língua portuguesa, que recebeu o Prêmio José Craveirinha em 2003 e recentemente foi laureada com o Prêmio Camões 2021, também participa da obra de Henriques (2017), depondo acerca do racismo advindo do colonialismo português. Ela discorre sobre o que esse sistema legou a Moçambique:

Antes havia o racismo visível e sabíamos qual era o espaço do branco e do negro. Ficámos independentes, o racismo foi proibido, houve todo o trabalho para que não existisse. Hoje, legalmente, não existe. Mas na prática assumiu formas mais silenciosas. Viaje para a Zambézia e vá a um banco: veja quem trabalha na caixa. São apenas mestiços. Vá às companhias aéreas: as hospedeiras não são negras. Basta dar uma volta à cidade: quem vive aonde? Os negros comuns estão no campo. [...]

A destruição do eu do negro vem de há séculos e a mudança não pode ser feita de um dia para o outro. Mesmo sem se aperceber, o negro submete-se ao branco. O processo de [recuperação da] autoestima e descolonização vai durar séculos (HENRIQUES, 2017, p. 207-208).

Dessa forma, Chiziane atesta que mesmo depois de passados quarenta anos, ainda existem privilégios e segregação racial, mesmo que proibidos legalmente. Embora declare não se lembrar de viver situações de racismo após a independência, ela se recorda e narra uma situação que viveu como estudante, ainda no período colonial, quando, sendo ela uma das melhores alunas da turma, uma professora branca, portuguesa, não aceitou sua melhor nota em um exame de Matemática, e, diante da inconformidade,

A professora ficou furiosa e disse: “Seus brancos, o que é que vocês pensam, até uma preta foi capaz de ser melhor?” Rasgou e anulou o meu teste. Fiz novo teste e tive nota mais baixa. E disse: “Viram, assim é que é, o branco nasceu para ser superior e o lugar do negro é no chão (*Ibidem*, p. 208).

Estando, nessa ocasião, na faixa dos catorze anos, Paulina voltou para casa chorando e relatou o ocorrido ao pai, quando o mesmo lhe falou da sorte que tinha em poder ir à escola uma vez que não era assimilada, mas arrematou: “Eu, assimilar os valores portugueses? Prefiro morrer” (*Ibidem*). Ao dar esse depoimento à jornalista portuguesa, Chiziane se emociona, remetendo ao sofrimento de todo o continente africano causado pela colonização europeia e questionando as terríveis causas e efeitos do colonialismo.

Diferentemente de Chiziane, o escritor Ungulani Ba Ka Khosa, também detentor do Prêmio José Craveirinha, que recebeu em 2007, outro grande nome da literatura moçambicana, era filho de assimilados durante o período colonial, que também vivenciou. Pertencente à pequena elite negra, não vê com relevância questões raciais hoje no país, atribuindo

o racismo a “manifestações individuais”, mas não um problema social em Moçambique. O autor de *Ualalapi* (2018 [1987]) – que lhe rendeu, em 1990, o Grande Prêmio de Ficção Narrativa, de Moçambique –, em seu depoimento a Henriques (2017), acentua mais as questões de classes como maiores motivadoras das desigualdades no país. No entanto, não deixa de destacar que os brancos que foram para Moçambique, diferentemente do que aconteceu em Angola, eram pertencentes à elite, fazendo com que os negros não pudessem olhá-los de igual para igual. Ele destaca a necessidade de o povo moçambicano se libertar do “complexo de inferioridade” que herdou da colonização, acrescentando que a “mentalidade periférica” é também resultado de o país ter sido colonizado por Portugal, que é um “país periférico” (*Ibidem*, p. 192).

Textos como os desses dois grandes escritores que testemunharam a colonização como negros e como moçambicanos compõem o livro de Henriques (2017), que ainda registra os de outras personalidades da geração deles, como Joaquim Chissano, que foi o primeiro negro a conseguir se matricular no Liceu Salazar, em 1951, e que substituiu o presidente Samora Machel, após sua morte, em 1986, depois eleito democraticamente, exercendo o cargo até 2005, vivendo, dessa forma, em condições abastadas, diferentemente da maioria da população, mormente negra. Chissano remete ao *apartheid* vivido em Moçambique no período colonial, ainda que não aberto como na vizinha África do Sul, mas ainda pior, porque disfarçado em discriminação involuntária baseada nas condições econômicas; cruelmente velado, mas que vinha à tona sempre na humilhante assimilação, por exemplo. Tal justificativa, segundo ele, não se sustenta, uma vez que “quem tem fraco poder econômico continuam a ser os negros” (*Ibidem*, p. 190).

Outrossim, depoimentos de outros escritores, ativistas e personalidades mais jovens que não chegaram a testemunhar esse período em que ascende o “racismo em português” são registrados no livro de Henriques (2017), com os quais, além dos já mencionados, é possível um diálogo com o texto de Figueiredo (2018), que assenta na literatura testemunhos seus que vão ao encontro do que disseram os moçambicanos entrevistados pela jornalista portuguesa. Tal leitura comparada permite considerar narrativas históricas interligadas e desafiar “as heranças das representações coloniais” (MENESES, 2018, p. 133).

METODOLOGIA

A elaboração deste artigo realizou-se a partir da leitura comparativa dos referidos livros da jornalista Joana Gorjão Henriques (2017) e da escritora Isabela Figueiredo (2018), nessa ordem. O livro da jornalista, resultado de uma pesquisa sua nos países africanos de língua oficial portuguesa, já referenciava pesquisas nossas anteriores e coube perfeitamente à junção em uma análise do *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, publicado em 2015, cuja edição de 2018 lemos mais recentemente e utilizamos neste estudo.

Numa pesquisa de cunho bibliográfico que priorizou referências africanas de análise acerca do colonialismo e do racismo inerente ao mesmo, buscamos levantar pontos de interligações nas narrativas que remetem ao contexto histórico da colonização portuguesa em Moçambique e do racismo e outras consequências que persistem nesse país, assim como em Portugal.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em *Caderno de memórias coloniais* (2018), Isabela Figueiredo, tal como enuncia Chiziane no prefácio, narra episódios que denotam as mulheres, tanto brancas como pretas, vítimas do machismo do colonizador. Ela remete à submissão de sua mãe, que assim como um preto, não tinha voz nem vez. No entanto, a situação das mulheres negras, vistas inclusive como “cadelas” pelas brancas, que reproduziam o olhar dos maridos dominadores, era muito pior. O racismo se impunha acima das opressões de gênero no período colonial. A situação das moçambicanas negras *indígenas* diante da visão colonial portuguesa pode ser brevemente elucidada no seguinte excerto:

As brancas eram mulheres sérias. Que ameaça constituía para elas uma negra? Que diferença havia entre uma negra e uma coelha? Que branco perfilhava filhos a uma negra? Como é que uma negra descalça, de teta pendurada, vinda do caniço a saber dizer, sim, patrão, certo, patrão, dinheiro, patrão, sem bilhete de identidade, sem caderneta de assimilada, poderia provar que o patrão era o pai da criança? Que preta é que queria levar porrada? Quantos mulatos conheciam o pai?

Os brancos entravam no caniço e pagavam cerveja, tabaco ou capulana a metro à negra que lhes apetecesse. A bem

ou a mal. Depois abotoavam a braguilha e desapareciam para as suas honestas casas de família. Como poderia alguém saber de onde eram, e como se chamavam? Os brancos mantinham a mulher algures no centro da cidade, ou na metrópole. E para aí seguiam.

As incursões sexuais pelo caniço não assombravam o seu futuro, porque uma negra não reclamava paternidade. Ninguém lhe daria crédito (FIGUEIREDO, 2018, p. 35).

Trechos como esse mostram o quanto a segregação racial era escancarada aos olhos das vítimas e do algoz, todavia encoberta por ele, que mantinha uma família no padrão socialmente determinado, conforme os preceitos cristãos do colonizador. Ela relata que até havia casos de homens brancos que se casavam com mulheres negras, que, por isso, passavam a ser aceitas na sociedade, embora ainda com reservas. Essa exceção só ocorria àquelas por estarem vinculadas a um homem branco, geralmente morador de lugares afastados da cidade, que passava, com o tempo, a se cafrealizar, distanciando-se, de alguma forma, dos demais brancos, os “civilizados”. A esse patamar os homens negros jamais chegariam, razão pela qual era inadmissível a uma mulher branca assumir união com um negro. Esse era o ensinamento recebido pela narradora/autora, que não conseguia compreendê-lo, por isso sendo até considerada “comunista”.

Desde sua infância, ela foi submetida a todo tipo de vigilância e repressão para não atentar às questões de sexualidade que naturalmente emergem na curiosidade natural de uma criança. Chegou a levar bofetada da mãe apenas por mencionar a palavra “grávidas”. O sexismo e o racismo entrecruzavam-se naquela sociedade em que brancos eram considerados humanos, e negros, animais. Ela narra a libertinagem do pai, que abusava das negras, enquanto a reprimia, provavelmente pelo receio de a filha branca considerar normal relações inter-raciais e pelo machismo inerente à sua visão de mundo.

No capítulo 5, é relatado um episódio traumático de sua infância. Quando tinha aproximadamente sete ou oito anos de idade, ao brincar com um menino (naturalmente, branco) da vizinhança, o mesmo lhe propôs, “jogarem a foder” (*Ibidem*, p. 48). Sendo ambos inocentes e curiosos, despiram-se e apenas deitaram um sobre o outro. Qual não foi o choque que a menina levou ao constatar que o pai assistia à cena da janela da construção, onde brincavam. Como era de se esperar, levou uma surra muito violenta diante da “desgraça” que mais tarde ouvira o pai contar à mãe. A autora ressalta que nenhum dos dois jamais mencionou tal ocorrência a ela durante toda a vida. É como se aquilo nunca tivesse

acontecido naquele dia longínquo de 1970. Tal comportamento levou a autora a perceber que eles preferiram considerar o acontecido como “algo que não existiu” (*Ibidem*, p. 50). Ao que se pode fazer a seguinte analogia: é “algo que não existiu”, como “não existiu o racismo no colonialismo português”.

Com acesso à leitura e a confortos distantes e impossíveis às crianças negras, a menina Isabela inevitavelmente se compara a elas, inferindo que diante daqueles “negrinhos rotos rondando a porta, rondando os restaurantes onde se comia camarão grelhado com limão e piri-piri e galinha à cafreal, pensava que era rica, como os ricos das histórias de Dickens. Eu tinha tudo, eles, nada” (*Ibidem*, p. 57). Embora o pai lhe dissesse que não eram ricos, apenas “remediados”, percebe-se que o poder dos brancos na Moçambique colonial, assim como menciona Chissano (HENRIQUES, 2017), era também resultado das abissais diferenças econômicas, que se estendem até hoje, como menciona Ba Ka Khosa (*Ibidem*, 2017). Todavia, cabe sempre a ressalva de que as condições impostas pela segregação racial garantiram tais desigualdades, que não passaram despercebidas ao olhar de uma criança.

A sensibilidade que a autora demonstra tê-la acompanhado desde a mais tenra idade diante da percepção das injustiças também remetem à forma como sua identificação com a terra onde nasceu e com sua gente foi fator preponderante na formação de sua identidade, mais tarde localizada em trânsito, mas sempre com o desejo de retorno às raízes. Chama a atenção a passagem em que ela diz do deslumbramento que sentia, quando criança, ao ver as pretas vendendo mangas no chão, coisa que uma branca não podia fazer. Mas que ela, “a colonzinha preta, filha de brancos” desejava fazê-lo e fez, sentindo-se, dessa forma, pertencente àquele povo.

Crescendo em um meio que ensinava que brancos e pretos equivaliam não apenas a diferentes raças, mas a diferentes espécies, a menina já destoava do pensamento racista imposto e desejava ser como as pretas. “Vender mangas ao portão, escondida da minha mãe, era uma desobediência que não compreendia nem resistia a praticar. Era ser o que tinha nascido” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60).

À lembrança desse episódio relaciona-se o questionamento de Chiziane com relação ao colonialismo e suas práticas (HENRIQUES, 2017). A convivência da menina branca detentora dos privilégios que sua condição de colona lhe conferia com as pessoas negras humilhadas, muitas vezes em sua presença, por seu pai, que considerava tais atitudes normais,

durante todo o tempo ia construindo uma base de resistência da menina aos preceitos patriarcais, autoritários e racistas do colonialismo. O relato de episódios como o narrado no capítulo 13, em que um homem negro frustra as expectativas racistas dos brancos, evidencia a visão crítica da escritora, que, além de situações elucidativas como essa, registra em seu *Caderno* o quão mais pesadas eram as cargas de trabalho impostas pelos brancos aos negros e o quanto estes eram explorados por aqueles. Contrapondo o que vivenciou à percepção oposta da maioria dos portugueses, ela aborda tal discrepância na seguinte passagem, usando o recurso da ironia:

Mas parece que isso só se passava na minha família, esses cabrões deseducados, malformados, exemplares singulares de uma espécie de branco que nunca por lá existiu, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colon..., o colonis..., o colonialismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram saudades (FIGUEIREDO, 2018, p. 74).

Dessa forma, a autora explicita a “hipocrisia” a que se refere Césaire (2017) ao discursar sobre o colonialismo europeu, que buscou travestir-se em “evangelização”, “empreitada filantrópica”, “expansão de Deus” entre outras sombras, para tentar legitimar a violência colonial, cujo “pedantismo cristão” elaborou “equações desonestas: cristianismo= civilização; paganismo = selvagerismo, das quais só poderiam resultar consequências colonialistas e racistas abomináveis” (CÉSAIRE, 2017, p. 17-18). Ela demonstra, nessa passagem, como o silêncio é forçado para que não se assuma a barbárie colonial e como a hipocrisia é conveniente para a manutenção da boa imagem dos portugueses, uma vez que posturas dissonantes como a sua descolonizam mentes e libertam oprimido e opressor, ainda que isso custe uma releitura histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ler comparativamente as duas obras contemporâneas com um suporte teórico afinado às “causas da luta pela libertação epistêmica dentro das trajetórias da descolonização” (MENESES, 2018, p. 133), percebemos que a subjetividade presente no texto literário de Figueiredo (2018) é compatível com os cenários e histórias descritas pelos depoentes

na obra da jornalista Henriques (2017), uma vez que ambas tendem a confirmar que o cariz ameno lusotropicalista do colonialismo português consiste em uma hipocrisia que vem se sustentando há muitos anos, ancorada no silêncio.

Importa que vozes se ergam na literatura, no jornalismo e em todos os âmbitos que conferem o poder da fala e da escrita, a fim de que os que sofreram e ainda sofrem o racismo portuguesa possam ser escutados e lidos, o que, indubitavelmente, suscitará sua emergência do limbo do conveniente e injusto esquecimento.

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Anísio Garcez Homem. 1ª reimpressão. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas/UFSC, 2017.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 1. Ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Todavia, 2018.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em português*: O lado esquecido do colonialismo. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

MENESES, Maria Paula. Colonialismo como violência: a “missão civilizadora” de Portugal em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, número especial, nov. 2018: 115-140. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/7741>. Acesso em: 10 set. 2021.

SILVA, Gabriela. *Educação e Género em Moçambique*. Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Disponível em: <http://www.africanos.eu>. Acesso em: 10 mai. 2021.

VILLEN, Patricia. *A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo*: Entre a harmonia e a contradição. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

REEXISTÊNCIA FEMININA NAS POÉTICAS DE ADÍLIA LOPES E ANGÉLICA FREITAS

Christine Soares de Oliveira Lopes da Cruz¹

RESUMO

As obras poéticas de Adília Lopes e Angélica Freitas possuem pontos de confluência ao passo que trazem a representação do feminino e seu domínio íntimo, estruturadas com uma interlocução com a tradição e enunciadas por textos que misturam prosa e poesia. Apesar das diferenças culturais e da distância territorial que separa as autoras, ambas desafiam a leitura do texto canônico, com uma poética que satiriza e dialoga com a tradição literária de maneira a deslocar o feminino para um lugar de poder. Para a análise desses textos, utilizaremos a noção de deslocamento proposta por Roland Barthes, no sentido de transporta-se para o inesperado, e de performance proposta por Paul Zumthor, para quem o poético necessita de uma presença ativa do corpo para gerar efeito. Faremos um estudo sobre como se dá a performatividade nos textos poéticos das duas autoras e os reflexos da repercussão dessa característica nos debates atuais sobre gênero. Veremos, portanto, como alguns poemas configuram-se como um lugar onde há a dramatização do feminino e onde se problematiza a sua diversidade, a partir da intimidade e do deslocamento operado por uma forma que presentifica o corpo, ou seja, o caráter performático dos textos de Adília Lopes e de Angélica Freitas constituem desvios em relação à escrita feminina atrelada a uma herança que associa o feminino ao que é afável, resignado, ponderado e angelical.

Palavras-chave: Adília Lopes, Angélica Freitas, Literatura Comparada, Crítica Feminista, Gênero.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (POSLIT/UFF). Mestra em Estudos de Literatura na mesma instituição. Email: christineoliveira@id.uff.br

INTRODUÇÃO

Podemos pensar a escrita como performance: um lugar de representação da realidade, do pessoal, do cotidiano, e, sobretudo, daquilo que é da ordem do desejo. Compreender a escrita literária como ato performático pressupõe sua concepção para além do signo e é, também, entender a literatura como presença, não apenas produtora de sentidos, mas perceber que, no texto, o autor vai além do transportar experiências para a ficção, o que engloba uma atitude política no sentido em que há um convite implícito para que o leitor participe com suas próprias performances. A performance, como uma tendência em ascensão nas artes, vem favorecendo para colocar em pauta questões identitárias indispensáveis para o debate social e político.

Portanto, quanto à metodologia empregada neste artigo, fez-se a seleção, a reflexão e a pesquisa bibliográfica, contrastando, assim, textos teóricos com as obras literárias da escritora portuguesa Adília Lopes e da brasileira Angélica Freitas que parecem representar um lugar de dramatização do feminino em que a sua diversidade é evidenciada, focalizada e problematizada, partindo-se da intimidade e do deslocamento operado por uma forma que presentifica o corpo. O sentido de deslocamento aqui é tomado de Roland Barthes, para quem “a escritura é levada a deslocar-se”, o que pode, pois, “querer dizer transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, *abjurar* o que se escreveu (mas não forçosamente o que se pensou) quando o poder gregário o utiliza e serviliza” (BARTHES, 2007, p. 26).

O corpo na literatura de mulheres chama a atenção e guarda uma importância de representação política se tomarmos as reflexões de Elizabeth Grosz (2015, p. 68) para quem a especificidade corporal das mulheres que é utilizada para justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas desiguais entre os corpos masculinos e femininos, sobretudo se considerarmos o seu apagamento nos textos de autoria feminina. Em seus estudos sobre performance, Paul Zumthor destaca que

“o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

Nessa perspectiva, Helene Cixous afirma em *O riso da medusa* que existe, de fato, uma escrita bem característica, repressora da mulher, política e tipicamente masculina, na qual a mulher nunca teve o seu discurso e que “a escritura é a própria possibilidade de mudança, o espaço de onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento percorridor de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (CIXOUS, 2017, p. 134).

Isso posto, é necessário ressaltar que este estudo se caracteriza como um breve recorte visto a grandeza das obras focalizadas. Logo, este trabalho concebe apenas uma pequena parte dos conhecimentos que poderão ser combinados e confrontados com os conteúdos selecionados.

O JOGO ADILIANO

Os textos de Adília Lopes contestam o espaço discursivo, principalmente quando rompem com tradição de uma escrita sentimental e elevada que se espera de um texto escrito por mulher, e traz poemas que abordam o universo íntimo (não necessariamente biográfico) que dialoga com o cânone literário ocidental, mas pronunciado por textos híbridos em que poesia e prosa se entrecruzam.

Nisso consiste a força da literatura de Adília, usando uma expressão de Roland Barthes, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arreventaram, em suma, a fim de instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (BARTHES, 2007, p. 27-28). O jogo em Adília reflete a compreensão lúdica da história da mulher e do exercício da arte no qual a autora deixa marcado seu intuito de desacomodar palavras e sentidos sancionados. Em “Op art” O sujeito poético joga com o leitor quando nega o nome Adília e afirma ser uma personagem de ficção científica: Nasci em Portugal/Não me chamo Adília//Sou uma personagem/ de ficção científica/escrevo para me casar (LOPES, 2014, p. 291), o que pode levar ao erro de se acreditar que a escritora está se colocando no texto, quando na verdade está brincando com a curiosidade. Se o jogador está na posição de autor ou se o jogador está na posição de leitor, pouco importa. A possibilidade de convocar o leitor para o jogo, sempre percorrendo novos caminhos, é o que Adília utiliza para a provocação do pensar a prática poética da linguagem como uma prática lúdica, e isso é

o que leva o leitor a experimentar e a forçar as possibilidades da própria linguagem.

Quando Adília escreve sobre sua intimidade e seus desejos, sua escrita adquire um caráter performático, seja porque revela informações de uma possível biografia, como pelo caráter crítico sobre os modelos previstos em termos de texto de autoria feminina. Graciela Ravetti utiliza a expressão “narrativa performática” para se referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no sentido político-social (RAVETTI, 2002, p.46). Para a autora, os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política implicam: a exposição radical do si mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos, a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. No poema que segue, do livro *O peixe na água*, de 1993, a presença de um cotidiano fragmentado e, portanto, inacabado, compõe a performance:

(O vinho que bebo
contigo à noite
o doce que me deste
de manhã
as esplanadas desertas
e o rock
andar contigo
é tão bom)

Nunca tive
um namorado
e quero ter
mas o namorado
que não tenho
e os filhos que não tenho
e que quero ter
podem não me acontecer
nunca
(LOPES, 2014, p. 207)

O uso de termos coloquiais para projetar a imagem de um possível encontro e da sensação diante da possibilidade de uma relação amorosa trazem à tona o mais íntimo (mesmo que seja inventado) e o sujeito lírico coloca em movimento uma política do corpo, a partir da qual a mulher se mostra enquanto tal, e nisso a escrita adiliana faz emergir um ritual íntimo e performático. Cabe lembrar, entretanto, que sua escrita atua no limite entre a confissão e o fingimento. Em *Le vitrail le nuit - A árvore cortada* a poetisa indica a impossibilidade de expressar o íntimo quando versifica: “A poetisa/ não é/ uma fingidora//Mas/a linguagem-máscara/ mascara” (LOPES, 2014, p. 572).

Portanto, apesar de trabalhar poeticamente com materiais possivelmente autobiográficos, que fazem convergir em diversos pontos da obra uma ligação entre a sua vida e a sua poesia, cito “os meus textos são [...] cerzidos com a minha vida” (idem: 443-444), ou ainda “Adília e eu /quero coincidir/comigo mesma” (idem: 335). No entanto, a autora assume que os hipotéticos fatos autobiográficos que anuncia não se verificaram.

Podemos perceber na obra da autora que a intimidade, por mais que se tente expressá-la pela literatura, sempre escapa. O que fica é construção. Em *Versos Verdes* Adília traz para cena uma situação íntima em que um eu poético fala sobre o corpo feminino e seus projetos:

Só depois de ler
 Barthes
 que Camila ficou a saber
 que o dedo da masturbação
 o médio
 até aí tinha usado
 sempre
 indicador experimentou também
 polegar
 e viu que todos serviam
 meu menino
 seu vizinho
 pai de todos
 fura bolos
 mata piolhos
 depois de perder a virgindade
 experimentou
 com um tubo de Cecresina

metido num Durex Gossamer
 também servia
 mas isto nada
 tem a ver com o amor
 tem a ver com o escrever
 e com o pintar
 e dá menos satisfação
 a menos que Camila
 se lembre de Jénia
 e da penetração
 então usa
 só os dedos
 e serve
 para adormecer
 (LOPES, 2014, p. 395)

O sujeito poético encena uma exposição do corpo feminino pouco frequente até então na literatura de autoria feminina, um gênero ‘elevado’ em que o corpo da mulher não figurava. O corpo feminino que se abre ao autoconhecimento longe da vigilância e do controle, num ato secreto de isolamento e autonomia que se abre à imaginação e ao desejo como expressões máximas da individualidade. Assim, além do aspecto teatral, coloca-se aqui uma questão política, de confronto com uma escrita feminina bem-comportada, tanto no que se refere ao conteúdo, quando no que diz respeito à forma híbrida da obra. Nessa perspectiva, de acordo com Ravetti, a performance nasce como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo o processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes (RAVETTI, 2002, p. 57). Por isso, as artes performáticas interferem na política e a política na arte.

O JOGO FREITIANO

O caráter performático também pode ser observado na obra da poeta brasileira Angélica Freitas, em especial no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2017) se lermos o útero como metáfora para a mulher e o punho como metáfora para o homem, e na qual a poeta dramatiza de forma irônica a mulher em suas múltiplas acepções e o seu corpo, seus

comportamentos muitas vezes moldados pelas expectativas (e domesticação) sociais. A ideia de que o útero e o punho têm o mesmo tamanho é uma chave de leitura para os textos em cruzamento com a ideia de que os papéis de gênero são culturalmente construídos, conforme Judith Butler pontua em *Problemas de gênero* (BUTLER, 2019, p.28-30), e também performáticos, uma vez que não são predeterminados e fixos, e podem ser reconfigurados continuamente. No poema a seguir o eu poético usa a linguagem informal para narrar em primeira pessoa uma cena cotidiana em que o sujeito se prepara para uma performance do feminino:

V.

adoro quando minha amiga de infância
 me levanta o rosto
 e me passa rímel
 e me diz que agora sou poeta
 e tenho trinta anos e que não é
 só acordar lavar o rosto e deu

(me deu um rímel da lancôme)

só tenho que esperar que seque o rímel
 para colocar de volta os óculos
 (FREITAS, 2017, p.78)

A voz poética funciona também como observadora das cenas descritas e insere um conflito acerca das etiquetas sociais que por vezes funcionam como dispositivo de controle da vida íntima. O íntimo e o inventado, ficção e autobiografia se entrecruzam num movimento de evidenciar o corpo de um sujeito feminino que não pode se apresentar livremente e que, alcança um status profissional, poeta, que não é capaz de completá-lo. Pierre Bourdieu explica que o olhar do outro exerce um poder simbólico sobre aquele que é percebido e que isso depende das posições que os sujeitos ocupam socialmente (BOURDIEU, 2019, p. 107-108), e que a mulher é o sujeito percebido nas relações sociais. Como resposta a esse olhar, o sujeito poético traz um jogo de significados para a cena trivial do cotidiano recortada no poema porque, ao mesmo tempo em que obedece ao ditame de submissão que a dominação social lhe impõe, não deixa que isso interfira completamente no seu modo de estar no mundo. Ao colocar os óculos, o sujeito reafirma a sua identidade.

Observe-se que a posição crítica da poeta vai além da voz lírica, pois a sua própria imagem é representada em alguns poemas através de personagens que recebem uma voz autônoma para expressar a sua voz. Na série “mulher de”, o nome da escritora aparece ironicamente no poema mulher de respeito, promovendo a rima entre os versos: mulher de respeito/diz-me com quem te deitas/angélica freitas (FREITAS, 2017, p. 39).

O pequeno poema está em direta intertextualidade com a frase sentenciosa “diz-me com quem andas e te direi quem és”. Há um deslocamento do lugar-comum disfarçado pela preocupação com “as companhias” para revelar a ânsia pelo controle e fiscalização do corpo feminino. O respeito que não é um direito, mas uma conquista comprada com a própria liberdade. Assim, percebe-se que a obra de Angélica Freitas aponta para a pluralidade de discursos, revelando o que não está normatizado e reconhecendo a existência de uma pluralidade de mulheres. Em alguns textos há o rompimento com a polidez verbal exigida à mulher, sendo possível perceber uma figura feminina que foge do lugar-comum àquilo que se espera de uma mulher.

era uma vez uma mulher que não perdia
a chance de enfiar o dedo no ânus

no próprio ou no dos outros

o polegar, o indicador, o médio
o anular ou o mindinho

sentia-se bem com o mindinho

nos outros, era sempre o médio
por ela, enfiava logo o polegar

não, nenhuma consequência
(FREITAS, 2017, p.23)

Diferente do texto adiliano que naturaliza o toque da mulher em seu próprio corpo de forma a explorá-lo para reconhecer os seus limites, o eu lírico freitiano propõe a naturalização de uma prática sexual associada à impureza, ao desvio e à imoralidade, em contraste com a figura da mulher, que tem uma representação tradicional ligada ao etéreo, puro e celestial. O primeiro verso do poema, que imita o início das narrativas infantis, contribui para aumentar o incômodo que a imagem de uma mulher que busca o prazer explorando o próprio corpo, e do outro,

causa. Uma mulher que busca o próprio prazer através da submissão e do sofrimento do outro sem qualquer remorso. Há ainda uma indiferença para com a opinião alheia e uma posição de superioridade, que foge dos padrões de relacionamentos sexuais entre homens e mulheres, bem como uma tentativa de naturalizar o prazer sexual feminino, desviando da visão conservadora que ainda o relaciona com uma prática secreta e proibida, e o aproximando de um olhar mais natural, ao estabelecê-lo no discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter performático dos textos de Adília Lopes e de Angélica Freitas constituem deslocamentos de uma norma em relação à escrita feminina atrelada a normas que associam o feminino ao doce, submisso, regrado e etéreo. Para Ravetti, a performance escrita funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. A autora pergunta: que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances? (RAVETTI, 2002, p. 48).

A escrita performática das poetisas Adília Lopes e Angélica Freitas parecem ser um convite para responder ao questionamento e a pensar a transformação de práticas discursivas que legitimam a ação das mulheres com seus corpos na escrita, traduzindo-se numa forma de resistência/reexistência do feminino na literatura.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Aula. 14. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: **Cultrix**, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. A condição feminina e a violência simbólica. 15ª edição. Rio de Janeiro: **Bertrand Brasil**, 2019.

BUTLER, Judith P.. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução, Renato Aguiar – 17ª edição. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, 2019.

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa [1975]. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.) *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*.

Florianópolis: **EDUFAL; Editora da UFSC**, 2017, p. 129-155.

FREITAS, Angélica. Um útero é do tamanho de um punho. São Paulo: **Companhia das Letras**, 2017.

LOPES, Adília. *Dobra* - Poesia Reunida 1983-2014. Lisboa: Ed. **Assírio & Alvim**.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 45–86, 2015. Disponível em:<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>> Acesso em: 30 nov. 2021.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: **Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras UFMG/Poslit**, 2002. p. 47-68.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: **EDUC**, 2000.

REPENSANDO POESIA COMO ÉCFRASE EM ARTE DE MÚSICA DE JORGE DE SENA¹

Gibran Araújo de Souza²

RESUMO

Nos poemas de *Arte de Música*, Jorge de Sena parte de um conceito estético abrangente, mas bem fundamentado, para meditar sobre obras musicais, compositores e intérpretes segundo sua própria vivência do universo da música. Apesar de alguns dos poemas já terem sido discutidos e analisados na fortuna crítica do poeta português de forma considerável, não se chegou ainda, pelo menos em termos músico-literários, a uma solução teórico-metodológica que oriente de maneira satisfatória o entendimento da relação entre poesia e música no que ele próprio chama de “transfigurações poéticas”. Por esse motivo, o presente artigo revisita duas das contribuições analíticas mais significativas sobre *Arte de Música* para propor uma alternativa que dê continuidade a seus esforços. São elas: *The Poet’s Way with Music: Humanism in Jorge de Sena’s Poetry* (1988) de Francisco Cota Fagundes e “The Musikgedicht: Notes on an Ekphrastic Genre” (1999) de Claus Clüver. Nesse sentido, tem-se como objetivo aqui o aprofundamento da discussão sobre o conceito de écfrase, seguindo os passos do segundo autor, mas à luz da retórica clássica e com a finalidade de explorar os poemas senianos como inscrições de situações de comunicação. Como resultado, a introdução do termo ‘écfrase de música’ se faz necessária para a construção de uma nova proposta de modelo analítico centrada no conceito estético do poeta português. E sobre esse modelo serão feitos alguns apontamentos metodológicos utilizando o poema “Water Music, de Handel” como exemplo.

Palavras-chave: Arte de Música, Jorge de Sena, Georg Friedrich Handel, Écfrase de Música, Retórica Clássica.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista da CAPES. gibrandesouza1@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A *Arte de Música* é uma série de quarenta e quatro poemas, ou “metamorfoses musicais”, escritos entre 1960 e 1978. Neles, Jorge de Sena aborda música absoluta, música programática, canções, trechos de óperas, vidas de compositores e o trabalho dos intérpretes. Segundo o poeta, estes poemas representam “repetidas vivências de uma obra ou de um compositor, que acabaram por cristalizar-se verbalmente” (SENA, 1988, p. 207).

Apesar das semelhanças com *Metamorfoses*, a série de poemas sobre obras de arte visual escrita entre 1961 e 1974, *Arte de Música* se destaca por lidar com uma forma de expressão artística de natureza supostamente autorreferencial e que resiste à materialidade da palavra escrita. Como o próprio Sena explica, “a música não exprime nada senão ela mesma” e por isso, “ela não é uma experiência análoga à das artes visuais ou às da palavra, que vivem de representações significativas” (p. 208). Logo, para ele, só se pode falar da música de forma técnica (analítica musical) ou poética; mas reconhece, que entre estas duas se encontra a “crítica musical impressionista”, que se ocupa de anotar impressões auditivas, e que ele rejeita ao compará-la à poesia que se “pretende do inefável sonoro” (p. 209).

Partindo destas considerações, Sena apresenta seus poemas como uma espécie de meditação ou “*transfiguração poética da música*” que, segundo ele, não é “nem música, nem uma imitação dela”, e só pode ser concebida segundo o entendimento de uma obra musical “em si mesma, como forma em si, e não em função das variáveis e eventuais emoções que ela, não como experiência de uma forma, mas como vivência ocasional, possa despertar em nós” (p. 209). Jorge Fazenda Lourenço observa que esta transfiguração não se reduz ao objeto musical e deve ser entendida de forma mais ampla, como uma manifestação “simultânea do sujeito (que apreende) e do objeto (apreendido), e, pela lógica dialética deste processo, uma transformação do mundo, uma vez que resulta na criação de um objeto novo que a ambos supera” (2019, p. 75). E sobre a maneira como Sena se inscreve nesta relação entre sujeito, objeto e mundo, Óscar Lopez nos diz que

ora nos encontramos em movimento de recriação histórica; ora a atitude é de um *connoisseur* seguro e severo, por vezes algo satírico; ora há uma abordagem impressionista, todavia sem abandono; ora, e esse é o aspecto mais

original e poderoso do livro, encontramos uma sondagem ou meditação fenomenológica sobre o acontecer musical, sua razão ou sem-razão de ser, o seu *status* ontológico.” (1986, p. 37)

Diante da complexidade estética de *Arte de Música* e suas várias formas de meditar sobre o “acontecer musical”, temos aqui um outro problema: do ponto de vista analítico, como deveríamos examinar a relação entre poema e obra musical nas transfigurações poéticas de Sena? É preciso lembrar que o assunto já foi discutido na fortuna crítica do poeta português³, no entanto, sem uma solução teórico-metodológica satisfatória. Por esse motivo, o propõe-se aqui revisitar duas contribuições analíticas significativas sobre *Arte de Música* (do ponto de vista músico-literário): *The Poet’s Way with Music: Humanism in Jorge de Sena’s Poetry* de Francisco Cota Fagundes e “The Musikgedicht: Notes on an Ekphrastic Genre” de Claus Clüver. Nosso intuito com estes trabalhos será o de reavaliar brevemente seus pontos positivos e negativos para compreender suas limitações e discutir uma alternativa que, de fato, oriente o estudo comparativo dos poemas e suas referidas obras musicais de forma satisfatória e sem perder de vista o conceito estético do poeta.

ENTENDENDO O PROBLEMA COM ARTE DE MÚSICA

Em *A Poet’s Way with Music* (1988), Fagundes parte dos conceitos de ‘música de palavras’, ‘estruturas análogas’ e ‘música verbal’ (introduzidos por Stephen Paul Scher) para analisar os vários exemplos de imitação sonora, de adaptação de formas musicais e de tematização poética de peças musicais que ele identifica em *Arte de Música* (p. 132). No entanto, Fagundes entende, expande e aplica os conceitos de Scher à sua maneira, a despeito da provável inadequação de uma abordagem centrada no estudo de textos em prosa aos poemas senianos. Vejamos alguns dos problemas gerados por essa escolha metodológica.

Na análise do poema “Water Music, de Handel”, o pesquisador nos fala sobre uma “aproximação por imitação” de contraponto musical.⁴ Ele explica que essa aproximação se dá pela combinação de duas linhas de

3 Cf. CARLOS, Luís Adriano. *Fenomenologia do Discurso Poético: Ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras, 1999, pp. 210-215.

4 Técnica composicional de combinação de vozes que são melodicamente independentes, mas harmonicamente interdependentes.

sentido que são “distintas e independentes”, mas também “inextricavelmente e logicamente interrelacionadas” dentro do contexto musical e extramusical de *Water Music* (pp. 10-11). Porém, o que o pesquisador chama de imitação de contraponto, nada mais é do que o uso metafórico do termo musical, algo que não se alinha ao fazer poético de Sena. Curiosamente, Scher já teria nos advertido quanto à improbabilidade de se estabelecer paralelos estruturais não metafóricos entre música e literatura (1982: pp. 174 e 187).

Apesar do poeta abordar a composição de Handel fora de sua dimensão musical, Fagundes parece entender que menções a instrumentos musicais, como em “Sobre o rio descem / cordas e madeiras / a remos de metais” (SENA, 1974, p. 168), seriam suficientes para sugerir um contexto musical. Seria mais adequado falar aqui não de contraponto, mas de síntese, uma vez que a referência musical se funde à evocação poética.

Logo, dado que o que ocorre na análise desse poema não é uma exceção, mas uma regra, o mérito do trabalho de Fagundes acaba sendo questionado. Em resumo, *The Poet's Way* claramente não contempla o conceito estético de Sena, principalmente, pela ênfase na identificação (por vezes, arbitrária) de correspondências imitativas entre poema e música sem considerar as implicações interpretativas de tais constatações. Além disso, do ponto de vista interartístico, entendemos que a abordagem de Fagundes não é equilibrada. Destacamos aqui (1) sua perspectiva predominantemente literária que não observa os aspectos intramusicais relevantes aos poemas, (2) o uso metafórico de termos musicais e, em particular, (3) a redução das relações poético-musicais a correspondências superficiais pouco fundamentadas. Em todo caso, o trabalho de Fagundes nos ensina ao menos sobre os desafios da poesia seniana e como inadequações teórico-metodológicas podem levar a arbitrariedades e interpretações especulativas.

Voltemo-nos agora ao pesquisador alemão Claus Clüver, que publica em 1999 “The Musikgedicht: Notes on an Ekphrastic Genre”: um artigo que introduz *Arte de Música* aos estudos intermediários e que, apesar de guardar algumas semelhanças com o trabalho de Fagundes, aponta um caminho investigativo bastante promissor para estudos futuros.

O ponto central do artigo é a proposição de um novo conceito de écfrase que substitui a ideia de “representação verbal” (comumente associada ao entendimento moderno do termo) por “verbalização”, no intuito de contemplar as artes não miméticas (como a música) e entender o fenômeno ecfrástico mais como “reescrita do que uma citação” (CLÜVER

1999: p. 188). Desta forma, éfrase passaria a ser “a verbalização de um texto real ou fictício composto em um sistema sónico não verbal” (p. 188).

Partindo deste conceito, Clüver discute alguns aspectos do fazer poético de *Arte de Música* e examina brevemente algumas das maneiras de *representação* da música na poesia (grifo nosso). Três desses aspectos são de grande interesse ao nosso estudo: a coerência obtida pela continuidade, complementaridade e o contraste nas correspondências texto-música; a síntese de *representação* da música e resposta poética; e o “senso de presença” do poeta, que “como um ouvinte atento está sempre traduzindo em palavras o que, para ele, a música diz ou deixa de dizer” (pp. 194 e 197, grifo nosso). Em contraste com *The Poet’s Way*, percebemos aqui um alinhamento com a proposta artística de Sena, dado que os interesses investigativos do pesquisador alemão vão além da mera identificação de correspondências superficiais.

No entanto, com uma leitura mais atenta, encontramos no artigo inconsistências terminológicas e metodológicas que parecem significativas. Para dar apenas um exemplo, na análise do mesmo poema, “Water Music, de Handel”, Clüver identifica (em pleno acordo com Fagundes) o uso metafórico de contraponto musical, que não verbaliza e nem aborda o texto musical de Handel, como uma “representação ecfrástica do tipo imitativo” (p. 198). O problema aqui é que o pesquisador torna confuso o seu próprio conceito de éfrase. Mais especificamente: por um lado, ele rejeita a palavra “representação” na definição do termo, mas por outro, ele a utiliza várias vezes ao longo do artigo sem maiores explicações. Além disso, ele adota, sob a clara influência de Fagundes, o recurso (metafórico) da adaptação de formas e estruturas musicais, cujos problemas já discutimos.

A despeito dessas inconsistências – que são facilmente remediáveis – o artigo de Clüver dá um passo teórico-metodológico significativo no estudo das transfigurações poéticas de Sena. Ao avançar a discussão sobre o conceito (moderno) de éfrase, Clüver nos convida a entender os poemas senianos como instâncias de situações de comunicação complexas e dinâmicas, e não como objetos autorreferenciais que existem num vácuo poético. Além disso, ele aponta um caminho investigativo bastante promissor ao sugerir objetivos centrados nas relações material (texto/música) e interacional (emissor/receptor) que se manifestam no texto poético e que certamente servem como orientação para a construção de modelos analíticos em trabalhos futuros. São eles: (1) as expectativas do

poeta com relação ao leitor, (2) como este interpreta as intenções discursivas daquele, (3) quais convenções e valores de experiência com a música eles compartilham, (4) qual o papel da música fora de seu espaço acústico de origem (p. 191).

UMA ALTERNATIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Com o intuito de estender os esforços de Clüver na direção de um entendimento mais amplo da écfrase que supere as noções de “descrição poética” (SPITZER, 1955) ou “representação verbal” (HEFFERNAN, 1991) e que contemple o conceito estético de Sena, faremos aqui uma breve reconsideração do termo à luz de práticas da retórica clássica.

Me refiro, em particular, à série de exercícios retóricos utilizados na instrução de oradores na Grécia e Roma antigas conhecida como *progymnasmata*. Dentre seus vários autores, dois nomes nos interessam aqui: Téon e Nikolau. O primeiro observa que os objetos de uma écfrase poderiam ser pessoas e lugares, mas também tempos e eventos. Como havia um maior interesse nos processos relacionados a esses objetos do que suas características estruturais, as écfrases eram mais narrativas do que descritivas. Para o segundo autor, essas narrações eram caracterizadas pela qualidade de “evocação vívida”, ou *enargeia*, e podiam ter qualquer coisa como objeto (WEBB, 1999: p. 8). No entanto, Nikolau diferencia a écfrase da mera narração ao designá-la como uma “narração vívida” que depende da capacidade e o poder de imaginação do orador para criar a impressão da cena que se quer transmitir na mente dos ouvintes. Mas, para tal, estes últimos precisariam possuir conhecimento prévio sobre o assunto e serem capazes de reconhecer as referências do orador para projetar suas expectativas e se envolver emocionalmente e imaginativamente na situação de comunicação ecfrástica (p.8).

A partir desta noção retórica, um texto ecfrástico poderia ser interpretado como um registro de uma narração vívida que contém os traços de sua transmissão. Assim sendo, para trazer esse entendimento aos Estudos Músico-literários se propõe aqui o termo ‘écfrase de música’. Eis uma definição preliminar: construção literária (em verso ou prosa) voltada à caracterização poética, dramática e filosófica de uma obra musical. Ao combinar referências, descrições, evocações e reflexões, dentre outros recursos, um autor pode explorar as várias dimensões de sua experiência com a música dentro dos limites do texto. Normalmente associado à uma interpretação extramusical específica, o conteúdo da écfrase revela, em

maior ou menor grau, os objetivos discursivos desse autor e sua postura estética com relação à música, mas também, o conhecimento prévio e a familiaridade com a obra em questão esperados do leitor.

Faremos a seguir alguns apontamentos sobre a implementação da perspectiva discutida até aqui num modelo capaz de contemplar a relação entre poesia, música e a situação de comunicação do ponto de vista da leitura sem deixar de lado o conceito estético de Sena.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O MODELO ANALÍTICO E SUA APLICAÇÃO

O estudo de um poema ecfrástico pode ser dividido em análise preliminar e comparativa. A análise preliminar se volta aos requisitos básicos para a leitura e análise do poema e tem como finalidade a identificação dos objetivos discursivos do locutor e as suas expectativas com relação ao interlocutor. Para isso, realiza-se uma primeira leitura do poema para avaliar como o vocabulário musical sugere a necessidade de um conhecimento prévio e familiaridade com a obra musical abordada. Segue-se então com uma leitura mais atenta que permita lançar suposições sobre a relação entre locutor e interlocutor, mas também o interesse e envolvimento do primeiro com a obra musical e seus objetivos em compartilhar o poema com o segundo. Neste momento, cabe ao analista se perguntar, dentre outras coisas, como o locutor busca despertar a imaginação musical do interlocutor para criar uma situação imersiva e persuadi-lo sobre um ponto de vista.

Na análise comparativa explora-se as relações entre poesia e música à luz da situação de comunicação do poema para confirmar ou rejeitar as suposições feitas anteriormente. Primeiro, faz-se um breve estudo do contexto de produção, do conceito estético e da organização formal do poema e da música. Com isso, verifica-se como o discurso poético aborda (ou reflete) o objeto musical. O objetivo central aqui é compreender, em especial, quais aspectos musicais foram escolhidos pelo poeta e como ele os caracteriza no poema, seja por meio de evocações, reflexões ou outros recursos. E é a partir da leitura dessa exploração poética que se pode criar uma imagem vívida que combina (pelo menos) três pontos de vista: o do leitor, o do compositor e o do poeta. Dito de outra forma, a construção de sentido do poema dependeria da capacidade desse leitor de projetar realizações imaginativas das cenas (que o poema se propõe

a transmitir) num espaço virtual a partir de suas memórias e experiência com a obra musical em questão.

Para demonstrar como o estudo músico-literário proposto nesse artigo poderia contribuir com o entendimento dos poemas de *Arte de Música*, segue abaixo o poema “Water Music, de Handel” na íntegra acompanhado de algumas considerações interpretativas que partem da análise e que recriam, do ponto de vista do leitor, a suposta situação de comunicação inscrita no poema:

Sobre o rio descem
cordas e madeiras
a remos de metais.

É como sol nas águas, no arvoredado verde
que as águas reverdece de verdura e sombra.

Crepitam trompas e destilam flautas
na crespa ondulação que as proas tangem
e morre em margens de oboé e bombo,
cadenciando o choque das remadas de ouro.

A brisa flui
serena e fina
em cabeleiras
e em rendas que
ondulam
risonhas e solenes
sobre bordados esparzidos, prata
que dança e salta enquanto
as barcas se meneiam
na transparência opaca de águas como céu
azul que a tarde por silêncios tece
em majestade eterna e momentânea
dos astros em seu curso.

Habitados só
por deuses e pastores
gerados na saudade
da simples harmonia
contrapontada na invenção da vida,

os planetas pisam
abstractas órbitas
à luz de um sol de que recebem foco.
E as barcas descem temporais o rio
de cujas águas são flutuante forma
da eternidade do destino ignoto.

Com pompas e sorrisos
os instrumentos tocam
virilmente lânguidos
a circunstância de uma festa aquática:
secreta e oculta uma melancolia
dessas grandezas que ordenadas fluem
a remos de metais no efémero perene
de que a música prolonga em gloriosas tardes.

E a glória se dilui de etéreas trompas
que as cordas acompanham sobre os rios
de música tão régia que a existência vive
o acto de pensar na ordem recriada. (SENA, 1974, p. 168,
170)

Desde seu primeiro verso, Sena nos leva à sua imaginação da estreia de *Water Music* sobre o rio Tâmisia em julho de 1717 (encomendada pelo então recém coroadado rei George I) e nos faz refletir sobre como a música em sua circunstância de performance evoca o equilíbrio harmônico da natureza. A interação de timbres instrumentais (trompas, flautas, oboé e tímpanos), cujo brilho, delicadeza, lirismo e gravidade delimitam o espaço acústico da obra, cadenciando e conduzindo o movimento rítmico musical sobre as águas do rio de forma dinâmica. O público formado por membros notáveis da corte inglesa parece absorto no caráter festivo de *Water Music*. Enquanto refletimos sobre o elemento de ímpeto “musical” que teria dado origem à vida, deixamos a música nos levar pelas águas a um destino desconhecido. Chegamos então à terceira e última suíte da obra (formada por apenas quatro danças) e percebemos que debaixo do aparente “sorriso” dos intérpretes, que já demonstram sinais de cansaço, há uma melancolia arrebatadora cuja presença não podemos ignorar. Com o dissipar das últimas notas, a “festa aquática” se desfaz e todos se vão. Ficamos por hora com a agradável lembrança dela, que aos poucos

dá lugar a um único pensamento: a grandiosidade de *Water Music* e o desejado prestígio que ela conferira ao jovem rei.

REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. "The Musikgedicht: Notes on an Ekphrastic Genre". In: BERNHART, Walter; SCHER, Steven Paul; WOLF, Werner. *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam: **Rodopi**, 1999.

FAGUNDES, Francisco Cota, *A Poet's Way with Music: Humanism in Jorge de Sena's Poetry*, Providence, **Gávea-Brown**, 1988.

LOPES, Óscar. *Uma arte de música e outros ensaios*. Porto: **Oficina Musical**, 1986.

SCHER, Stephen P. "Notes Toward a Theory of Verbal Music". In: SCHER, Steven P.; BERNHARDT, Walter; WOLF, Werner. *Essays on literature and music (1967-2004)*. Amsterdam: **Rodopi**, 2004: 23-35.

SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa, Portugal: **Edições 70**, 1988.

_____. Carlo Vittorio Cattaneo. *Esorcismi*. Milano: **Accademia**, 1974.

REPRESENTAÇÃO DO ÓDIO E DO MAL POLÍTICO EM *APRENDER A REZAR* NA ERA DA TÉCNICA

Marcelo Franz¹

RESUMO

A ficção de resistência, fundamentada na experiência do trauma e na percepção do primado do mal como práxis política, continua tendo atualidade e universalidade. Com suas tramas um tanto distópicas, situadas num espaço-tempo indefinido, mas que propositalmente evocam as experiências do período dos totalitarismos da Europa na primeira metade do século XX, os livros da série *O reino*, de Gonçalo M. Tavares, apontam para a atemporalidade desses problemas. Propomo-nos a observar, na análise de *Aprender a rezar na era da técnica*, nuances e detalhes da concretização disso, numa aproximação com os conceitos de violência de Estado, de Walter Benjamin, e “biopolítica”, de Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Mal, Gonçalo M. Tavares, *Aprender a rezar na era da técnica*, Violência de estado, Biopolítica.

1 Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do curso de Letras da UTFPR, campus Curitiba-PR, mfranz4390@email.com;

INTRODUÇÃO: ESCREVER O MAL

Iniciemos a incursão pela análise do romance *Aprender a rezar na era da técnica* - posição no mundo de Lenz Buchmann (2008), de Gonçalo M. Tavares, tomando como mote e epígrafe três considerações que refletem sobre as relações da literatura com o mal:

A literatura é o essencial ou não é nada. O mal - uma forma penetrante do Mal - de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano (...). A literatura é comunicação, impõe uma lealdade, uma moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de complicitades no conhecimento do mal, que estabelecem a comunicação intensa (BATAILLE, 1989, p. 9-10)

Que bem trouxe a tradição humanista às massas oprimidas da comunidade? De que se serviu ela quando a barbárie se fez anunciar? Que poema imortal jamais deteve ou moderou o terror político – enquanto foram muitos os poemas que o celebram? (STEINER, 1992 p. 92)

O meu instinto primário foi escrever romances para tentar perceber o mal, como é que ele surge, em que situações se manifesta. Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho consciência do que aconteceu. (TAVARES, 2016).

Situadas em contextos distintos, essas afirmações revelam, com suas particularidades, a polissemia da palavra “mal”. Não caberia, no limitado deste artigo, uma cogitação exaustiva sobre esse conceito-chave da ética. O que nos interessa, é a constatação da extensão do conceito de mal até atingir o estético, aqui entendido como a criação do artístico.

Em *A literatura e o mal* (1989), Georges Bataille permite-se uma polêmica definição da gênese da criação literária entendendo-a como oposta ao “bem” se esse conceito moral designar os meios utilitários de manutenção da sociedade. Em termos criativos, na elaboração da arte da palavra, tal qual na definição da tigresa da canção de Caetano Veloso, “o mal é bom e o bem cruel”. Os escritores “malditos” são, por excelência, os que vão ao núcleo vital do literário quando fogem da superficialidade e do efêmero e tocam a verdade da vida, que seria a crise e o feio. Como se sabe, literatura é linguagem em liberdade, fuga de normas. Ser artista é estar à margem de convenções, sendo “do mal” no sentido de ser contra a norma estabelecida. Em arte, a transcendência do tempo só é possível com o alcance desse mal.

George Steiner, em *No castelo do Barba Azul* (1992), preocupa-se sobretudo com os desdobramentos éticos da criação estética na experiência histórica. Para o autor, um dos graves sintomas da crise que atinge o Ocidente, gerando uma profunda ruptura civilizacional no nosso tempo, é a barbárie das grandes guerras do século XX e sua repercussão. Segundo ele, a tradição do humanismo não nos impediu dos extremos de bestialidade experimentados nesses episódios, o que mostra que, enquanto criação do intelecto ou do espírito, a arte mostrou sua limitação como possível instrumento humanizador seja silenciando, seja se aliando ao projeto de edificação de uma “sociedade do mal”. Igualmente, a cultura do progresso parece ter erigido preferencialmente o primado da morte. Seu pensamento sugere a necessidade de um vínculo mais decidido entre arte e elevação do humano, vendo nela um valor associado ao (possível?) combate a esse mal.

Assumindo-se, no fragmento de entrevista citado acima, como um artista interessado em deslindar o mal, Gonçalo M. Tavares empenha-se em concretizar, no seu projeto estético, o ideal humanista/humanizador pretendido por George Steiner, sem deixar de exemplificar, em seu processo criativo, as complexidades da relação bem versus mal apontadas na definição de Bataille. Importante para o que aqui desenvolveremos é a sua autodefinição como um escritor “pós-Auschwitz”. Considerando a força emblemática do campo de concentração mantido pelos nazistas na Polônia durante os anos 1940, ser pós-Auschwitz é manifestar, em variadas dimensões estéticas e políticas, os efeitos do incomensurável abalo moral ligado ao mal (da história, da sociedade e da condição humana) que aquele lager metonimicamente representa, mesmo para quem não o experimentou.

Distanciado da experiência empírica da segunda guerra, o autor português, no começo do século XXI, retoma em suas narrativas imagens que se ligam (ainda que de modo simbólico ou indireto) ao contexto do conflito, de que faz parte a descrição de vivências-limite sob regimes totalitários ancorados na disseminação do mal ou do rebaixamento humano.

Aprender a rezar na era da técnica, último romance da tetralogia denominada *O reino*, descreve a trajetória de um personagem complexo, Lenz Buchmann, vitalmente vinculado a um contexto histórico de desumanização engendrada pelo sistema de poder do qual ele é fruto, sendo vítima e agente. O mal é o centro de suas ações, buscas, projetos, desejos. Ao propor entendimentos do mal próprios da experiência política dos totalitarismos, oscilando entre a alegoria e o realismo, a ficção de

Tavares ecoa algumas reflexões sobre esse tema encontradas nos pensamentos de Walter Benjamin (quando intenta uma “crítica da violência”) e de Giorgio Agamben (ao formular sua tese a respeito da “biopolítica”). Antes, porém, convém nos determos na análise da ligação de Tavares com a tradição da assim chamada literatura do trauma.

TESTEMUNHO E TRAUMA

Embora a publicação da série *O reino* seja ainda recente, já é vasta a bibliografia a seu respeito que a aproxima, por ser inevitável, à tradição da literatura de testemunho. É usual tomar como paradigmas dessa tendência as criações ficcionais produzidas em meados do século XX por autores europeus, muitos deles judeus, vitimados pela violência de Estado (sobretudo a prisão em campos de concentração) no contexto da segunda guerra mundial. Trata-se de uma vertente de grande relevância no todo da produção ficcional de seu tempo, exemplificada pelas obras de autores sobreviventes ao que se tem denominado shoah, como Primo Levi, Jorge Semprum, Paul Celan, Imre Kertész, entre outros. Essa relevância se deve, primeiramente, ao fato testemunhado, com os traumas que deixou no pensamento ocidental e o abalo que produziu nas gerações que vieram depois. Mas a universalidade do problema amplia o debate sobre o Holocausto, compreendido como uma realidade que transcende os desastres de um povo ou de uma época e toca o destino da humanidade.

Associada ao legado da literatura de testemunho é a vertente contemporânea exemplificada pelas criações de ficcionistas recentes (como Gonçalo M. Tavares, Philip Roth, Yann Martel, Michel Laub e Tatiana Salem-Levy) que, seja no estilo, seja na tematização dos enredos, se reportam a um universo de referências identificado com a tradição da ficção testemunhal e sua repercussão, buscando associações críticas com os dramas contemporâneos e percebendo a permanência do “discurso” testemunhal dos autores do tempo da segunda guerra mundial. Trata-se de um complexo diálogo atualizador com as marcas dessa tradição que, no entanto, é mais do que a mera repetição diluidora (ou a simples emulação) de uma fórmula do passado.

A detida teorização da literatura de testemunho feita por Márcio Seligmann-Silva em *História, Memória, Literatura - O testemunho na era das catástrofes* (2003) se destaca por não categorizar – como fazem muitos – uma literatura eminentemente de testemunho, mas observar

em criações ficcionais (e que assim se assumam), quando de sua relação com o real, com acento nas circunstâncias históricas retratadas ficcionalmente, teores de testemunhal, sendo que essa observação é antes identificadora do que qualificadora. Isso é funcional para se combater, na raiz, a confusão que usualmente se põe com a junção dos elementos “literatura” e “testemunho”, que problematiza as fronteiras entre o fictício e o factual.

Segundo Seligmann-Silva, o testemunhal em literatura operaria numa outra esfera, que se admite como política e até de intervenção, assumindo o que ele denomina uma “ética da escritura”. A lógica processual do testemunhar poderia nos fazer supor que seria testemunhável qualquer ação situada numa coordenada temporal definida e apresentada à luz de um eu que dela trate. Contudo, Seligmann-Silva sustenta que isso não se aplica ao seu objeto de estudo, melhor denominado como literatura de resistência, qualificação de escopo temático mais restrito porque considera mais relevante ou percuciente o testemunho de um tipo de experiência: a da resistência do sujeito ante a força, o poder e a violência do Estado, que repercute na forma de “trauma”, atualizado numa produção escrita que, formalmente, foge do verismo, manifestando, pelo simbólico, possibilidades de “dizer o indizível”. A gravidade inominável da experiência vivida busca de modo complexo uma representação, o que torna o testemunhar, nesse caso, a procura de um discurso que, em sua elaboração, interfira criticamente na realidade retratada (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47-51).

O MAL DA VIOLÊNCIA DE ESTADO

O conceito de violência de Estado abordado por Seligmann-Silva ecoa as reflexões de Walter Benjamin no ensaio “Para uma crítica da violência”, do livro *Escritos sobre mito e linguagem* (2013) e de Giorgio Agamben no livro *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (2002). Benjamin propõe a leitura de uma circunstância histórica precisa, às vésperas da instalação na Alemanha do Estado Nacional Socialista, nos anos 1920, mas que se aplica a qualquer emergência histórica de uma política de Estado baseada na imposição da violência legitimada tanto pelo arcabouço legal da nação como pela ação cotidiana do povo. Nesses casos impera a falácia, construída pelo discurso oficial aliciante, de que, no plano legal, ações violentas seriam justificáveis por fins “justos” (BENJAMIN, 2013, p. 123). Benjamin atém-se ao militarismo e ao Estado policlesco dos totalitarismos, que

define como a “compulsão para o uso generalizado da violência como um meio para os fins do Estado” (BENJAMIN, 2013, p. 139). Se todo ato de poder pressupõe violência, uma crítica da violência só pode ser feita no âmbito da ética. Isso pressupõe a intervenção crítica e atuante do povo diante do poder que se lhe impõe de modo alienante. Quando se ignora a “grande política”, o Estado fica sem o contrapeso exercido pela fiscalização de quem é alvo de sua ação. Ao crescer, o poder degenera em violência e, ante a violência do Estado, a vida deixa de ter valor (BENJAMIN, 2013, p. 151).

Giorgio Agamben retoma em *Homo Sacer* o conceito de “biopoder” enunciado por Foucault, para quem, nos Estados modernos, a biopolítica se instaura como tecnologia de governo pela qual os mecanismos biológicos dos indivíduos passam a integrar o cálculo da gestão do poder, e a vida, é sorvida pelo Estado, respondendo à necessidade de aumentar e fortalecer as suas forças produtivas (FOUCAULT, 1978, p. 277-293). Para Agamben, a biopolítica do estado moderno se relaciona à violência dos totalitarismos observados no século XX: “somente porque em nosso tempo a política se tornou integralmente biopolítica, ela pôde constituir-se em uma porção antes desconhecida como política totalitária” (AGAMBEN, 2002, p. 126).

Para se entender esse pensamento é preciso se considerar duas dimensões do conceito de “vida” retomadas da filosofia grega antiga pelo autor: “Zoé”, correspondente à vida “nua”, natural, regida pelas normas da natureza e dos instintos puramente animais, livre da cultura, da vontade e da liberdade humana, e “Bios”, a vida baseada na práxis do sujeito e historicamente elaborada. Se na prática política da antiguidade a Zoé não concernia aos problemas da pólis, na contemporaneidade, a “vida nua” passa a ser secretamente o foco do investimento político. Inclui-se a via biológica – vida e saúde, sexualidade e trabalho etc. – nos cálculos e mecanismos de poder do Estado. A vida e a saúde passam a ser a preocupação central do poder soberano, com o fim de moldar corpos dóceis ao projeto de progresso econômico da nação.

Contudo, na prática, ao afirmar o primado da construção de condições e manutenção da vida física, o Estado se “apropria” da vida dos cidadãos ao assumir a sofismática prerrogativa de “não deixar morrer” (ao invés de “deixar ou permitir que se viva”), definindo de modo centralizado os homens portadores de vida qualificada (Bios), incluídos em sua esfera com direitos políticos, e os homens portadores da vida nua (Zoé) os excluídos. Essa vida nua, numa aberração da sua definição, é também

uma vida potencialmente “matável” (AGAMBEN, 2002, p. 153). Assim, deixando de ser promotor da vida, o Estado se incumbem de ser o promotor da morte, instaurando o que o autor denomina “tanatopolítica”: o poder que o soberano tem de decidir quem tem o direito ou não de viver e qual vida merece ser vivida.

Para além dos casos tristemente memoráveis de constituição de regimes assim na história ocidental recente, os quais serviram de base – em condições especialíssimas de degradação humana - para a criação da literatura de testemunho do ciclo histórico da segunda guerra mundial, flagelos desse gênero podem acontecer em qualquer circunstância, com qualquer Estado. Esse seria, segundo George Steiner, o mal sempre a espreita, contra o qual a criação cultural (aí incluída a literatura) deve se colocar (STEINER, 1992).

“O ÓDIO PESSOAL TINHA UMA POTÊNCIA NÃO IGUALÁVEL”

A frase que escolhemos como título dessa parte do estudo é retirada da página 17 de *Aprender a rezar na era da técnica*, e tem a ver com uma descoberta fundamental feita pelo protagonista Lenz Buchmann, de fortes consequências para o todo das ações do romance. Uma indagação necessária a respeito da situação de Gonçalo M. Tavares face à literatura do trauma diz respeito à sua leitura da história do século XX. Seu projeto romanesco desenvolvido nos livros de *O reino* se filia à tradição da ficção histórica? Não se pode ignorar a força do diálogo com a história na tetralogia, especialmente em *Aprender a rezar na era da técnica*. Contudo, uma das marcas desse diálogo é o complexo contraste da crueza da enunciação (carregada de realismo descritivo) e o enunciado propositalmente alegórico. Por certo, o romance não é de um realismo tradicional, mas de uma sorte de realismo alegórico, já que, muito do que se descreve – especialmente a grande crueldade das ações de Lenz Buchmann – é, por ser exagerada, implausível, sendo essa inverossimilhança funcional para o intento de se metaforizar – com o reforço da deformação, que beira o absurdo – uma realidade histórica aberrante.

O enredo remete indiretamente à história do totalitarismo na Europa do entre guerras por meio de alusões e da imersão num universo que se define como distopia por representar uma sociedade (uma “cidade” não nomeada, num tempo impreciso) em que, pela ação de um de seus dirigentes, Lenz, se instauram o terror e o ódio como políticas de Estado.

Atentaremos, para o caráter ilustrativo das primeiras sequências do livro e sua repercussão em partes posteriores da trama acreditando que, numa organização premeditada do enredo, essas sequências cumprem o papel de construir, de modo paulatino e detalhado, a imagem do protagonista como personificação do universo histórico ao qual o romance se reporta criticamente. A sua “formação” – com o recurso da alegoria - aos olhos do leitor, no desenvolvimento das cenas iniciais compõe uma visão geral do mundo social que ele representa.

Aprender a rezar na era da técnica se inicia com a descrição da “Aprendizagem” (título da primeira parte do livro) pela qual Lenz Buchmann passa para tornar-se o homem forte, poderoso e temido que virá a ser. Esquemáticamente, poderíamos resumir as ações desses capítulos a partir de quatro experiências exemplares que se fixarão em sua personalidade e traçarão o seu perfil diante do leitor: a) sujeição do corpo do outro – ilustrada na cena de um abuso sexual no primeiro capítulo; b) domínio da natureza – mostrado na descrição de uma caçada, no segundo capítulo; c) submissão do mais fraco – visível na humilhação a um pedinte no terceiro capítulo, repetindo-se com tonalidade de aberração sexual no sexto; d) racionalidade a serviço da morte – demonstrada no quinto e no sétimo capítulos, na reflexão sobre a habilidade (fria e desumana) de Lenz no exercício de sua profissão, a medicina, o que será transposto depois à sua prática política, alvo de nosso interesse de análise.

O conteúdo moralmente deplorável das experiências do protagonista é a junção dos traços de caráter revelados nesses capítulos. Tavares nos oferece uma leitura difícil, de um texto ríspido, que tem no horizonte de suas buscas, no modo como instiga a reflexão – e eventualmente o desagrado - do leitor, revelar anormalidades. A reverberação dos atos descritos nas cenas iniciais em momentos posteriores constitui leitmotifs de grande força simbólica na revelação do caráter do personagem principal.

Se há um denominador comum aos atos de fases posteriores da vida de Lenz e os mostrados no começo do livro, é o primado da imposição da força (seja a física, seja a social, seja a intelectual) no exercício do poder. Tudo converge para o exercício do poder político. A expressão ostensiva da força, visível em atos violentos é, por certo, a lição mais importante aprendida com o pai, o autoritário oficial Frederich Buchmann, figura tutelar e um tanto mítica na constituição (e perversão) dos valores de Lenz. É o pai, por exemplo, quem o obriga, ainda adolescente, a “fazer” (isto é, submeter sexualmente) uma “criadita” da família na cena inicial

(TAVARES, 2008, p. 17). É um ato nervoso, realizado à vista do patriarca, que avalia sua performance, cobra-lhe o “resultado”, mede a eficiência de seu domínio sobre a “presa” vencida. Observado pelo pai, Lenz se convence de que sua força não deve ser apenas empregada na realização de seus atos, mas “demonstrada” a fim de que se evidencie sua superioridade. Parece ser essa necessidade de demonstração o que o levará, anos depois de “fazer” a criadita, a deixar-se ver (primeiro por um mendigo, depois por um louco das ruas de sua cidade) praticando sexo com sua esposa. Assim, dominar o corpo de alguém no ato sexual é algo que se completa com a demonstração, por vezes grotesca, da força desse ato a fim de intimidar o espectador.

O comando e o exemplo do pai se fundamentam numa frase belicista e peremptória ouvida pelo protagonista na infância, e que aparece num capítulo de título revelador, “Como Lenz cresceu e se tornou forte”. Dizia Frederich Buchmann: “Nesta casa o medo é ilegal” (TAVARES, 2008, p. 94). A coragem é exaltada como bem maior, fator de orgulho e caminho para a glória. Isso é esperado de um militar dotado de um senso estrito de respeito à hierarquia e que legou isso aos filhos, sendo o efeito disso mais visível nos atos de Lenz do que nos de Albert, seu irmão e concorrente, visto por ele como “fraco”. Vale salientar a equivalência da imagem do militar assumida por Frederich (com suas consequências sobre os atos de Lenz, seja em sua prática médica, seja em sua atuação partidária) e a reflexão de Walter Benjamim sobre o militarismo quando da ascensão do regime totalitário na Alemanha anos após a primeira guerra mundial: “A rigor, a violência da guerra procura, antes de tudo, chegar a seus fins de maneira totalmente imediata, e enquanto violência predatória” (TAVARES, 2008, p. 130).

A expressão “violência predatória” é especialmente rica de sentidos quando aplicada à caracterização do belicismo encampado por Lenz em todos os seus atos. O emblema disso é mostrado, de modo antecipador e ilustrativo, no capítulo 2, na descrição de uma caçada, na qual Lenz, paramentado e armado, exercita diante de um “opositor mesquinho – um coelho”, seu domínio sobre o mundo natural. Mais do que o pouco valor da presa, o que se destaca na cena do movimento do caçador é a ênfase dada à sua capacidade de arquitetar golpes ou emboscadas para se impor ao inimigo, seja ele qual for, preferencialmente aniquilando-o. Trata-se de, pela racionalidade, subjugar a própria natureza, “fazendo-a”. É o que se vê neste trecho, bastante claro no destaque que dá a valores que serão detalhados posteriormente no romance:

Uma outra potência estava suspensa sobre o seu caminhar por entre as árvores robustas, mas tortas, que escondiam centenas de existências animais; existências que eram, afinal, peças de caça, num resumo extraordinariamente sintético também das relações humanas (TAVARES, 2008, p. 20).

Mas, além de instintivamente predador, atualizando no ato da caça o primado da sua potência, Lenz é também um “homo faber”. A força simbólica do verbo fazer, para além da conotação sexual a que se liga na primeira cena, se acentua capítulos adiante quando Lenz, já médico, sabendo da doença de Albert, reflete friamente sobre o sofrimento do irmão e a sua iminente (e esperada) morte. Para ele, estar doente é estar impossibilitado de fazer.

Fazer era o grande verbo humano, aquele que claramente tinha separado o homem da formiga, do cão ou das plantas. Os seus fazeres eram gigantescos, poderosos (...). mais permanente que qualquer outra construção de qualquer outra espécie (TAVARES, 2008, p. 153).

Subjugar e fazer: impor-se e realizar. Qualquer semelhança com o possível lema de um regime totalitário não terá sido ocasional. Muito ao contrário. É ainda Walter Benjamin quem chancela essa aproximação ao sustentar que em governos tirânicos a lei, em sua essência, é contaminada pela violência que a funda e permanece nela representada pela coerção estatal. Com isso, a lei, no exercício sobre a vida e a morte, reafirma-se sobre si mesma (BENJAMIN, 2013, p. 123).

Aparentemente, de posse de uma arma, o instinto do caçador vem à tona, e o prazer de impor-se por meio da violência fala mais alto. Nesse sentido, é significativo o título de um dos capítulos, que contém a súmula do pensamento de “abatedor” de Lenz nos seus contatos sociais (e mesmo familiares): “Dêem-me uma razão para não matar os mais fracos” (TAVARES, 2008, p. 195).

Mas o quinto capítulo, intitulado “O cérebro”, sugere que a “arma” com a qual a violência é executada pode ser o saber, demonstrado na sua habilidade de cirurgião que devassa os corpos dos pacientes. Há no elogio à mecânica do corpo um especial apreço pelo cérebro, assim descrito: “O cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a forma e a função de uma arma, nada mais” (TAVARES, 2008, p. 27). A extremada racionalidade está, assim, a par do instinto básico do predador, não para freá-lo, mas para potencializá-lo. O perigo disso é a paradoxal perda de

limites entre a razão e o impulso, a cultura e a barbárie, sobretudo se entendermos que, por vezes, é do excesso de cultura que surge a barbárie.

Sua atuação como médico chama a atenção tanto pela competência técnica de seus atos, quanto pela objectualização dos corpos que opera, diante dos quais ele age como um estrategista preparando o bote, o que remete à cena da caçada: “Lenz construía nos seus raciocínios uma moral de tecidos, uma moral composta de células pretas ou brancas, células queimadas ou intactas, e neste campo ser imoral era não funcionar” (TAVARES, 2008, p. 32-33). Apesar disso, o respeito obtido pelas curas que realiza o leva a ter pretensões políticas. Assim como na cena ilustrativa da caçada, seu intento é tornar-se o dominador não de um corpo capturado, mas de uma coletividade de corpos a subjugar.

Giorgio Agamben ressitua a discussão foucaultiana sobre o “biopoder”, a princípio aceitando o que Foucault afirma sobre o fato de, nas sociedades modernas, o exercício do poder político se vincular a um discurso de regulação dos sujeitos por meio da subjugação dos corpos, feita de estratégias de controle da população em benefício do capitalismo. Mas o pensador italiano vai além ao pontuar que a soberania nos Estados totalitários se atrela ao poder de definir, pelo critério de compatibilidade com os valores do sistema, quais são as vidas – e os corpos – indicados a viver. De acordo com Agamben, “a ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala (...), o não-homem e o homem” (AGAMBEN, 2002, p. 156).

A imposição de Lenz Buchmann como líder, obtida à custa da violência, atende ao interesse de afirmar narcisisticamente a capacidade de interferir na vida – e nos corpos - dos outros pela lógica do raciocínio estratégico da guerra aprendido com o pai. Ele aspira ao poder e investe nessa direção por meio de manobras no “Partido” ao qual se filia e que mantém o domínio sobre a Cidade. Alia-se ao dirigente partidário Hamm Kestner esperando subjugá-lo. Coopta membros mais sugestionáveis ou corruptíveis do Partido, como Julia Liegnitz, a secretária de Kestner, que será sua auxiliar, e trama algumas situações de flagrante golpe no interior da agremiação, que culminam com um ato de sabotagem.

Nesse sentido, o seu movimento mais ousado e revelador de sua concepção de política é a conspiração, junto com Kestner, de atos de terror provocados na Cidade - como uma explosão no edifício do Teatro - a fim de, pelo medo incitado, levar os cidadãos a perceber a “necessidade” da sua intervenção. Neste trecho Lenz celebra o resultado obtido com tal

ardil: “Sem o ter calculado, Buchmann conseguira algo que nem cem mil acções políticas concretas poderiam dar: conquistar a atenção, simultaneamente, do instinto do medo e do instinto de compaixão dos outros” (TAVARES, 2008, p. 245).

Com efeito, junto com a ação violenta, o Partido, influenciado por Lenz, passa a difundir junto à população a ideia de que é preciso assegurar a paz ante a ameaça do “caos” que o próprio Partido fomenta. A ideia de “proteção” oferecida nasce da disseminação proposital do medo, que justificará, numa extensão desse processo, a crescente intervenção do Estado na vida das pessoas. Artificialmente constrói-se o contexto para instaurar, em nome da “segurança”, um estado de exceção, comum em situações de calamidade ou de guerra o que, segundo Agamben, leva à legitimação, em todas as esferas da vida do indivíduo, do controle do Estado (AGAMBEN, 2002, p. 88).

Antes de espalhar o medo sob a alegação de perigos que só o Partido poderia combater, Kestner e Lenz haviam constatado o que lhes parecia a enorme passividade da população: “Havia a sensação de que as massas, se as deixassem à solta, não tomariam qualquer palácio, fugiriam sim para um abrigo” (TAVARES, 2008, p. 187-188). Contudo, nas entrelinhas do discurso de proteção e condução do povo, está o interesse de dominação. Não deixar as massas “soltas” é fundamental para que, arrebanhadas, elas percebam a superioridade natural das lideranças.

Num trecho de *O que resta de Auschwitz*, Agamben recorda que na Alemanha do entre guerras, Hitler, alegando a intenção de “proteger” o Estado e o povo alemão, revogou a Constituição de Weimer suspendendo os artigos que garantiam os direitos individuais. Estava decretada, a partir daí, a legitimidade jurídica (mesmo através de um direito excepcional) para os abusos e carnificinas. Ou seja, a exceção tornou-se a regra, isto é, um paradigma de governabilidade a partir do qual todas as ações são respaldadas (AGAMBEN, 2008, p. 12). Isso é a concretização do raciocínio desenvolvido por Walter Benjamin – contemporâneo daqueles fatos - ao advertir sobre os perigos do acirramento do quadro de “exceção” embaçado no militarismo, que se fortalecia na Alemanha nos anos 1920: “O militarismo é a imposição do emprego universal da violência como meio para fins de Estado (...). A imposição consiste na aplicação da violência como meio para fins de direito” (BENJAMIN, 2013, p. 132). A imposição da violência pelo militarismo totalitário se fundamenta na manutenção do direito, ao mesmo tempo em que, para se justificar, relativiza a própria noção de violência, que não se aplica aos seus atos autojustificados. Essa

é a essência da violência de Estado, o “mal” político normalizando o que é anormal. Parece ser a isso que Lenz se refere ao defender que o ódio – assumido como política e que mobiliza, a partir de um discurso que apela à ordem e à segurança - tem uma “potência não igualável”.

Mas, se a alegoria desenvolvida pelo enredo de *Aprender a rezar na era da técnica* busca um vínculo evidente com faces da história do século XX a ponto de, a certo momento, pelo perfil do protagonista e sua aberração moral, quase antevermos o desenvolvimento de sua trajetória no poder, ocorre uma inflexão nesse processo, que introduz uma nota dissonante face ao referencial histórico que a influencia. As tramas internas no Partido e as sabotagens feitas por Lenz para instigar o pavor na população têm um resultado não de todo animador, já que nas eleições ele acaba obtendo um segundo lugar. A partir disso, sua determinação expressa é a de vingar-se, matando Kestner, o novo “presidente”. Mas isso se mostra impossível pela descoberta de um tumor no cérebro que o levará a uma crescente e agressiva decadência física, gerando a vergonha por se ver impossibilitado de alcançar a “grandeza” humana a que sempre aspirou a partir da motivação do pai, Frederich. Lembremos sua obsessão pelo “fazer”, e estar doente o impede disso. Sua morte, descrita como um máximo rebaixamento, é assim sintetizada: “o cancro tinha-o a ele — o poderoso Lenz estava transformado num objecto” (TAVARES, 2008, p.265).

Não é ocasional o fato de seu mal físico localizar-se no cérebro, órgão, como vimos, comparado a uma “arma”. O uso pervertido dessa arma parece tê-la feito se voltar contra o seu próprio usuário. Somada à metáfora da caça, ação que sobrepõe instinto de dominação e raciocínio estratégico, é como se a doença cerebral o fizesse, ao fim, um voraz caçador de si mesmo. Se estendermos a leitura do perfil pessoal de Lenz ao sistema político que ele encarna, poderemos cogitar que seu fim é uma alusão, antes de tudo, à ironia apontada por George Steiner, de os totalitarismos do século XX serem ao mesmo tempo o triunfo do progresso da razão (simbolizada no livro de Tavares pelo cérebro) e a construção de relações humanas essencialmente bárbaras, irracionais (STEINER, 1992). Mas, o fim de Lenz também remete à tese de que o poder é autofágico em essência, e o domínio da técnica, quando voltado para interesses não “humanos” – isto é, centrados na experiência do mal – corrói-se a si mesmo de modo irreversível e mortal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TESTEMUNHAR O PERIGO UNIVERSAL.

Cabe, como fecho (ainda que provisório) das reflexões sobre as formas do mal político representadas em *Aprender a rezar na era da técnica*, a menção a uma fala de Gonçalo M. Tavares, em entrevista, sobre o modo como a tetralogia é recebida em diferentes contextos:

Todos estes quatro livros, de certa maneira nunca estão situados no tempo e no espaço. Mas são livros, ou no período da guerra; *Um homem: Klaus Klump* é, claramente no período da guerra, ou num período pós-guerra; qualquer que ela seja nunca é definido. (...) Não me interessa muito situar no holocausto ou não holocausto, ou seja, uma experiência que eu tive, tenho tido, felizmente, com os leitores de diferentes países é a identificação. Por exemplo, pessoas da Europa, do meio da Europa identificam-se, pessoas da ex-Iugoslávia identificam esse livro com o seu mundo, pessoas da Argentina ou pessoas da América do Sul identificam alguma ideia da violência imanente dos livros com a sua experiência. Portanto, vários leitores remetem com o seu mundo esses acontecimentos. (TAVARES, 2013).

Expoente celebrado da ficção surgida em Portugal neste século, Tavares é, dos autores de sua geração, o que tem merecido o maior reconhecimento da crítica, seja pela consistência precoce com que investe na construção de uma obra coesa e original, seja pela proliferação de títulos, muitos deles premiados, como é o caso de *Aprender a rezar na era da técnica*, vencedor do prêmio de melhor livro estrangeiro do ano 2010 na França. Essa notoriedade se deve ao investimento numa escrita que se pretende universal por tratar de problemas (ou “males”) atemporais, aos quais a sua arte busca alertar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**, trad. de Henrique Burigo, 2ª. ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)**. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Para a crítica da violência*. Em: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad.: Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2013, pp.121-156.

FOUCAULT, Michel. *A governamentalidade*. Em: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1978, pp. 277-293.

SELIGMANN-SILVA, Márcio **História, Memória, Literatura - O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

STEINER, George. **No Castelo do Barba Azul (Algumas notas para a redefinição da cultura)**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

TAVARES, Gonçalo M. **Aprender a rezar na era da técnica- posição no mundo de Lenz Buchmann**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REVEL(AÇÕES) FRATERNAS EM OBRAS DE VALTER HUGO MÃE

Ulysses Rocha Filho¹

Resumo

A chamada tetralogia do escritor Valter Hugo Mãe, da literatura portuguesa, tem muito a dialogar com as necessidades psicológicas do homem neste século XXI. Para tanto, partiremos de uma sistemática reflexiva sobre a amizade, o tempo e a memória para compreendermos os desdobramentos advindos de relatos múltiplos que as narrativas híbridas se tornam, dessa forma, espelhadas. O tema da fraternidade, literalmente a amizade entre pessoas que se doam ao semelhante, presente nos romances de Valter Hugo Mãe, com conotações épicas, pontua sua obra romanesca de forma bastante peculiar, senão inovadora. A começar pela inserção de uma escrita integralmente em letras maiúsculas, com a intenção do leitor enxergar a literatura como liberdade completa de pensamento. Depois, as especificidades dos narradores díspares, a intertextualização entre seus romances com autoria do velho mundo ou a desconstrução de pressupostos de Sartre ou da teoria do chamado pós-modernismo e/ou da modernidade líquida devem ser abalizadas à luz de leituras das obras de Umberto Eco, Fredric Jameson ou Edward Said, dentre outros. O fio condutor de toda a obra de Hugo Mãe é sua busca por uma humanidade essencial concatenando a voz poderosa do narrador com os fatos memorialísticos que, invariavelmente, abarca gerações. A chamada pós-modernidade se faz presente na apresentação e no enredo tanto presente quanto contemporâneo.

Palavras-chave: memória, Valter Hugo Mãe, literatura portuguesa, humanização, amizade.

1 Universidade Federal de Catalão, Ulysses_filho@ufcat.edu.br

Introdução

O meu pai escreve poemas para descobrir aquilo que não sabe, eu disse. Respondeu: o Steindór lê poemas para explicar as coisas mais difíceis. As coisas mais difíceis escapam todas à ciência (MÃE, 2014, p. 36-37).

Um mesmo objeto pode ser examinado de diferentes ângulos e em épocas diferenciadas ainda que o ritmo de sua narrativa seja menos acelerado que a vida do seu leitor amigo. Independentemente de possuírem gostos similares, a amizade resume-se em lealdade, confiança e amor.

Os quatro primeiros romances de Valter Hugo Mãe² são conhecidos como a tetralogia das minúsculas, incluindo o nome do autor, pretendiam chamar a atenção para a natureza oral dos textos e recondução da literatura à liberdade primeira do pensamento (*o nosso reino, o remorso de baltazar serapião, o apocalipse dos trabalhadores e a máquina de fazer espanhóis*). As minúsculas aludem, também, a uma utopia de igualdade. Uma certa democracia que equiparava as palavras na sua grafia para deixar ao leitor definir o que devia ou não ser acentuado, conforme definição crítica. O rompimento com o conjunto de livros avessos às letras maiúsculas – inclusive com o nome do próprio autor grafado em minúsculas – veio com a publicação de *O Filho de Mil Homens*, o quinto romance do escritor

A chamada *tetralogia/quadrilogia* do escritor Valter Hugo Mãe tem muito a dialogar com as necessidades psicológicas do homem neste século XXI, com o tema da fraternidade, mormente a amizade entre pessoas que se doam ao semelhante. Tal assertiva está presente nos romances de Valter Hugo Mãe com algumas com conotações épicas (são anos da vida entre personagens) e pontua sua obra romanesca de forma bastante peculiar – expediente utilizado, diga-se de passagem, na obra da escritora Inês Pedrosa, sob a ótica feminina.

Em grande parte de seus romances, predomina o amor e a amizade entre os personagens. De fato, tais temas não são comumente utilizados

2 Valter Hugo Mãe, nascido Valter Hugo Lemos em 1971, na cidade Saurimo, Angola (país da África Central) destaca-se, no panorama da literatura portuguesa, por carisma ou ecletismo e foi ovacionado pelo escritor português José Saramago (1922-2010) sendo *um verdadeiro tsunami literário. Escritor, editor e artista plástico, cursou pós-graduação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea na Universidade do Porto. Possui livros publicados de poesia, contos e narrativa longa.*

na narrativa contemporânea e não sendo contemplados pelos autores contemporâneos. Reflete a partir da premissa de que amigos se sentem bem na companhia uns dos outros e possuem um sentimento de lealdade entre si, ao ponto de colocarem os interesses dos outros antes dos próprios interesses ou na sua busca por uma humanidade essencial concatenando a voz poderosa dos seus narradores com os fatos memorialísticos abarcando gerações (por isso registrados sendo épicos).

Assim se apresentou, maria da graça, fui empregada de limpeza, sim, mulher-a-dias, como se fosse mulher só de vez em quando, em alguns dias. e o são pedro perguntava-lhe, o que é que isso quer dizer. e ela respondia, matou-me o senhor ferreira, que a muito me andava a fazer mal e eu até já o via acontecer. O são pedro inclinava-se, cabeça para trás e barriga para frente, e ria-se, dizia, ó minha senhora, isso agora não tem valor, os mortos são todos iguais, não têm profissão e não lhes vale de nada o que aprenderam a fazer, ou parece-lhe que aqui existem quartos para limpar. a maria da graça insistia, mas morri sem vontade, foi o velho, por mim estava ainda a ganhar a vida, que não sou mulher de fugir a nada. O porteiro do céu encarava-a de perto, calando a sua gargalhada e espiando atentamente os olhos da mulher, e que terás feito tu para mereceres isso, perguntava-lhe, como podes esperar o perdão se ficaste ao pé do teu predador quando podias ter fugido (MÃE, 2008, p.12).

Como se observa, Maria da Graça, protagonista de *O apocalipse dos trabalhadores* (2008) é uma mulher-a-dias que também trabalha como carpideira com a amiga Quitéria, que por sua vez, dorme com homens em troca de dinheiro. No romance, Maria da Graça descreve-se como uma “empregada de limpeza, sim, mulher-a-dias, como se fosse mulher só de vez em quando, em alguns dias” (MÃE, 2008, p.12) deixando o leitor perplexo com a sua submissão e lealdade perante a vida que lhe foi apresentada.

Em *A máquina de fazer espanhóis*³, por exemplo, o relacionamento fraterno dos homens Silva (o velho protagonista e o companheiro de

3 António Jorge da Silva tem 84 anos de idade quando morre sua mulher, Laura. A morte não lhe era esperada, apesar da idade, mas sim porque pensava – ou assim desejava – de não ter que viver um dia sequer sem ela depois de passarem juntos 48 anos, terem dois filhos e viverem tranquilamente os tempos de ditadura em Portugal. A perda foi dolorosa, sentida

“cela”) demonstra bem essa lealdade entre si, a amizade (im)possível que poderá haver entre duas pessoas de tão diferentes origens:

o nosso inimigo é o corpo. ser velho é viver contra o corpo até chegarmos a um momento em que a luz do sol nos parece uma dádiva inestimável e vale a pena viver apenas para fazermos a fotossíntese das tardes. (pág. 146).

um problema com o ser-se velho é o de julgarem que ainda devemos aprender coisas quando, na verdade, estamos a desaprendê-las, e faz todo o sentido que assim seja para que nos afundemos inconscientemente na iminência do desaparecimento, a inconsciência apaga as dores, claro, e apaga as alegrias, mas já não são muitas as alegrias e no resultado da conta é bem visto que a cabeça dos velhos se destitua da razão para que, tão de frente à morte, não entremos em pânico [...] (p. 232)

Em geral, a literatura tem apresentado temas polêmicos, pós-modernos ou temas relacionados a outras mídias conforme a orientação editorial e a solicitação do público vez que é imperioso observar a tendência popular das urgências da modernidade.

[...] deixar um livro cheio de poemas que fiquem para sempre a comunicar com quem lhes pegue, é como deixar uma voz amiga de toda a gente, pense no que é hoje ler o camões e como aquilo ainda nos diz respeito, pense como será deixar por sua mão algo que também chegue ao povo, para que o povo conheça e se entereça consigo e com o nosso tempo [...]

[...] precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia, este resto de vida, américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos, e eu que nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro, eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade [...]

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Após a cultura pop (anos '80 e '90, do século passado), o homem vivencia um período de acentuado desenvolvimento tecnológico e industrial,

com muita indignação, e o velho silva é colocado pela filha em um lar de idosos em Portugal chamado “idade feliz”. Seu amigo de isolamento é outro Silva, da Europa...

com diversas crises no campo político e social, no chamado mundo globalizado com seus temas recorrentes. O mundo atual está marcado pelo que se conhece como o processo de globalização, ou seja, pela crescente gravitação dos processos econômicos, sociais e culturais de caráter mundial sobre aqueles de caráter nacional ou regional.

Houve uma necessária retomada aos temas íntimos do ser humanos como, por exemplo, os sentimentos relacionados à amizade, relações familiares, o estresse, a espiritualidade, a reinterpretação de momentos históricos do país e, obviamente, o amor em estágio puro: lúdico e primevo. Uma retomada de valores humanitários: torna-se imperiosa a retomada de valores humanitários e de princípios éticos para a reconstrução e redescoberta do infinito potencial do ser humano, tendo como contraponto para o redimensionamento o amor e das relações humanas.

E eu começara a um bom tempo a comentar com a Laura que nos punham de boca fechada porque o ditador achava que sabia tudo por nós. vai lá, português pequenino, fica sossegado e quieto no teu canto que para pensar estou cá eu, tão sapiente e doutor. e ele pensava que éramos de facto todos inertes e cordeiros, obrigados às manifestações de louvor e proibidos de contestação. o salazar pensava, na verdade, que na pior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia será abdicar da igreja, mesmo assim discretamente (MÃE, 2012, p.132).

Pelo fragmento percebe-se que, gradativamente, a concepção do octogenário Silva sobre Salazar (período salazarista português) muda e essa nova orientação o leva a perceber as ações ditatoriais do governo, do mesmo modo que também fica mais nítida a manipulação ideológica orientada para a construção do homem estadonovista português. Nesse trecho da narrativa, o protagonista analisa o catolicismo com mais rigidez e já delinea o quanto se afastara dessa religião. Esse cuidado que Silva tem ocorre em razão da tentativa de preservar a sua família e tentar mantê-la livre de suspeitas, evitando, assim, qualquer ato de violência contra ela, principalmente à esposa Laura.

Entrei em casa como se nada fosse e não disse palavra à Laura sobre o assunto. O seu coração humano entenderia talvez o gesto, mas os filhos [...] davam-lhe medos e prudências para tudo. preferiria, tenho a certeza, que nunca nos arriscássemos a nada. era o modo que tinha de fazer a sua parte pelo mundo. não bulir com coisa alguma. não

arranjar nem querer confusões. por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. queria que a política não fosse um assunto lá de casa. haveríamos de apreciar a poesia, o folclore e uns fados (MÃE, 2012, p.133).

Pelo exposto nos exemplos, o veio que se pode perfilar a partir dos quatro romances, já mencionados, é o percurso dos personagens que cruzam todos os romances em busca de suas identidades.

Uma salutar inquietação em um mundo movido pelas ondas conectadas em rede e massacres que estamos nos acostumando a viver com o avanço da tecnologia dos fios de cobre, fibras óticas, ondas de rádio ou micro-ondas ou sinais para captação de imagens e sons. Não se trata de uma fuga apressada do real e, muito menos, ser contrário aos avanços da tecnologia de ponta. Não! É uma revisitação do instituído, do que se tem herdado ao longo das últimas décadas. Trata-se de uma tentativa contemporânea para responder às angústias do presente em que se está vivendo. Fazer tudo rapidamente dá uma sensação de que não se deve perder tempo – o que pode ser ratificado no excerto abaixo (do romance *A desumanização* (2014) em que Halla é uma menina que está entre a infância e a adolescência e que perde sua irmã gêmea Sigridur. Com essa perda, a narrativa leva o leitor a sentir a crueldade da dor de Halla e da sua família pelo trauma da morte da gêmea.

Gostava que pudesse aparar meu corpo também. Ficar eternamente criança por vontade, nem que desse muito trabalho. Ser sempre assim, igual ao que fora minha irmã. O único modo de continuarmos gêmeas. Sabes, pai, se eu crescer e não crescer a Sigridur vamos ficar desconhecidas. Faz de mim um bonsai. Corta o meu corpo, impede-o de mudar. Bate-lhe, assusta-o, obriga-o a não ser uma coisa senão a imagem cristalizada da minha irmã. (MÃE, 2014, p.11-12).

O sociólogo Zygmunt Bauman (que reflete sobre a vida pós-moderna e outros temas contemporâneos) preconiza que a proximidade não exige mais a contiguidade física, nos dias em que vivemos; e a contiguidade física não determina mais a proximidade. Outrossim, o sociólogo reconhece que “seria tolo e irresponsável culpar as engenhocas eletrônicas pelo lento, mas constante recuo da proximidade contínua, pessoal, direta, face a face, multifacetada e multiuso” (BAUMAN, 2003, p.76).

As relações humanas dispõem, hoje, de mecanismos tecnológicos e de um consenso capaz de torná-las mais frouxas, menos restritivas. É o que constata a crítica Goconda Bordon a refletir sobre o tema:

Se esse é o pano de fundo do momento, ele vai imprimir sua marca em todas as possibilidades da experiência, inclusive nos relacionamentos amorosos. O sociólogo Zygmunt Bauman mostra como o amor também passa a ser vivenciado de uma maneira mais insegura, com dúvidas acrescidas à já irresistível e temerária atração de se unir ao outro. Nunca houve tanta liberdade na escolha de parceiros, nem tanta variedade de modelos de relacionamentos, e, no entanto, nunca os casais se sentiram tão ansiosos e prontos para rever, ou reverter o rumo da relação.⁴

São inúmeros os casos de relacionamentos (épicos, envolvendo saga de amizade ou de desenvolvimento de amizade entre duas pessoas) nos romances de Mãe. Outros autores e personagens famosos da literatura mundial que já fazem parte do imaginário social, bastantes recorrentes no chamado imaginário coletivo : a amizade protetora que Dr. Watson nutre pelo detetive e Sherlock Holmes vai além, é claro, de estar sempre preocupado com os excessos de Holmes, personagem de ficção da literatura britânica criado pelo médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle (1859- 1930); a construção do relacionamento entre o nativo Sexta-Feira e do famoso naufrago do romance inglês de Daniel Defoe (1660-1731), fábula da narrativa numa ilha isolada; a cumplicidade desenvolvida por Sancho Pança para acompanhar as viagens imaginárias de Dom Quixote, romance escrito pelo espanhol Miguel de *Cervantes* y Saavedra (1547-1616); a amizade entre Harry Potter e Ronald Weasley (Rony), amigos inseparáveis desde a infância da saga escrita pela britânica J. K. Rowling (nascida em 1965), ou de Frodo Bolseiro por Sam Gamgee, do épico *O Senhor dos Anéis*, criado pelo escritor, professor e filólogo britânico Sir John Ronald Reuel Tolkien, conhecido como J. R. R. Tolkien, J. (1892-1973) que se tornam mais que amigos, consideram-se a voz da consciência do outro.

Cada pessoa que passa por nossa vida chega só, mas nunca parte só, sempre deixa um pouco de si e leva um pouco de nós. Diante do aforismo tão prosaico, vamos entrelaçando nossas vidas, sentindo saudades,

4 Consoante ensaio publicado no caderno “Fim de Semana”, da Gazeta Mercantil, em 31 de julho de 2004 e, aqui, adaptado

tentamos buscar, ao máximo, estar por próximo de quem somos amigos. A presença da memória como uma das principais marcas do romance pós-moderno revela uma relação de proximidade entre literatura e história.

*No romance O nosso reino*⁵, narrado por uma criança em pleno período da Revolução dos Cravos⁶, Benjamin e Manoel são os melhores amigos nesta história e como duas crianças que são fantasiam muito e tentam entender as coisas que vão acontecendo ao seu redor. A colônia tem como religião predominante o catolicismo (mas também aparecem elementos de religiões de matriz africana) e é daí que derivam as maiores fantasias de Benjamin. É através do que é posto pelos adultos enquanto religião e fé e da visão das crianças sobre isso, e, também, sobre o bem e o mal, que o autor vai inserido questionamentos sobre os rigores da religião e a prática do bem sem olhar a quem.

a minha avó rezava ao seu cristo que me tirasse as minhocas da cabeça. não sabia que haveria eu de ter, mas via-me nos olhos a timidez e alguma incompletude, avisava a minha mãe, o miúdo é meio sério, há que ver o que tem, parece preocupado, pode ser um ar que lhe entrou. (MÃE, 2012, p. 16)

muitas coisas se debatiam por chamar atenção dentro da minha cabeça. imagens, ideias, tudo vinha à superfície do pensamento e se misturava, para trocar posições, estabelecer ligações estapafúrdias, propor soluções impossíveis entre outras improváveis mas subitamente atraentes. (MÃE, 2012, p. 66)

O produto final da memória em idos ditos pós-modernos é a representação da experiência vivida – direta ou indiretamente – a partir de fragmentos recuperados e reorganizados segundo uma ordem orientada por um novo contexto que ressignificam passado no momento presente. Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon, ao apoiar-se no conceito de “presença do passado”, fala da contradição pós-moderna que reflete-se na consciência de que o presente pode alterar o passado que por sua

5 *O Nosso Reino* é o primeiro livro escrito por Valter Hugo Mãe (2004) e editado, pela primeira vez, no Brasil, em 2012, pela Editora 34.

6 O fim da ditadura portuguesa, salazarista, ficou conhecido como a *Revolução dos Cravos* e finalizou-se em 25 de abril de 1974. O governo, fora instituído por Antonio de Oliveira Salazar e representou período de extrema repressão política em Portugal. Inspirado nos ditames dos regimes totalitaristas italiano e alemão, essa ditadura dominou o cenário político português por mais de quatro décadas.

vez orienta o futuro. Sobre as questões temporais que inevitavelmente envolvem a relação entre história e literatura, ela afirma:

a separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-moderna, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita tem em comum do que em suas diferenças. (...) Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (HUTCHEON, 1991, p. 141)

A temática memorialista torna-se recorrente na construção de um romance que revive reminiscências pessoais, interpretando e reconstruindo a identidade do narrador, mas também de outros Silvas, que representam diferentes engrenagens de uma mesma máquina social

A construção da memória, ou melhor, a capacidade de recriar a memória das mulheres que não estão vivas, faz com que personagens de Valter Hugo descubram o “fio de Ariadne”⁷ para que possam entender sua existência, expressar seus sentimentos, construir seu eu, enfim, sua subjetividade. A memória não obedece apenas à razão do porquê ela, também, está relacionada, por um lado, a tradições herdadas (a cultura, a política, os hábitos e os costumes milenares que, ainda, não se esvaíram, de forma totalizadora, nas calhas do tempo), que fazem parte de nossas identidades e que não respondem a nosso controle, e, por outro, a sentimentos profundos, como amor, ódio, humilhação, dor e ressentimento, que surgem independentemente das vontades daqueles personagens.

Maurice Halbwachs⁸ foi o primeiro sociólogo a resgatar o tema da memória para o campo das interações sociais. Rejeitando a ideia cor-

7 A mitologia grega conta que Teseu prometeu ao pai que mataria o Minotauro e voltaria vitorioso para Atenas. Ao chegar no palácio, Teseu conheceu a bela Ariadne, filha do rei, e se apaixonou perdidamente. Ariadne em vão tentou persuadi-lo a fugir para escapar da terrível morte que o esperava certamente no perigoso labirinto. Não conseguindo, deu a Teseu um novelo de fio de ouro explicando-lhe para desenrolá-lo ao entrar no labirinto. Desta maneira, após ter matado o monstro, ele reencontra, facilmente, o caminho de volta e não se perdeu como muitos haviam feito antes dele. e retomou o caminho de volta, seguindo o fio de ouro que Ariadne lhe havia dado.

8 Nos últimos anos, houve um interesse crescente pela obra de Maurice Halbwachs: sociólogo francês, discípulo de Durkheim, quando trata da originalidade de um pensamento cons-

rente em sua época de que a memória seria o resultado da impressão de eventos reais na mente humana, estabeleceu a tese de que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos: determinadas lembranças são reiteradas no seio de famílias, convívio cotidiano no trabalho além das relações entre as pessoas.

Podemos, assim, nos perguntar, com Pouillon:

Haverá uma “memória” para os últimos? [fenômenos psíquicos]. Não o acreditamos: um fenômeno psíquico não se reproduz. Temos de reinventá-lo. A lembrança não é uma realidade e sim uma operação: não existe lembrança, nós nos lembramos. Nós nos lembramos captando em alguma coisa que nos esteja sendo dada uma outra coisa que não nos é dada: a significação do passado (Pouillon, 1974, p.40)

Ladeando a narrativa com assertivas poéticas, desde o romance de 2012, o resgate da memória afetiva (representado pelas lembrança de dois pré-adolescentes ou de dois idosos na Casa de Repouso Feliz Idade, do romance *A máquina de fazer espanhóis*) é fundamental o processo de desenvolvimento psicológico, de autoconhecimento e desenvolvimento pessoal dessas personagens.

Através das vozes delas, com personalidades e épocas tão distintas, os romances de Valter Hugo Mãe apresentam vítimas das circunstâncias de um mundo (Japão, Finlândia, Portugal ou Angola) em que não se aceitava a pluralidade do amor e da amizade, com valores à moda antiga.

O mesmo sucede com o tempo da narrativa: retorce em torno de si mesmo, trazendo os ecos e vibrações enquanto que os caminhos vivos da espiral passam próximos um do outro. Parte da era moderna para os dias passados da realidade das mulheres envolvidas nas narrativas de amizade e companheirismo. Entretanto não é tempo retilíneo com temporalidades cíclicas.

Deve-se evidenciar que, ainda que haja um desfecho desfavorável a determinada situação ou personagem, o fato se relaciona a construção e edificação de uma grande amizade refletida na vida de duas pessoas. A

truído na contracorrente de ideias hegemônicas no universo intelectual de uma época. O interesse se deve ao estudo da memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo.

busca da identidade e memória pessoais se resvalam na memória coletiva. O microcosmo se torna macrocosmo nas narrativas poéticas de amizade e busca de identidade em Mãe.

O espelho que reflete o nosso estado d'alma, também revela o rosto sem máscara, o passar inclemente do tempo, revelando a alegria do rosto, a lágrima de felicidade ou de tristeza, traduzindo assim, a realidade da vida, os momentos que nos fazem perceber o rosto nu a mostrar o mais sincero do que nele podemos encontrar. O espelho é criador de múltiplas imagens, quase sempre ambíguas e reveladoras de aspectos mais interessantes do que os reproduzidos por uma imagem dita fiel.

A propagação teórica a respeito dos romances líricos ou das narrativas poéticas, (utilizamos essa nomenclatura na ausência de outra melhor) foi postulada pelo norte americano Ralph Freedman e pelo francês Jean-Yves Tadié, cujos estudos salientam a condição de um gênero híbrido e os rumos da arte. Em *The Lyrical novel*, Ralph Freedman estabelece como ponto de partida para sua análise as obras de Hermann Hesse, Andre Gide e Virginia Woolf – para ele, os mestres da narrativa com veleidades líricas.

CONCLUSÃO

No romance com veleidades líricas ou narrativa poética, a personagem revela-se como a busca do desdobramento do eu. Diferentemente do romance tradicional, em que esta instância é muito bem demarcada, no romance lírico representa a pessoa na eterna busca de seu "eu", de sua imagem durante um período específico de sua vida e ressignificando sua condição existencial.

De acordo com Faleiros (2007), Jean Yves Tadié em sua obra *Le récit poétique* (1978), propõe uma modalidade de gênero a que chamou de narrativa poética, um gênero híbrido, situado entre o narrativo e o poético:

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema.[...] A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance[...] Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema (TADIÉ apud FALEIROS, 2007, p. 159).

O que mais chama a atenção nesse(s) romance(s) não é o enredo em si (a morte separando um homem de uma mulher, a revisão memorialista ou a temática da saudade, o mundo gelado de um país a ser descoberto ou as tradições milenares do Japão), mas a poesia presente em toda narrativa, sua musicalidade suave, repleta de símbolos e metáforas que fazem a narrativa tornar-se densa, tanto de ideias quanto de forma.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010

Dicionário Houaiss Eletrônico. Acesso em: 24/010/2021. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta>

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSS en, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Passados presentes**: mídia, política, amnésia. In: HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

MÃE, valter hugo. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2012

_____. **o nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **A desumanização.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O apocalipse dos trabalhadores.** Editora Objectiva, 2008.

TADIÉ, J. -Y. **Le Récit poétique.** Paris: Gallimard, 1994

_____. **“Virei romancista sem querer”** [20 de novembro de 2008]. São João da Madeira: Labor.pt Semanário. Disponível em: Acesso em: 29 de setembro de 2021.

_____. **Folheando com... Valter Hugo Mãe: entrevista.** [10 de dezembro de 2007]. Carnaxide: Portal da Literatura. Entrevista concedida ao Portal da Literatura. Disponível em: Acesso em: 29 de outubro de 2021.

SARAMAGO EM “SOBREIMPRESSÃO”: LER *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO, A PARTIR DA ESCRITA DE MARIA GABRIELA LLANSOL.

Leonel Isac Maduro Velloso¹

RESUMO

Partindo da afirmação de Maria Gabriela Llansol, em *O senhor de Herbais* (2002), de que a personagem Blimunda Sete-Luas, do romance *Memorial do convento*, é uma beguina, este trabalho tem por objetivo ler o texto saramaguiano a partir de algumas questões que estão presentes na “textualidade” llansoliana, a saber: a) a figura “Mutante” (o “fora-de-série” que “traz a série consigo”); b) as potências afirmadoras do “dom poético” e da “liberdade de consciência”; c) a cisão entre o mundo do “Príncipe” (poder ascendente cujo princípio sustenta a ordem temporal, cristã e europeia) e o mundo dos “Intensos” (universo composto por homens e mulheres que utilizaram as próprias vidas como lugar, por excelência, da interrogação humana). Por esta via, este trabalho pretende continuar, aprofundar e aproximar as sendas de leitura abertas tanto pela Professora Doutora Tatiana Pequeno da Silva (2011), ao estudar os aspectos políticos na obra da Llansol, quanto pelo Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira (2014), ao apontar uma relação entre a obra de Saramago e a produção da “escrevente” de *O livro das comunidades*, no que tange a construção poética de uma outra Europa/Comunidade Ibérica.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Romance do século XX, Maria Gabriela Llansol, José Saramago, Sobreimpressão.

¹ Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, leonelmvelloso@gmail.com.

TRAÇAR LINHAS DE EXPERIMENTAÇÕES: UM ATO DE AMOR

O que quer dizer amar alguém? É sempre apreendê-lo numa massa, extraí-lo de um grupo, mesmo restrito, da qual ele participa, mesmo que por sua família ou por outra coisa; e depois buscar suas próprias matilhas, as multiplicidades que ele encerra e que são talvez de uma natureza completamente diversa. Ligá-las às minhas, fazê-las penetrar nas minhas e penetrar as suas. Núpcias celestes, multiplicidades de multiplicidades. Não existe amor que não seja um exercício de despersonalização[...]

Gilles Deleuze & Félix Guattari

Este texto, de saída, assume-se como um ensaio, isto é, um exercício de “pensamento experimental”, conforme a lição de Silvina Rodrigues Lopes (2012). Logo, como exercício de “pensamento experimental”, o ensaio se configura como

um *modo de partir* de textos literários, ou de poemas, mas também de muitos textos e coisas, vozes, gestos, ideias, ou lugares. De onde se parte nunca é indiferente, mas o mais importante são as linhas que se traçam. Enquanto produção de sentido, o ensaio é a expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas. “[...] o que importa é a sua promessa de acontecimentos. (LOPES, 2012, p.130; grifos da autora).

Por esta via, o objetivo deste ensaio é “desterritorializar” (DELEUZE; GUATTARI, 2019) a obra *Memorial do Convento*, de José Saramago, deixando os “fluxos” (DELEUZE; GUATTARI, 2019) de leitura desta narrativa, já tão “estratificados” (DELEUZE; GUATTARI, 2019) pela crítica especializada (à qual este trabalho deve tanto), encontre novas possibilidades de conexões, até então, “imprevistas”. Para a construção dessa “desterritorialização” convocaremos, terminologia nossa, a “textualidade esquizo”², por isso, “sem impostura” (LLANSOL, 1998), de Maria Gabriela Llansol.

2 Conforme Maria Gabriela Llansol (2000), quem lê, assim como quem escreve, deve-se deixar, em parte, “fulgorizar”, isto é, um “[...] processo de deslocação de fronteiras[...]

Tal “textualidade esquizo”, *grosso modo*, oferece-nos uma geografia de escrita que não avança por desenvolvimentos “[...]temáticos, nem por enredo[...]” (LLANSOL, 1998, p. 130), e se insere fora da “escrita representativa” (LLANSOL, 1998, p.130), contudo, oferecendo uma “[...]unidade, mesmo que aparentemente não lógica” (LLANSOL, 1998, p. 130), onde “a-colhe” e “dis-põe” no seu corpo/*corpus*, o “legente”. Retornando ao título desta comunicação, vamos ler Saramago, “em sobreimpressão”, a saber: dobrar os “corpos intensos” (LLANSOL, s/d) de Blimunda Sete-Luas, Baltasar Sete-Sóis e Pe. Bartolomeu Lourenço, os “ocidentados³”, *despersonalizando-os⁴*, na “escrita-paisagem⁵” de Maria Gabriela Llansol. Como nos lembra Deleuze (2019), “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE; GUATTARI 2019, p. 19). O (este) ensaio, assim gostamos de pensar, é essa cartografia amorosa do futuro. Por isso, assumimos o risco que este tipo de escrita suporta.

APROXIMAÇÕES OU “HALO PERDURADO”

As primeiras aproximações, mas não únicas, que podemos fazer entre a produção literária de Maria Gabriela Llansol e a produção literária de José Saramago nos são dadas pela crítica, tanto portuguesa quanto brasileira. Para tanto, debruçar-nos-emos, visando construir um breve inventário de apontamentos de leitura e de recepção, em três nomes representativos: Maria Alzira Seixo (1986), Luís Mourão (1996) e Jorge Fernandes da Silveira (2014).

De acordo com Maria Alzira Seixo (1986), os textos de Llansol e de Saramago trazem, para o romance contemporâneo português, elementos da “autoreferencialidade” e de marcas de outros registros de escritas, por exemplo: a poesia, para Maria Gabriela, e a história, para José Saramago. Conforme a pesquisadora portuguesa, ambos os escritores têm uma abertura sintomática para o que ela chama de “alteridade”. Tal distinção, é importante dizer, não se restringe somente a questões

3 Conforme Maria Inês de Almeida (2008).

4 Seguindo a trilha deixada pela epígrafe que abre este capítulo, o ato de amor é um ato de despersonalização.

5 “O escrever acompanha a densidade da restante vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.” (LLANSOL, 2017, p.11; grifos da autora)

gênero de escrita, mas também pode ser encontrado na figura do narrador e no próprio discurso.

Já Luís Mourão (1996) defende que Saramago e Llansol são dois nomes fundamentais, na abertura do romance português, para as “cenas dos próximos capítulos”, isto é, depois da “paragem da história”. Conforme Mourão, há, no autor de *A jangada de pedra*, um trabalho de “demolição da história” (MOURÃO, 1996, p. 370):

trata-se de desfazer o Kitsch da identidade nacional deixando emergir o indomesticável de um indivíduo, de uma singularidade. De ler por debaixo dos brandos costumes com que nos reconciliamos uma ferida que é vórtice de culpa e redenção.” (MOURÃO, 1996, p. 370)

Em Llansol, por sua vez, de forma mais radical, assim pensamos, trata-se da convocação de um “conhecimento agnóstico” (MOURÃO, 1996, p. 371):

A escrita deixa-se atrair por uma figura que nela emerge e pensa-a, não para reduzir ao conhecido, mas precisamente para a subtrair de todo conhecido, para fazer dela uma travessia para o incerto e o diverso. Não é uma escrita que nos dê qualquer saldo filosófico, moral ou gnosiológico; pelo contrário, é uma escrita que nos salda nos termos de uma liquidação total. (MOURÃO, 1996, p. 371)

Dando prosseguimento e finalizando esse breve “inventário” da crítica, segundo o pesquisador brasileiro Jorge Fernandes da Silveira (2014), há, nos textos de Saramago e Llansol, para além dos modos de leitura apresentados por Seixo e Mourão, uma tentativa de “compreender em profundidade o presente português” (SILVEIRA, 2014, p. 93), dentro de um panorama contemporâneo europeu. Ou seja, qual é o lugar de Portugal nesse contexto? Resposta que não ousamos, assim como Silveira, dar.

Todavia, para além das aproximações promovidas pela crítica especializada, apresentadas rapidamente acima, gostaríamos de assinalar outros pontos de convergência, importantes para o movimento deste texto, entre os dois escritores. Na busca de uma melhor explicitação de tais pontos, lançaremos mão de uma divisão, não estanque, que recobrirá três eixos: “biográfico”, “temático” e “biográfico-temático”. Sobre o primeiro eixo, sabe-se, pelos diários de Llansol, publicados pelo “Espaço Llansol”, sob o título de *Livro das horas*, que a “escrevente” e o escritor

ganhador do Nobel, correspondiam-se e se liam, conforme a entrada do dia 1 de maio de 1978:

Caro José Saramago, /Muito reconhecida pelo seu livro *Objecto* quase , que introduz uma certa dimensão de conhecimento na vida quotidiana, e que tanto tive prazer de ler./Agradeço também as palavras da sua dedicatória, e a troca de leitura de nossos livros./ Com amizade Maria Gabriela Llansol. (LLANSOL, 2010, p.195)

Sobre o segundo eixo temático, encontramos, na produção dos dois escritores, personagens/figuras⁶ que se encontram à margem do Poder/Príncipe: figuras llansolianas que catalisam formas de organização “[...] dos homens quer seja o sangue, a raça, o dinheiro, o mérito, a ideologia [...]” (LLANSOL s/d, p. 92). Por esta via, uma personagem/figura que tanto Saramago quanto Llansol partilham e, pode-se dizer, esteve “à margem” de qualquer “Poder”, foi João de Leiden⁷, ou “Jan de leyde”, líder anabatista de Leiden, do condado da Holanda, no Sacro Império Romano-Germânico. Sobre tal personalidade nos escritos da “escrevente” de *O raio sobre o lápis* e do autor de *O cerco de Lisboa*, assinalamos, somente, que ela aparece como personagem da obra *In nomine dei*, de José Saramago, e como objeto de reflexão numa conferência de Maria Gabriela Llansol, em Paris, recolhida e publicada no livro *Lisboaleipzig 1*:

6 “À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo infável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei “nós construtivos” do texto a que chamo de figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei de cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim uma unidade, mesmo que aparentemente não lógica. Porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um pensamento intensamente afectivo, um diálogo.” (LLANSOL, 1998, p. 130)

7 Resumindo a sua biografia, é importante dizer que, em 1533, ele se mudou para Münster, a capital do Principado-Bispado de Münster, onde se tornou um influente profeta e líder da Rebelião de Münster. Ele transformou a cidade em uma teocracia milenarista de princípios anabatistas. Em 1534, proclamou-se rei e em 1535, tal insurgência contra o mundo católico foi suprimida depois de um cerco à cidade, onde o líder foi capturado, torturado e executado.

Quando, há anos, fui em peregrinação a Münster, não encontrei ninguém que me soubesse dizer o que eram e o que faziam numa das torres da igreja de São Lamberto, as gaiolas que ali se encontravam penduradas. Numa delas havia sido exposto, depois de o seu coração ter sido trespassado com uma lâmina aquecida ao rubro, o corpo de Jan de Leyde. Ninguém sabia. Não encontrei uma única livraria onde se vendesse qualquer obra sobre os anabatistas. Talvez tivesse batido a má porta. Mas digo-vos que bati, na esperança de que talvez se abrisse a memória do ponto de partida. Porque o problema inicial, quinhentos anos depois, está ainda por resolver.

Desta Europa, não falam as literaturas europeias, ou muito raramente. (LLANSOL, s/d, p.90 e 91)

Já sobre o terceiro eixo de aproximação - “biográfico-temático” - e o mais importante para este texto, citaremos um fragmento encontrado no livro *O senhor de Herbais*, onde Llansol desenvolve uma breve reflexão sobre as mulheres, como as beguinhas, que ousaram ter acesso ao conhecimento, numa época em que tal direito não existia:

O que a História não permitiu, a visão ofertou. Abriu-lhes espaços significáveis onde apenas haviam vislumbrado o inominável. Também para elas, o amante ficara velado, como acontecera com psyché, a crermos nas Metamorfozes que nos deixou Apuleu. De qualquer modo, arriscaram uma forma de vida poderosamente sugestiva. O seu halo perdurou, não apenas nos meus textos, mas também nos textos de outros escritores. Por exemplo, o que Blimunda, a única grande personagem de Saramago [...] senão uma beguina? (LLANSOL, 2002, p. 208)

Chamamos esse fragmento de “biográfico-temático” porque ele carrega, em si, a transmissão e o testemunho de, pelo menos, duas “Llansóis”: uma “Llansol legente” e uma “Llansol escrevente”. Enquanto legente, Maria Gabriela deixa transparecer o seu modo de ler, “em sobreimpressão”. Como escrevente, ela nos aponta uma possibilidade de aproximação dos textos. É partindo do mote o “halo perdurado”, ou seja, das mutações que as figuras sofrem em outros textos literários, que passaremos, no próximo capítulo, a ler a presença, inconsciente/virtual, de Llansol e de suas figuras na obra elencada da produção saramaguiana.

“DESTA EUROPA, NÃO FALAM AS LITERATURAS EUROPEIAS”

Em *Memorial do convento*, encontramos uma narrativa linear, onde abundam o discurso indireto-livre e a convivência do tempo cronológico e psicológico. A narrativa se situa no século XVIII, durante o processo de gestão e construção do “Convento de Mafra”. A maior parte da narrativa se passa entre Lisboa e Mafra. A nosso ver, Saramago constrói uma narrativa “alegórica” (BENJAMIN, 2013) que problematiza a História Oficial, narrando-a, de forma materialista, à contrapelo. Mostra como a “vontade”, a palavra, aqui, não é gratuita, de um homem, D. João V, pode subjugar a vontade de milhares. Ao longo do texto, temos a convivência de duas histórias, nem sempre paralelas. Já de início, podemos convocar Llansol (s/d.): ao nos lembrar, em sua textualidade, a presença aparente de dois mundos, “o Mundo” e a “Restante Vida”, “[...] irreduzíveis entre si, inimigos um do outro, temendo-se.” (LLANSOL, s/d., p. 90).

Retornando à narrativa de Saramago, pode-se dizer: na primeira história, tem-se a “representação” da vida na corte de D. João V, símbolo supremo do absolutismo português, logo, continuador das figuras llansolianas do “Poder” e do “Príncipe” – senhores do “Mundo”. Em tal corte, entre jogos de intriga, de superficialidades e contratos, vemos D. João V fazer uma promessa a um Pe. jesuíta de que construiria um convento, em Mafra, se D. Maria Ana, com quem tem uma vida protocolar, engravidasse e desse à luz a um herdeiro. O narrador, neste momento, deixa transparecer, ironicamente, que: a) a rainha já está grávida; b) a promessa é uma artimanha do prelado. Conforme o desenvolvimento do romance, D. Maria Ana dá à luz a Infanta Maria Bárbara e a construção do convento se inicia.

A segunda história é assinalada por aqueles que, em alguma medida ou totalmente, estão à margem do poder, na “Restante Vida”: Pe. Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Blimunda Sete-Luas (que enxerga no escuro, por dentro das pessoas) e Baltasar Mateus ou Sete-Sóis (por enxergar de dia). O primeiro, uma espécie de Copérnico à portuguesa, é um protegido da coroa e tem o sonho herege de construir uma passarola e voar, produzindo uma nova conquista, mais além da terra e do mar. A segunda, uma camponesa possuidora do dom da visão: Blimunda consegue ver, quando está em jejum, o interior das pessoas, por isso, uma beguina, como Hadewijch da Antuérpia – conforme a comparação de Llansol exposta acima. Já o terceiro, Baltasar, temos um ex-soldado

maneta em busca de sobrevivência e lutando por um ideal, como a figura de Thomas Müntzer (desta vez não decapitado, mas, metonimicamente próximo, maneta). O encontro entre os três se dá, simbolicamente, durante um auto-de-fé inquisitorial do Santo-Ofício, momento em que a mãe de Blimunda é degredada por bruxaria. Um dos motivos dessa improvável união é o fato de serem personagens desajustadas para o seu tempo, mas, juntos, formam uma comunidade, para citar Llansol (2017), dos “mutantes”. Como nos ensina Llansol, o “[...] mutante é o fora-de-série que traz a série consigo” (LLANSOL, 2017, p. 11). Ou seja, ser um “mutante”, ser um “fora-de-série” é estar fora de qualquer estrutura protocolar ou institucional, contudo, com a sua existência engendrar outras e novas formas de conexões, como podemos perceber no fragmento abaixo:

[...] que este casal [Blimunda e Baltasar], ilegítimo por sua própria vontade, não sacramentado na igreja, cuida pouco de regras e de respeitos, e se a ele apeteceu, a ela apetececerá, e se ela quis, quererá ele. Talvez ande por aqui obra de outro mais secreto sacramento, a cruz e o sinal feitos e traçados com o sangue da virgindade rasgada, quando à luz amarela do candil, estando ambos deitados de costas, repousando, e, por primeira infração aos usos, nus como suas mães os tinham parido[...] (SARAMAGO, 2013, p. 78)

Tal ausência de fundamento e de infração aos usos e aos costumes ou, podemos dizer, à “Tradição”(LLANSOL, 2017, p.11) instituída, aponta, assim gostamos de ler, para um “Vazio” (LLANSOL, 2017, p.11), para um “Nada” (LLANSOL, 2017, p.11). E o Poder, para novamente trazer Llansol (2017), não vive sem “Tradição” e não aguenta o “Nada” e o “Vazio”. Se há algum comum nessa “comunidade”, é a “experiência trágica” de uma “vontade” desejanete, por isso, ética, traduzível, llansolianamente, como “dom poético”.

Com Llansol (s/d.), podemos dizer que tais personagens testemunham a continuação “[...] da força do livre arbítrio, do pensamento livre e da consciência, no saber e no dom poético” (LLANSOL, s/d, p. 89). Tais reflexões encontram representação na cena em que Blimunda olha o interior de uma hóstia e não vê Deus, pois só há “vontade”, codificada na imagem de uma “nuvem fechada”:

Vi uma nuvem fechada, respondeu ela. [...] Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada [...] Penso, como não hei de pensar, se o

que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, o que a religião afinal [...] Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada. (SARAMAGO, 2012, p.141 e 142)

Conforme estamos apresentando, “a vontade” como símbolo da “consciência livre” e do “dom poético”, quando aparece, é capaz de liquidar “em nós a apetência pelos Príncipes e pelo Poder. (LLANSOL, s/d, p. 92). Entretanto, com tal “pensamento livre” e com tal “dom poético” e suas potencialidades transformadoras, Llansol sabe e Saramago também, o que fez/faz o Poder/Príncipe. O destino dessas três personagens traduz essa funesta relação. Para finalizar, por mais que possamos apontar os caminhos do “halo perdurado”, ao longo deste ensaio, reconhecemos que as narrativas de Llansol e Saramago apresentam propostas éticas/estéticas radicalmente diferentes: entendemos que a obra de Saramago testemunha essa virtualidade da Europa, mas filtrando do presente para o passado, logo, confrontando “o ser com o tempo” (SEIXO, 1986, p. 23), quase como um “anjo da história” (BENJAMIN, 1994); e Llansol, do/no presente, e para além de uma virtualidade restritamente europeia, aponta para o futuro, ou “para o fora” (DELEUZE, 2011, p. 11); fura os condicionalismos do nosso olhar – [...] [a]os códigos fundamentais da nossa cultura” (FOUCAULT, 2016, p.XVI) -, passando por uma experiência “visionária” (DELEUZE, 2011). De acordo com Llansol (1997) seu projeto de escrita visa, grosso modo, “desocultar” um “jardim edênico” (LLANSOL, 1997, p.12) na terra. E, por isso, o futuro vislumbrado por tal escrita, lembra-nos João Barrento (2014), não está no sentido corrente de “desejo”, “conjectura” ou, por exemplo, experienciável fora do corpo do sujeito que escreve. Conforme Barrento (2014)

O futuro de Llansol é já agora, e o seu projecto de vida, vida escrita, está já inteiro no texto que vai escrevendo: ele é feito dos restos do Humano que ficaram por desabrochar, na grande História, na biografia e na vida comum. Esta é a forma do tempo que conta no texto de Llansol[...] (BARRENTO, <http://espacollansol.blogspot.com/2014/12/o-futuro-e-uma-origem-conferencia-sobre.html>)

Enquanto Saramago nos apresenta uma narrativa do que poderia ter sido, Llansol nos fala de um povo por vir/ do agora, dialogando, a nosso ver, também, mas de forma radicalmente diferente, com as propostas da “progênie forte e bela”, de Camões, da “raça ruiva”, de Cesário Verde,

do “Portugal sebastianista”, de Fernando Pessoa e da imagem final das mulheres grávidas que ficaram na “jangada de pedra”, de outra obra de José Saramago.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**. Belo Horizonte: FALE/ Editora UFMG, 2008.

BARRENTO, João. **O Futuro é uma origem**. In: <http://espacollansol.blogspot.com/2014/12/o-futuro-e-uma-origem-conferencia-sobre.html>, acessado em 22/09/2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O Anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig 1**. Lisboa: Edições Rolim, s/d.

_____. **O livro das comunidades**. Porto: Porto Editora, 2017.

_____. Onde vais, Drama-Poesia?. Lisboa: Relógio D’água, 2000.

_____. **O sonho de que temos a linguagem**. In: Revista Colóquio Letras, Lisboa, nº 143/144, 1997.

_____. **O senhor de Herbais**. Lisboa: Relógio D’Água, 2002.

_____. **Um falcão no punho.** Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Do ensaio como pensamento experimental.** In: **Literatura, defesa do atrito.** [s.l].: Chão da Feira, 2012.

_____. **Teoria da des-posseção.** Lisboa: Averno, 2013.

MOURÃO, Luís. **Um romance de impoder.** Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance.** Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Entrepessoas: com Aossê na casa e na mesa de Bach.** In: FENATI, M. C. (org). **Partilha do incomum.** Florianópolis, Ed. UFSC, 2014.

SOBRE GRÃOS DE AREIA E UNIVERSOS: REPRESENTAÇÃO E CONHECIMENTO EM AFONSO CRUZ E CARLOS DE OLIVEIRA

Thalles Candal Reis Fernandes¹

RESUMO

Esta comunicação pretende aproximar as reflexões propostas por Carlos de Oliveira e Afonso Cruz em suas respectivas obras *Finisterra: Paisagem e Povoamento* e o quarto volume da *Enciclopédia da Estória Universal*, intitulado *As reencarnações de Pitágoras*, acerca das formas de representação do real e da busca pelo conhecimento. Para tanto, a discussão será conduzida pelas teorias de Walter Benjamin a respeito do fragmento e da reflexão no Drama Barroco e no Romantismo Alemão aplicadas às obras. As aproximações entre essas obras apontam para uma estrutura rizomática, portanto fragmentária, ensaiada por Carlos de Oliveira entre os anos 1960-1980, e realizada com sucesso por Afonso Cruz nas primeiras décadas do século XXI, que refletem, na forma dos textos, os tratados de busca infinita pelo conhecimento que seus conteúdos propõem. A partir dos signos dos grãos de areia e dos astros, presentes em *Finisterra* e no poema “Dunas” do poeta da gândara, e nos verbetes “William Blake” e “Albertus Hofwegen” de *As reencarnações de Pitágoras*, do autor contemporâneo, conclui-se que, se não há uma influência direta – como a de Carlos de Oliveira à geração de Poesia 61 –, Afonso Cruz é herdeiro da linguagem revolucionária que o autor de *Cantata* legou à literatura portuguesa.

Palavras-chave: representação; conhecimento; Afonso Cruz; Carlos de Oliveira.

1 Bolsista Aluno Nota 10 FAPERJ. Mestrando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, thalles.candal@letras.ufrj.br;

INTRODUÇÃO, METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

Em seu famoso capítulo introdutório de *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin estabelece o conceito de *tratado*, que, para ele, é a forma essencial da filosofia que quer “permanecer fiel à lei da sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento” (1984, p. 50). O tratado tem como método a representação natural e contínua, portanto avessa às intenções e, principalmente, fragmentária. A metáfora do mosaico utilizada por Benjamin reforça que sua natureza fragmentária não só não lhe faz perder força, como é ela que lhe garante o *status* de moto-contínuo: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.” (1984, p. 51). E é com essa imagem que pretendo iniciar nossa discussão.

A noção do fragmento que carrega a verdade da compreensão do todo está presente no debate filosófico desde os pré-socráticos e sua investigação sobre o princípio da *arché*, o elemento formador de todas as coisas, passando por Platão e as ideias, que, individualmente, contém a imagem do mundo, até Leibniz e suas mônadas, parte completa e indissolúvel de tudo que existe. O fragmento que traz em si a memória do todo também é assunto fértil no campo da literatura. Os autores que pretendo aproximar neste trabalho são ótimos exemplos dessa assertiva.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Afonso Cruz, escritor português contemporâneo, no volume quatro de sua *Enciclopédia da Estória Universal*, intitulado *As reencarnações de Pitágoras*, traz dois verbetes que merecem nossa atenção a respeito da fragmentação:

BLAKE, *WILLIAM*

contava grãos de areia para saber quantos universo cabiam numa praia. (CRUZ, 2015, p. 20)

HOFWEGEN, *ALBERTUS*

criou um enorme telescópio para perceber quão grande é o universo que temos dentro de nós.

Ao apontar para uma estrela, descobriu os olhos de um vizinho que tinha morrido aos nove anos. Ao apontar para uma galáxia, viu o umbigo da sua mãe. E ao fundo, na

parede do Universo, a sua própria retina. Que, por sinal, era semelhante a um dos quadros de girassóis que Van Gogh viria a pintar. (CRUZ, 2015, p. 46)

Valendo-se dos conhecidíssimos versos de William Blake, Afonso Cruz dá um passo a mais na interpretação, pois se é possível ver o mundo num grão de areia, quantos universos podem caber numa praia? Dessa forma, para além de apontar para a profundidade das coisas ínfimas, atesta a infinidade dessas coisas e, conseqüentemente, de suas formas de leitura e representação. Por sua vez, apresentando-nos uma reencarnação de Pitágoras desconhecida até então, Albertus Hofwegen decide investigar o universo contido em uma das coisas ínfimas da Terra: o ser humano. Com um enorme telescópio, Hofwegen olha para dentro de si e, como numa visão do Aleph de Borges, enxerga o luto, a origem, a beleza e sua própria vista.

Nesta rápida apresentação, os verbetes acima citados exemplificam bem a forma da *Enciclopédia da Estória Universal*, ao mesmo tempo que apontam para a compreensão do universo literário criado por Afonso Cruz. Amalgamando verbetes de personagens ficcionais e reais, o autor constrói uma enciclopédia que não se compromete com a ideia tradicional de verdade e busca pelo círculo completo do conhecimento, como propõe sua etimologia. A Estória Universal é muito mais frutífera de possibilidades do que a História, pois é a única que o escritor pode oferecer. A única que qualquer ser humano pode oferecer, pois é a interpretação do universo a partir do que se pode ver. Porque o mais profundo e inalcançável conhecimento que se pode ter de si mesmo – e, portanto, do mundo – é olhar para os próprios olhos, como fez Hofwegen.

O “mapeamento do mundo” feito por esse cânone de personagens reais e fictícios empreendido por Afonso Cruz a que se refere Isabel Cristina Rodrigues é uma boa imagem da *Enciclopédia* como ponto de partida para a obra do autor como um todo. Isso se dá pelo engenho refinadíssimo que o autor fez de seu universo literário. Personagens apresentados em romances anteriores reaparecem como verbetes ou como contribuidores da *Enciclopédia*, assim como tantos outros que ainda poderão aparecer em obras futuras. Os livros que compõem sua obra compartilham personagens entre si, e a *Enciclopédia* tem um papel central de convergência de muitos deles, como Petar Stamboliski, já citado em *Jesus Cristo bebia cerveja*; ou Isa e o mudo Badini, personagens de *Para onde vão os guarda-chuvas*; ou o coronel Möller de *O pintor debaixo do lava-loiças* – todos reencarnações de Pitágoras.

A estrutura da obra em construção de Afonso Cruz encontra uma feliz metáfora no estudo de Drisana de Moraes Oliveira Santos sobre uma das principais obras do autor, *Jalan Jalan: uma leitura do mundo*. O arabesco, figura artística elegida para ler *Jalan Jalan* por sua forma de “oscilação permanente, que não tem, tipicamente, nem início, nem meio, nem fim pronunciado” (SANTOS, 2020, p. 32), pode ser expandido para suas demais produções:

Trata-se, assim, de uma obra que constantemente se referencia, através de personagens, versos, frases, que se interpenetram e se recriam. Sua geografia fragmentária é, deste modo, uma espécie de inventário circular, às vezes vertiginoso, de objetos e formas, afinal “quase todas as histórias, se não todas (...), são circulares, porque andar em linha recta é sempre um retorno.”. (SANTOS, 2020, p. 20)

Os volumes da *Enciclopédia da Estória Universal*, portanto, podem ser vistos como essa geografia fragmentária para a qual todas as formas assumidas pelo conhecimento são fundamentais. Essa ideia nos leva novamente a Walter Benjamin, agora para o conceito de reflexão na obra de arte adotado pelo Romantismo alemão. A constante autorreferenciação por meio de fragmentos que geram sua própria reflexão é justamente a teoria do conhecimento fundada pelos românticos. E como, para eles, a reflexão “é pensamento que engendra a sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 39), a escolha de Afonso Cruz pela forma enciclopédica para refletir sobre a verdade, a verossimilhança e o discurso, cito novamente Isabel Cristina Rodrigues, “corresponde a um simultâneo e singularíssimo exercício de mistificação do cânone antologado e de desmistificação do modelo canônico que a própria obra toma por referente” (RODRIGUES, 2014, p. 115).

Pensando no *dialeto dos fragmentos*, Friedrich Schlegel comenta sobre essa busca constante de universos interiores e exteriores: “Se ao refletir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos.” (SCHLEGEL, 1997, p. 16). Ao fazer Théophile Morel assumir, na introdução do quarto volume da *Enciclopédia*, que “*As reencarnações de Pitágoras* demonstra que cada ser humano contém em si toda a humanidade” (CRUZ, 2015, p. 9), Afonso Cruz recorre à noção schlegeliana do ser humano como fragmento. Mas, por entender

a linguagem como engenho e procura constante de conhecimento, ressalta o caráter formativo da reflexão em sua multiplicidade, a despeito de reafirmar a limitação de sua incompletude.

Um processo parecido com esse de Cruz ocorre em *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira – guardado, é claro, o caráter pioneiro do poeta da gândara. Para explorarmos melhor os aspectos desta obra, retornemos aos grãos de areia e aos telescópios:

DUNAS

Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos. O inventor de jogos meu amigo veio encontrar-me quase cego. Entre a névoa radiosa da praia mal o conheci.

Falou com a exactidão de sempre:

«O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. Analise os vales, as montanhas, aproveite a energia desse fulgor de vidro esmigalhado para enviar à Terra dados científicos seguros. Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem». (OLIVEIRA, 1992, p. 222)

A aproximação deste poema em prosa com os verbetes selecionados de Afonso Cruz é quase instantânea. O ofício do poeta de contar os grãos de areia já antecipa algumas das estratégias de captação do real utilizadas pelos personagens de *Finisterra*, mas antes revela uma temática caríssima à Carlos de Oliveira: o trabalho do poeta como um trabalho árduo, desgastante, de integração total com o objeto da escrita. O amigo inventor de jogos – presença do lúdico, recorrente nos poemas do autor – ocupa com sua fala a segunda metade do poema, aconselhando-o a usar um microscópio para aumentar as dimensões dos grãos de areia. Utilizando-se de um lugar-comum da ficção científica, o microscópio, assim como o telescópio de Hofwegen, é o elemento científico que desencadeia e autoriza a fantasia de transformar o imperceptível grão em astro, capaz de suportar e abrigar o poeta-pesquisador.

É interessante reparar na cosmologia de transformar e ampliar a micropaisagem para extrair-lhe dados científicos mais seguros e assim poder representar mais fielmente a realidade. Os traços do fantástico e do surreal como estratégias de percepção, ou até, se quisermos, de representação do real – elementos importantes de *Finisterra* – já se encontram

neste momento na obra de Carlos de Oliveira. Há, inclusive, em *Finisterra* uma passagem muito próxima a esse poema, quase uma transposição do seu enredo para a narrativa. Durante o capítulo VI, o pai ensina à criança os fundamentos básicos da fotografia, a sua obsessão de representação da paisagem do jardim:

– Lentes para fixar o grão de areia, o astro. Trazê-lo tal e qual para dentro de casa, observá-los tão de perto que desprendam por fim as normas maiores e menores da sua arquitectura.

[...]

– Magia, imaginação, limitam-se a colher o rigor submerso da realidade. Os números, a geometria, em que o mundo repousa. (OLIVEIRA, 1992, p. 1030)

As lentes da câmara fotográfica do pai se aproximam do microscópio do amigo inventor de jogos, assim como as normas maiores e menores da arquitetura do grão de areia são as montanhas e vales a que se refere o poema – além da mesma designação aos resultados: o astro. Os dados científicos seguros são os números, a geometria, distantes da subjetividade invasiva e deformante da imaginação quando se propõe a representar o real. Temos aqui um excerto que, com efeito, apresenta semelhanças imensas com um poema publicado dez anos antes. Neste mesmo livro, *Sobre o lado esquerdo*, os poemas “Estrelas” e “Desenho infantil” antecipam os primeiros capítulos de *Finisterra* sobre o desenho da criança e suas circunstâncias. E uma investigação mais aprofundada poderia revelar outros exemplos de poemas, crônicas, romances que estão conectados intimamente entre si na obra de Carlos de Oliveira.

Essa macroestrutura assemelha-se a um rizoma deleuze-guattariano – que inclusive pode ler-se como um embrião da ideia de um universo literário, como o construído por Afonso Cruz décadas depois. A chamada por Alexandre Pinheiro Torres “Tetralogia da gândara”, composta pelos quatro primeiros romances de Carlos de Oliveira, também compartilham personagens e cenários que se referenciam entre si. Como raízes de uma árvore morta que “rebotam / nesta página / inesperadamente”, “buscando qualquer coisa / que está / em estratos / fundos” (OLIVEIRA, 1992, pp. 259-266), as influências biográficas tatuaram a infância e a obra de Oliveira, sua linguagem e sua forma poética. E essa estrutura rizomática encontra o maior de seus tubérculos em *Finisterra* – ou, mais apropriadamente, o seu maior cogumelo de gisandra.

Fixando os pés, finalmente, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, analisemos a “obsessão da família”: a perseguição da realidade nas constantes representações da paisagem do jardim que a janela da casa recorta. A representação central da obra, o desenho da criança, além de povoar a paisagem com camponeses e seus animais em peregrinação, traz voz aos elementos animados e inanimados quando a lupa lhes incide, ou quando da sua projeção nas paredes, povoando ainda mais de vozes e magicamente a paisagem silenciosa do abandono – como na cena em que a criança e o homem conversam com os grãos de areia.

Entre as fotografias do pai e sua busca pela expressão mais exata da realidade; e as pirogravuras da mãe que procura aceitar as imperfeições dos meios e do sujeito como parte da realidade; a criança tenta equilibrar-se, menos preocupada com a *mimesis* do que com a simbolização. Sua sede se refletiu na diminuição da lagoa da paisagem e na sede dos camponeses; sua febre ateou fogo à cabeça dos homens e dos bichos; e seu medo dos grãos de areia que batem contra a janela no inverno promoveu-os a penedias: “pretendeu desenhar não tanto o que via quanto o que sabia” (MARTELO, 1996, p. 228). Enquanto isso, sua versão adulta – com quem conversa numa interface fantástica aberta pela revisita de antigos papéis da família – segue o rigor paterno de representação em sua maquete.

Todas as representações da paisagem, entretanto, passam por uma imprecisão que é justamente a causa de sua repetição incessante – e da futura desistência de todos. Para todas as representações “basta o pormenor (...), o engano no algarismo, e as contas saem erradas” (OLIVEIRA, 1992, p. 1031), principalmente o pormenor da visão falha – que a cintilação das ampliações desgasta – aliado ao pormenor da própria realidade, que, de refletir-se em nossos olhos, codificar-se e interpretar-se, já é passado. Como o narrador de “A fuga” – último texto de *O Aprendiz de Feiticeiro* que tanto dialoga com *Finisterra* – que olha para o céu estrelado com a certeza de contemplar o passado, “um universo morto, um deserto”, já que a estrela mais próxima, se explodir agora, só sumirá do céu daqui a oito anos (OLIVEIRA, 1996, p. 599).

Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que as personagens são obcecadas por representar o real e representam-no da única maneira possível: o falhanço. Não há, portanto, ação que mais se repita do que a tentativa falhada de interpretar a realidade sempre da mesma maneira. Rosa Martelo nos alerta, no entanto, de que todas as descrições da paisagem do jardim são feitas, ou pela voz de um narrador-personagem

envolvido na representação em questão, ou pela descrição das representações dos personagens: “(o que ela é fora dessa relação deve o leitor resignar-se a desconhecer), o que sugere, afinal, que a paisagem de primeiro nível não é menos construída do que as paisagens de segundo nível.” (MARTELO, 1996, p. 226).

Ao não se atrever a descrever objetivamente a paisagem, Carlos de Oliveira faz da sua própria obra um contraponto à atitude de suas personagens. Perto de se aproximar do ofício da filosofia de representação da verdade, mais que da busca por conhecimento (BENJAMIN, 1984, p. 50), e fazer de seu *Finisterra* um tratado proto-filosófico sobre a representação infinita de um objeto que não para de mudar, o autor recua e expõe a “encenação da encenação”. Preferindo inscrever-se como uma reflexão que se origina de uma anterior e projetará outras tantas reflexões, “mostra como é feita a reflexão e, por isso, relativiza-a, retira-lhe a possibilidade de coincidir em absoluto com a verdade” (MARTELO, 1996, p. 249). É nesse mesmo movimento de recusa da intenção que a obra propõe uma reflexão sobre a verdade e o conhecimento.

Finisterra pode ser lido como uma reflexão sobre a obra de Carlos de Oliveira, particularmente e em conjunto, ou um ponto de convergência de seu trabalho poético e narrativo. Por isso algumas partes do rizoma saíram à luz em pontos tão distantes no tempo de sua obra. É um exercício de linguagem que, ao mesmo tempo que, como a gisandra, compromete os alicerces da casa, prepara uma “metamorfose construtiva de mundo” (MARTELO, 1996, p. 249).

O entendimento barthesiano de que a realidade é múltipla e a linguagem é una estabeleceu na obra de Carlos de Oliveira um legado de consciência formal que joga com os signos em vez de usá-los ou destruí-los (BARTHES, 2013, p. 27). O telescópio, o microscópio, a lente e a lupa são instrumentos amplificadores da imagem – transformadores de grãos de areia em astros – que, entre o científico e o fantástico, representam bem a literatura como criadora de universos de pensamento. Assim, a busca, ou mesmo o encanto pelo (auto)conhecimento através da reflexão engendrou a forma fragmentária e rizomática tanto da *Enciclopédia da Estória Universal* quanto de *Finisterra*. Para encerrar como começamos, com Benjamin, cito:

A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência: através de

sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.
(BENJAMIN, 2011, p. 81)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finisterra, mesmo não sendo um arabesco, encerra em sua constituição fragmentária e em seu argumento formal reflexivo, a possibilidade de uma arte poética do arabesco. Não se podendo afirmar a influência direta de Carlos de Oliveira sobre Afonso Cruz e sua geração, como ocorreu com Poesia 61 – como afirma Jorge Fernandes da Silveira – podemos assumir que *Finisterra* deixa um legado para a literatura portuguesa que se pretende eticamente ativa e esteticamente arrojada, isto é, revolucionária. E é justamente dessa literatura que Afonso Cruz faz parte.

O fragmento, que não à toa é a forma privilegiada da filosofia universal, como diz Schlegel, é a forma das duas obras aqui analisadas. Ambas alegorizam a busca pelo autoconhecimento. Reconhecendo a impossibilidade e, principalmente, a inutilidade da busca pelo conhecimento infinito, que por séculos foi a principal empresa dos homens na Terra, Carlos de Oliveira e Afonso Cruz deslocam o adjetivo que caracteriza o conhecimento para modificar a busca. Eis o tema central da *Enciclopédia da Estória Universal* e de *Finisterra: paisagem e povoamento: a busca infinita pelo conhecimento*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 3ª ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CRUZ, Afonso. **Enciclopédia da Estória Universal: As Reencarnações de Pitágoras**. Lisboa: Alfaguara, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MARTELO, Rosa Maria. **A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira**. 1996. 556f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, 1996.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: Tradição e Inovação na narrativa portuguesa contemporânea. In: **Guavira Letras**, n. 18, pp. 106-123, jan.-jul. 2014.

SANTOS, Drisana de Moraes Oliveira. **Viagem e trabalho, arte e política: uma leitura em arabesco de Jalan Jalan**. 2020. 90f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2020.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Poesia 61: Um acontecimento na história da poesia do século

em Portugal. In: **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte: UFMG, n. 12, pp. 121-143, 1984.

TORRES, Alexandre Pinheiro. A Tetralogia da Gândara de Carlos de Oliveira. In: _____. **Romance: o mundo em equação**. Santa Maria de Lamas: Portugália Editora, 1967.

TEIXEIRA DE PASCOAES: DO METAFÍSICO COMO INTIMIDADE COM O FÍSICO

Rodrigo Michell Araujo¹

RESUMO

Propomos neste trabalho demonstrar a tese de que o sentido metafísico presente na poesia de Teixeira de Pascoaes configura-se como um caminho de encontro com o físico. Consideraremos duas linhas de força que agem na sua obra poética, sobretudo a publicada nos primeiros decênios do século XX, com destaque para **Marânus** (1911): (i) o gosto pela imaginação criadora de seus sujeitos poéticos; (ii) o sentido de “harmonia” atuante em sua obra. Tendo em conta a vasta produção do autor, onde se avultam diversos caminhos interpretativos, adotaremos como ferramenta metodológica a Ritmanálise, teoria elaborada pelo filósofo luso-brasileiro Lúcio Pinheiro dos Santos e datada da década de 1930, que se dedica ao estudo do ritmo. É a partir de uma leitura ritmanalítica da poesia de Pascoaes, aprofundada na articulação entre o poético e o filosófico, que buscaremos ler e fazer falar a Natureza, evocando uma obra que é escrita “com” o físico, e não propriamente “sobre” ele. Sendo assim, justificamos nossas escolhas hermenêuticas, que recaem na apreensão do “ritmo” como um elemento fundamental para a (con) fusão com o meio exterior, questão muito presente na poesia de um autor que desde sempre se identificou com a sua terra e a inscreveu em seu nome literário, Teixeira “de” Pascoaes.

Palavras-chave: Pascoaes, Poesia, Filosofia, Natureza, Ritmo.

1 Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

Quando a alma se afina ao tom da natureza

Tomo como ponto de partida uma colocação de Sant'Anna Dionísio no ensaio "O espírito de Pascoaes", publicado na revista *Seara Nova* em edição de 1954: "A grandeza de Pascoaes está no seu delírio" (DIONÍSIO, 1954, p. 52). A frase funciona como uma boa introdução a este poeta que levou até às últimas consequências o poder imaginativo e imagético de sua poesia, permeada de sombras, luz, névoas, lágrimas e espectros personificados. Em cinco décadas de atividade literária, seja no verso ou na prosa, Teixeira de Pascoaes deu voz, cor e forma às "aparições" que se transformam em duplos, mas também às imagens da Natureza percebida e experienciada. "Delírio", em Pascoaes, tem dois significados fundamentais. O primeiro diz respeito ao processo criativo do autor, pois a imaginação é sempre criativa. É ela a responsável pela materialização dos diversos fantasmas, sombras e personagens inanimados. É o caso de *O Doido e a Morte*, de 1913, onde o protagonista, um louco, personifica a Morte, seu duplo, envolvendo-se em um longo diálogo que beira o erótico, buscando trazer a quimérica Morte para o centro mesmo da Vida. O segundo significado diz respeito à quebra de fronteiras entre o sonho e a realidade, fazendo de sua obra um constante "devaneio poético", pois o que nela está em causa é um "sonhar acordado", perceptível em vários versos².

Neste momento inicial, quero tratar da questão da imaginação como uma abertura à problemática da "confusão" harmônica com o físico pelo metafísico. A mesma imaginação que também funciona como um dispositivo que o poeta se vale para sondar as "entranhas da vida", como diz o próprio sujeito poético Marânus, de obra homônima publicada em 1911, nos seguintes versos: "fragilidade vã! Quero sondar / as entranhas da

2 Quanto ao "devaneio poético", apropriamo-nos sobretudo do pensamento filosófico de Gaston Bachelard, que muito se empenhou em empreender uma filosofia da imaginação criadora, se dedicando à análise dos sonhos e de um rico pacote de imagens que nós próprios fabricamos. Suas obras que se voltam para os cinco elementos da natureza, além de outras como *Le monde comme caprice et miniature* (O mundo como capricho e miniatura), da década de 1930, *Le droit de rêver* (O direito de sonhar), da década seguinte, e *La poétique de la rêverie* (A poética do devaneio), dos anos 1960, formam um grande *corpus* que tem seu mérito não apenas na proposição de um "outro" caminho (epistemológico) dentro da própria Filosofia, mas sobretudo no interesse literário que sua obra desperta justamente no momento em que, ao "combinar" (e não separar e opor) as culturas científica e literária "sem confundi-las", segundo Vincent Bontems (2017, p. 30), ele faz do devaneio o seu "próprio método" (BONTEMS, 2017, p. 129).

vida, a treva imensa / onde tudo se gera [...]” (PASCOAES, 1973a, p. 227). Imaginação que valoriza o silêncio, que, a meu ver, foi o grande interlocutor de Pascoaes. Silêncio cristalizado na linguagem, no espaço, no tempo, na página em branco, nas reticências ao fim de cada verso.

Sabe-se que é próprio de todo escritor se espacializar. Não apenas na página em branco, como também no espaço em branco, imaginado através de uma memória, repleta de imagens. Paradoxalmente, esta depuração do espaço da memória é muitas vezes feita através da evocação das ausências, de sons e imagens. Pascoaes não é exceção. A todo o momento seus versos buscam construir uma intimidade poética com o espaço, ou melhor, com os “seus” espaços afetivos. Falamos de “seu” Marão. Da mesma serra em que Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos desde cedo se identificou como Teixeira de Pascoaes, inscrevendo em seu nome literário, à maneira de Miguel Torga, a identificação com a terra – nesse caso, com o lugar, pertencente à freguesia de Gatão, nos arredores da região central da cidade de Amarante, Norte de Portugal. Em toda a sua obra Pascoaes buscou expressar essa identificação com o seu espaço, unindo-se a ele, numa relação circular, isto é, numa comunhão dinâmica, pois o sujeito lírico tanto pode afetar o espaço, com o espaço também pode afetar o sujeito. Por isso a “topoanálise”, tal como exposta na fenomenologia imaginativa de Gaston Bachelard, pode ser uma chave de leitura proveitosa em investigações que busquem dar conta de uma leitura poético-filosófica do espaço em Teixeira de Pascoaes, pois a todo o momento sua obra parece sempre sugerir ao seu leitor uma expressiva “filosofia do espaço”.

Utilizo os seguintes poemas para demonstrar essa circularidade. Em *Jesus e Pã*, emblemático poema datado de 1903, acompanhamos as errâncias do pensamento de um velho sábio, recolhido nas montanhas tal como um Zaratustra, fazendo da solidão e do silêncio ingredientes para a fermentação de suas ideias. Em uma singular passagem, assim diz o velho ao seu interlocutor: “Se eu chorava, também uma árvore chorava!...” (PASCOAES, 1996, p. 168). Já em sua obra de estreia na cena literária, *Sempre*, de 1898³, lemos o seguinte verso no poema “Meditando”:

3 ³ Refiro-me a *Sempre* como a sua obra de “estrela” na cena literária, pois o próprio autor assim a concebeu – tal como modernamente entendemos o que é uma obra (livro físico). No entanto, é salutar destacar que, antes de *Sempre*, Pascoaes já havia trazido à lume os poematos “Belo”, publicado (em parte, inicialmente) em 1896, e “À minha alma”, publicado alguns meses antes de *Sempre*, em 1898. Há que referir, ainda, o fatídico *Embriões*, datado

“Sempre que choro, o branco nevoeiro / as árvores apaga” (PASCOAES, 1997, p. 109). Ainda no mesmo poema de *Sempre*, o sujeito poético tenta refletir sobre essa ânsia por desdobrar-se no físico⁴. Cito a estrofe:

Que estranha simpatia
Me prende às cousas da Natura!
A minha dor cantando é luz; minha alegria
Incendeia a noturna sombra escura
E vejo a intimidade
(PASCOAES, 1997, p. 109).

O sentimento de “estranha simpatia” com as coisas da Natura desde sempre a vimos, seja na poesia ou na filosofia. O rio que inspirou Heráclito, o vento, as folhas caídas do outono, imagens constantemente “fotografadas” pelas “lentes” verbais de diversos *haikais* pelo mundo, inspirados no silêncio calmo das águas, só então perturbado pelo salto da rã, visto e pressentido exemplarmente por Matsuó Bashô no século XVII japonês. Ao longo do tempo a literatura acabou por se tornar, digamos, uma via privilegiada para um contato mais “íntimo” com aquilo que entendemos por Natureza. Muitos autores não se limitaram a tematizá-la, mas sobretudo estabeleceram um elo com o meio, cujo resultado invariavelmente sugere uma “metamorfose”, um desdobramento onde não há limite visível entre sujeito e objeto. Enfim, pensamos em autores que foram porta-vozes do sentimento da Natureza, fazendo de sua obra o canto destes elementos. E não só. Tantos foram os poetas que pintaram “ecfrasticamente” a Natureza, reforçando as relações entre a poesia e a pintura – e aqui incluo Teixeira de Pascoaes.

Em Pascoaes, o mundo físico é contemplante e contemplado. Uma investigação que assuma e proponha uma “filosofia da natureza” em sua obra deverá tomar o estado silencioso da contemplação dessa Natureza como algo incontornável. Em seus versos há sempre uma necessidade de ir aos limites do olhar para um aproximar-se da Natureza. É preciso sair da condição passiva do contemplador frente ao contemplado. Veja-se como exemplo o poema “A sombra do homem”, da obra *As sombras*:

de 1895, que cumpriu o destino do desaparecimento por vontade do próprio autor – por isso a eleição de *Sempre* como sua verdadeira “estrela”.

4 Para evitar confusões na passagem de uma nomenclatura para outra, utilizarei o verbete “físico” no sentido mesmo que Pascoaes o entendeu, como a *physis* grega, essa coisa viva e pulsante, dotada de “alma”.

E ouço vozes e passos... Quem me fala?
És tu, ó chuva? Ó vento? Ou serei eu?
Ah, como distinguir a minha fala
Das vozes que andam, tristes, pelo céu!
Já de tanto sentir a Natureza
De tanto a amar, com ela me confundo!
(PASCOAES, 1996, p. 146).

Teixeira de Pascoaes está a ouvir constantemente o físico e todos os seus elementos, assim como ouve os seus silêncios. Mas com ela se “confunde”, devido a uma contemplação silenciosa que resulta na metamorfose do sujeito com a *physis*. Não há como precisar um “limite” entre o sujeito poético e o seu exterior. Sem essa demarcação, tudo é confusão. Por isso entendo o silêncio como um “caminho” que resolve a confusão, viabilizando uma “passagem” para o desdobramento – função muito perceptível na interrogatividade lançada pelo próprio sujeito poético nos dois primeiros versos: esta voz que escuto será minha ou da própria Natureza? Que voz é essa? Seria decerto a voz do silêncio?

Já no poema “Em oração”, de sua segunda obra de poesia, *Terra proibida*, datada de 1900, lemos os versos: “No inverno, quando chove / e o silêncio lá fora é de gelar / eu sinto, além de mim, fantasmas a rezar” (PASCOAES, 1997, p. 300).

Em Pascoaes, o sujeito contemplante não é passivo, pois isso o reduziria ao mero olhar das coisas com distanciamento. Pode-se afirmar que a ideia de Natureza está expressa na relação ver/ouvir/sentir, tricotomia essencial que, no tecido textual, pode nos conduzir a um “chegar a ser” de todas as coisas, ou seja, uma união com a Natureza. Esse sujeito que se “confunde” com a Natureza torna-se Natureza – o que, naturalmente, impõe ao texto de Pascoaes um desafio para uma espécie de “exercício” do pensamento intuitivo no próprio centro da lógica.

É na prosa filosófica *O bailado*, publicada em 1921, que encontramos um ótimo exemplo disto que entendo por “espectador ativo”. Note-se a seguinte passagem, que poderia compor qualquer pesquisa nas ditas teorias do duplo: “essas figuras, espectros de mim próprio, mostrá-las é mostrar-me” (PASCOAES, 1973b, p. 13). No entanto, em Pascoaes, é sempre difícil precisar até aonde vai esse espectador. Com relação a esse Outro metamorfoseado, não sabemos precisar se o duplo que é um espectro de seu criador, ou se é o seu criador um espectro de seu duplo. Vejamos ainda esta outra passagem d’ *O bailado*: “O corpo é uma exteriorização do

espectro; e o espectro uma interiorização do corpo. O espectro e o corpo representam o mesmo Ser” (PASCOAES, 1973b, p. 137).

Em *O bailado*, temos uma síntese daquilo que Pascoaes inscreveu em sua poesia até então. Aqui a questão fantasmagórica é interpretada como um duplo de si mesmo, mas que ao mesmo tempo é o diferente. A obra pode funcionar como um palco onde esses duplos são convidados à dança que, no momento instantâneo em que exige a aproximação, também repele. Bailado que se faz com todo o corpo, que agora toca, vê, ouve e pressente o compasso do silêncio, como se observa no fragmento XV do “Prólogo”: “Vesti-me de sombra e senti o silêncio [...]” (PASCOAES, 1973b, p. 20). Sem dúvida, uma das obras mais bem-sucedidas de Teixeira de Pascoaes, porque não se confina a uma cartografia dos afetos, mas, ao propor um pseudo diálogo entre um Eu lírico narrador e um Ele narratário (ainda que este Eu apareça como duplo do Outro), utiliza a dança para tudo pôr em movimento; a dança é o elemento necessário para o esboço de sua particular teoria do Ser: “O corpo é uma exteriorização do espectro; e o espectro uma interiorização do corpo. O espectro e o corpo representam o mesmo ser. O corpo é o ser agindo sobre a terra” (PASCOAES, 1973b, p. 137).

Invariavelmente, Pascoaes é tudo: a Natureza, o Animal, o conjunto de tudo o que ele não foi, no sentido de que ele escolheu para ser, mas não era, ou seja, a dor do vazio dos poetas. Canta e dança não apenas para unir-se poeticamente à Natureza, mas também para decifrar o seu segredo. O poeta tenta penetrar no segredo de um físico sempre envolto no manto do mistério.

O METAFÍSICO COMO PROCURA DO FÍSICO

Para demonstrar o argumento de que o metafísico é um caminho possível para um encontro com o físico, é incontornável destacar o desejo de regresso à Origem, ao Princípio primordial presente em seus versos e em seu pensamento. É aí que Pascoaes invariavelmente encontra o silêncio originário, ou melhor, o silêncio que recobre o Caos originário (*Χάος*). Veja-se o poema “A voz”, da obra *Cânticos*, de 1925: “Do silêncio profundo / Nasceu aquela Voz que fez o mundo” (PASCOAES, 1925, p. 75).

O movimento que a poesia de Pascoaes opera ao voltar-se para o Princípio e nele pressentir o silêncio como gênese da “voz que fez o mundo”, funciona mais como um “ir ao encontro” de um Caos “caótico” entendido como excesso (*hybris*), sempre a transbordar, tão excessivo

com o Nada, mas um Nada que nunca é vazio, mas, antes, um vazio cheio de plenitude e significado. Seguramente uma concepção que muito se emparceira da imagem da fonte que o neoplatônico Plotino utilizou, no capítulo primeiro do Tratado II da *Enéada V*, pois, ao constatar a insuficiência da linguagem para descrever o Uno (Princípio), somente tal imagem seria capaz de descrever a potencialidade (*dýnamis*) do jorrar involuntário da fonte (Uno) autoprodutora e autossuficiente, uma vez que o Princípio não é regido pela Vontade ao criar os níveis metafísicos e a realidade sensível – justifica-se, por isso, a obra de Pascoaes despertar interesses neoplatônicos.

Passo às seguintes estrofes do poema “A estrela do pastor”, de *Terra proibida*:

Infinitas distâncias! Vácuo imenso!
A treva! O frio! Horror! Silêncio enorme!
O abismo que devora quanto eu penso,
A noite sempiterna que Deus dorme!
E, nesse negro Abismo que faz medo,
A minha imagem, doida, a voar, delira...
E julga ouvir palavras em segredo,
E os acordes astrais de etérea Lira
(PASCOAES, 1997, p. 266).

Através da música e do chamamento dos acordes de uma etérea Lira, o sujeito poético contempla o Abismo, tenta ouvir (não apenas com o órgão ouvido, mas com todo o corpo) umas “palavras em segredo”, como quem ouvisse o próprio Mistério, para, assim, deixar entrever o seu desejo de “Retorno ao Paraíso” – estampado como título da obra de 1912.

No poema “A estrela do pastor”, o flerte com o metafísico “acontece” justamente para suprimir as “infinitas distâncias” (verso 1) pressentidas pelo sujeito poético. Um movimento que, certamente, em um exame mais detalhado, pode colocar Pascoaes lado a lado de um Eudoro de Sousa, filósofo luso-brasileiro que estruturou uma original “teoria do mito” no âmbito do pensamento português. Eudoro fundamenta uma tricotomia Princípio/homem/mundo, onde a base do triângulo é composta por um Aquém-mundo (esta nossa realidade sensível, o físico), de um lado, e um Além-horizonte (o além do físico e sua fronteira, isto é, o metafísico) do outro. Na ponta do triângulo está o Princípio (em termos plotinianos:

para o qual toda alma deseja regressar) que, para Eudoro, tem a função de articular todas as pontas do triângulo⁵.

Em Pascoaes, Homem e *physis* também comungam uma partilha poética alicerçada na imagem da metamorfose. Mas o desejo de regresso ao paraíso (vértice do triângulo) não pode ser entendido como um “destino final” de uma trajetória. Quanto a isso, destaco uma colocação de António Cândido Franco (2014, p. 63), um dos mais prestigiados intérpretes de Pascoaes: “a poética de Teixeira de Pascoaes parte da contemplação das coisas físicas para aceder a um mundo, já intrínseco a essas mesmas coisas, de puras energias libertárias”.

A ânsia pelo Princípio faz com que o sujeito poético pascoaesiano invariavelmente “humanize” o físico, o convertendo em corpo nu para, enfim, tirar-lhe o véu e aceder ao seu “segredo” permanentemente indizível, apenas celebrado pela dança, nunca pelo verbo. Cito três sujeitos poéticos do *corpus* pascoaesiano que melhor demonstram essa adesão ao metafísico. Marânus, nômade e aventureiro personagem que conversa com suas Aparições (Eleonor, uma Pastora, a Saudade), desejando-as, e ao mesmo tempo converte em humano sentimento os seus espectros – basta citar uma passagem do canto III de *Marânus*, onde a voz da fantasmagórica Eleonor (diferentemente da Pastora, que não queria se aproximar do peregrino personagem) questiona o distanciamento entre ela, um duplo, e seu criador Marânus: “E que importa a distância que separa / Teus lábios dos meus lábios? [...]” (PASCOAES, 1973a, p. 208). O Tolo, figura de profundos devaneios aéreos que muito se assemelha à figura do lutador-educador Zaratustra, avaliando a “população” do alto da Ponte de São Gonçalo sobre o Rio Tâmega, enquanto vislumbra

5 Em sua antológica obra *Mitologia I* (lembrando que, nos dois anos iniciais da década de 1980, Eudoro de Sousa empreende duas obras separadamente, *Mitologia I* e *Mitologia II*, no entanto, as obras foram agrupadas em um único volume, *Mitologia: História e Mito*, pela Imprensa Nacional), Eudoro argumenta que o Princípio é responsável por “afeiçoar” a base do triângulo (Homem e Mundo), afastando-se, inclusive, do modelo interpretativo do próprio Mito mera como “biografia dos deuses”. Para Eudoro de Sousa (2004, p. 77), “num dos ângulos da base estão homem neste mundo, no ângulo oposto, o mundo em que o homem está. ‘Homem’ é um particular entre os demais que no mundo existem. Geral é o mundo em que existem os particulares, em que se dispõem as partes que o compõem. Se há o que os identifique, como mundo ‘deste’ homem e homem ‘deste’ mundo, se homem e mundo, de qualquer modo, são intercambiáveis, se o particular e o geral estão em cada um dos ângulos da base, eles são, na verdade, indiferentes em relação ao vértice; o vértice os identifica, o vértice os afeiçoa um ao outro, a si mesmo os afeiçoando, na triangulação cosmogónica”.

um desfile de espectros: “És um tolo superior aos homens de juízo que possuem a realidade por intermédio do tacto, como qualquer animal incipiente. E imaginam conhecê-la, porque desconhecem os sonhos” (PASCOAES, 1924, p. 82) – veja-se que, para o Tolo, conhecer a realidade implica conhecer os sonhos⁶. Por fim, o Doido, que empreende, em *O Doido e a Morte*, uma erótica aproximação com a funesta figura, não se contentando em materializá-la, apeando-a do cavalo e retirando-lhe o véu, pois chega a beijá-la – sem dúvida, um erotismo entre Vida e Morte digno de equivalência com o elemento erótico em Hilda Hilst.

Estes sujeitos poéticos melhor demonstram que as deambulações e devaneios com outros mundos e outras realidades possíveis, em Pascoaes, de modo algum implicam qualquer negação desta realidade em favor do metafísico, o que facilmente tipificaria uma posição niilista. Mas justamente o contrário, é preciso desejar o metafísico para poder entender o físico, ou a “sua” realidade. Compreende-se, assim, a “luta” do Tolo: “luta para atingir a sua própria realidade que lhe foge, como diluída em nevoeiro” (PASCOAES, 1924, p. 58). Por isso, em outro momento, Marânus falará na “essência mística da vida” alcançada a partir do devaneio metafísico:

Tinha o lúcido instinto amanhecendo
 Que nas trevas do Vácuo se propaga
 E, num ímpeto cego, fatalmente
 Atinge a essência mística da vida
 O segredo de Deus e do Universo
 E, entre a Saudade e o triste pegureiro
 Ondulava a onda rítmica dum verso,
 Ondulação de espírito e harmonia
 (PASCOAES, 1973a, p. 301).

Com esses exemplos, seguramente somos conduzidos a um movimento que vai do físico em direção ao metafísico, num primeiro momento, e depois do metafísico de volta ao físico, formando uma “trama rítmica” que muito se emparceira da fenomenologia rítmica esboçada pelo filósofo luso-brasileiro Lúcio Pinheiro dos Santos, uma teoria identificada e

⁶ Vale destacar que Pascoaes concebeu duas versões para a obra *O pobre tolo*. Em 1930, o autor empreende uma versão ampliada (segunda edição), em prosa. Um ano antes, em 1929, Pascoaes propõe uma versão em verso. A edição que utilizaremos aqui é a primeira edição, de 1924, em prosa.

datada da primeira metade do século XX e que se dedicará ao estudo do ritmo, na sua relação com a vida. Encontrando suas bases teóricas no pensamento de Leonardo Coimbra, que tentou ouvir o ritmo pulsante e vivo expresso nas próprias cordas da existência, Lúcio Pinheiro elabora, em 1931, uma teoria do ritmo que ficará aos encargos do filósofo francês Gaston Bachelard a leitura e a divulgação de seu pensamento, em *La dialectique de la durée*, publicada em 1936. Por motivos obscuros, a obra de Lúcio se perdeu. Do próprio autor, pouquíssimo se sabe: um fantasma?

Fiquemos com o que se sabe. Enviada a obra à Bachelard, seja qual for o motivo do depositante, ficou a cargo do depositário fazer circular a teoria da Ritmanálise. No ensaio “La Rythmanalyse”⁷, Bachelard esquematiza a teoria rítmica pensada por Lúcio, definindo-a como uma fenomenologia rítmica assentada no plano material, no biológico e no psicológico – este último ganhando mais destaque pelo filósofo francês.

Também em Pascoaes estão expressos domínios análogos aos da Ritmanálise: a dimensão biológica do ritmo, observável na Natureza; a dimensão psicológica observável no pensamento; a dimensão moral que responde ao dogmatismo com a misericórdia e o desejo de uma infância sempre possível, vivida, mas sobretudo construída desde os longos poemas, como “Quinta da Paz” e “A minha aldeia”, até os memorialísticos *Livro de memórias* e *Uma fábula (o advogado e o poeta)*.

O leitor pode seguramente ver no autor de *Sempre* um poeta interessado no ritmo, nos sons da Natureza, nos traços ondulatórios onde o Ser e a existência se desenham. E não haverá qualquer equívoco, pois a poesia de Pascoaes está decerto interessada na harmonia, não para teorizá-la, mas para estilhaçá-la em tudo, seja no verso, na prosa ou no desenho. Ritmanalisar Pascoaes pode nos auxiliar na compreensão das inúmeras conciliações entre os opostos que estruturam a sua escrita e seu próprio pensamento – veja-se nos próprios títulos de seus poemas, nunca há conjunção alternativa, mas sempre conjunção aditiva. Cito um poema de *Para a luz*, “O bem e o mal”:

Talvez para a harmonia ignota deste mundo
Concorram igualmente a noite e a luz do dia...
A fome e o desespero, o Bem e o vício imundo,
A mentira e a verdade, a tristeza e a alegria!...
Lágrimas de prazer e lágrimas de dor,

7 Cf. Bachelard, 1963, p. 129.

Porventura, sereis a mesma névoa densa,
 Sob os raios do mesmo ardente e eterno amor
 Que entre elas não encontra a menor diferença?...
 (PASCOAES, 1998, p. 92).

Apesar da coloração social que *Para a luz* sugere, obra dedicada a seu irmão que se suicidou por um conflito de honra com um professor, o poema acima reflete o sentido de harmonia que Pascoaes apreendeu – lição sem dúvida extraída dos gregos antigos, notável pela dispersa citação ao nome de Platão; em *Para a luz*, por exemplo, a menção ao filósofo da *República* aparece no poema “Ascensão”⁸. Os contrários que estão dispostos no poema “O bem e o mal” (Bem/mal, prazer/dor, tristeza/alegria, dia/noite) são decerto os elementos fundamentais que alicerçam a realidade – em sua obra póstuma *Últimos versos*, publicada em 1953, poderá o leitor observar que a maior parte dos títulos dos poemas é formada pela conjunção aditiva “e”, resolvendo por si qualquer tensão entre os opostos: “Vento e chuva”, “Antes e depois”, “Pobres e ricos”, “Ontem e hoje”, são alguns deles.

É sempre difícil a tarefa de “concluir” um Poeta, principalmente quando se trata de um autor que escutou o mais profundo ritmo da Natureza, encontrando lá a matriz harmônica para uma necessária manutenção do universo a partir da comunhão dos opostos: luz e sombra, dia e noite, vida e morte – não há espaço, em Pascoaes, para se falar em “oposições”. Ler Pascoaes é caminhar pelos ritmos do corpo, do bailado, da voz, dos vegetais, das estações, do trabalho campestre. Caminha-se sobretudo pelos ritmos do silêncio. E mesmo que os seus versos (ainda) sejam vistos com desprestígio – fazendo coro àquela colocação de Fernando Pessoa veiculada por Mário de Sá-Carneiro, na correspondência trocada entre ambos, especificamente na carta do dia 7 de janeiro de 1913, escrita no Café Riche, que entendia que os versos de Pascoaes “sofrem de pouca arte” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 60), questão já evidenciada pela boca do explosivo heterônimo Álvaro de Campos, que também via a obra de Pascoaes como “má poesia” – tem o leitor a oportunidade de percorrer as inúmeras reticências em seus versos e em seus pensamentos, o que em Retórica se chama “Aposiópesis”. Pascoaes não se conclui, caminha-se por essas reticências.

8 Cf. Pascoaes, 1998, p. 84.

Ainda que o conceito de Harmonia não seja propriamente o objeto de análise deste ensaio, ele pode nos fornecer pistas o entendimento do metafísico como um caminho de encontro para o físico. Não esquecendo de que Apolo e Dioniso são duas forças (contrárias) que necessitam de con-viver “harmonicamente” para garantir a manutenção da (sua) realidade, espera-se como resultado deste estudo demonstrar que o metafísico, em Pascoaes, não implica a eliminação do físico, nem tipifica um “destino final”, mas tão somente a possibilidade harmônica com o físico. E é nesse espaço de entremeio que se acha a poesia de Pascoaes, como se toda ela habitasse esse estado próprio do lugar “entre” o físico e o metafísico, que é o “sonhar acordado”. Fiquemos, por fim, com a própria voz do poeta, nomeadamente um trecho do ensaio “O espírito lusitano ou o saudosismo”, publicado em 1912: “só no seio da Harmonia se poderá realizar o perfeito casamento da luz e da sombra, da alegria e da tristeza, do beijo e da lágrima, da vida e da morte. A própria Harmonia não é a combinação dos contrastes?” (PASCOAES, 1988, p. 50).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **La dialectique de la durée**. 2.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

BONTEMS, V. **Bachelard**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

DIONÍSIO, S. O espírito de Pascoaes. **Revista Seara Nova**, n.º 1289-1290, abr., pp. 52-53, 1954.

FRANCO, A. C. **Trinta anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014.

PASCOAES, T. de. **O Pobre Tolo**. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

PASCOAES, T. de. **Cânticos**. Porto: Empresa Gráfica do Porto, 1925.

PASCOAES, T. de. **As sombras / Senhora da Noite / Marânus**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973a.

PASCOAES, T. de. **Obras Completas de Teixeira de Pascoaes**: VIII Volume (Prosa II) - O bailado. Amadora: Bertrand, 1973b.

PASCOAES, T. de. **A Saudade e o Saudosismo**: dispersos e opúsculos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

PASCOAES, T. de. **As sombras / À ventura / Jesus e Pã**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PASCOAES, T. de. **Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PASCOAES, T. de. **Para a luz / Vida etérea / Elegias / O doido e a morte**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

SÁ-CARNEIRO, M. de. **Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa**. Ed. Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2015.

SOUSA, E. de. **Mitologia**: História e mito. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

TRADIÇÃO DO AUTO MEDIEVAL E VICENTINO NO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva¹

RESUMO

Esta proposta ensaística consiste numa amostragem sinóptica dos aspectos norteadores da Tese de Doutoramento intitulada *Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro*, defendida na Universidade de Coimbra- Portugal, em janeiro de 2020. Para tanto, o percurso textual segue duas linhas de exposição. Na primeira, apresento um panorama geral da Tradição do auto, passando pelos Teatros medieval e vicentino, até chegar ao contemporâneo brasileiro, em especial, o nordestino, tendo em vista a relação direta com os Espetáculos populares do *Reisado, Pastoril, Bumba-meu-Boi, Mamulengo* e do *Fandango*. Além disso, aponto as principais referências teórico-críticas compulsadas ao longo da investigação, bem como os métodos adotados em cada seção capitular. Na segunda e última abordagem, discorro sobre o *corpus* literário analisado: ao todo 15 (quinze) peças do Nordeste, selecionadas em inventário inédito de mais de 150 (cento e cinquenta) obras escritas, entre 1948 e 2018, por autores e autoras – consagrados ou não – do Teatro brasileiro, tais como: Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Carlos Jehovah, Esechias Araújo, Ronaldo Brito, Everardo Norões, Francisco Assis Lima, Benedito Santos, Luiz Gutemberg, Moacy Cirne, Altimar Pimentel, Jurema Penna, Clotilde Tavares, Maria Natividade Cortez, Maria de Lourdes Ramalho, Hilda Hilst e vários outros.

Palavras-chave: Tradição, Auto, Medieval, Vicentino, Nordeste.

¹ Doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra-Portugal rodivadossantos@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O Teatro medieval europeu chegou ao Brasil desde cedo e aí encontrou terreno fértil e acolhedor. O seu rastro pode ser identificado desde o século XVI até aos nossos dias. As suas formas de inculturação variam bastante em intensidade: variam com a geografia, em função do lastro indígena que já aí existia; variam, ainda, por força da (re) leitura da Tradição feita pelos autores brasileiros, sobretudo se relacionada com o *Reisado*, o *Pastoril*, o *Bumba-meu-boi*, o *Mamulengo* e o *Fandango* que integram os Espetáculos populares nordestinos.

Ao fazer um levantamento das obras que pudessem ressaltar as semelhanças e diferenças desse processo de recriação, deparei-me com um copioso volume de autos espalhados pelo Brasil a fora, perfazendo um acervo de mais de 150 (cento e cinquenta) peças. Desse espólio, priorizei as obras do Nordeste, porém foi necessário fazer ainda mais um recorte. Contemplei, portanto, quinze obras cujos títulos e respectivos autores citarei oportunamente mais à frente.

METODOLOGIA

Para tanto, objetivei este estudo em duas perspectivas de abordagem distintas, mas interligadas e que dão forma a quatro capítulos.

Na primeira parte, composta dos dois primeiros capítulos, fiz um histórico-descritivo dos modelos do auto de extração medieval para reconhecê-los, mais adiante, enquanto matrizes textuais e morfológicas básicas adotadas e reconfiguradas por Gil Vicente, no século XVI, para construir sua *Copilaçam de todas as obras*, conjunto teatral invulgar, na medida que nele (re)configuram-se os gêneros, os elementos da cultura popular e o imaginário cristão medievais.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, relanço luz sobre a Tradição religiosa e profana do Teatro medieval, evidenciando os elementos técnico-formais e temáticos dos mistérios, moralidades, milagres, farsas e das *sotties*, como pressupostos histórico, cultural e literário em que se assentam as matrizes fundamentais do Teatro vicentino.

No segundo capítulo, por sua vez, fiz uma revisitação robusta e aprofundada do Teatro lusitano em um quadro histórico, cultural e biográfico panorâmico. Com efeito, sistematizei as principais linhas de investigação conduzidas por vicentistas renomados, de gerações distintas, indo de Teófilo Braga, Braamcamp Freire, passando por António José Saraiva,

até chegar a José Augusto Cardoso Bernardes que aponta a Sátira e o Lirismo como coordenadas modais de toda a *Copilaçam*. Dessa forma, com o propósito claro e ambicioso, a investigação estilhaça os lugares-comuns relativos à bibliografia do dramaturgo português, circunscreve suas obras na grande Tradição tardo-medieval para proceder a sua recepção geral no Teatro brasileiro contemporâneo, em especial, o da Região Nordeste. Além dessa contribuição significativa para o Estado da Arte vicentina – observada no espaço europeu – o respectivo quadro é complementado por três segmentos interligados. O primeiro trata de todas as matrizes compulsadas por Gil Vicente na composição de sua Obra Completa, com ênfase naquelas fontes fundamentais e provenientes da grande Tradição do Teatro medieval, que, de maneira, transculturada e renovada, são observadas no estudo comparativo com o Teatro popular do Nordeste brasileiro. O segundo faz um levantamento descritivo e enumerativo da presença da dança e da música na *Copilaçam* com o intuito de perspectivar a relação estreita entre a Literatura dramática vicentina e demais artes daquele século XVI. O terceiro e último segmento aborda questões inerentes à denominada Escola Vicentina. Nesse sentido, trago à tona uma discussão polêmica desde Teófilo Braga e lanço luz sobre a mudança de perspectiva do sentido de Escola dada por Luciana Stegagno Picchio e da presença de traços formais da Tradição vicentina nas produções de autores brasileiros.

Por outro lado, a segunda parte dividiu-se no terceiro e quarto capítulos. No terceiro, em caráter inédito, fiz uma abordagem detalhada da História Cultural e Literária do Auto no território brasileiro desde 1500 até o século XXI, com ênfase nas primeiras manifestações teatrais do Teatro de catequese e nas variantes dos Espetáculos populares do Nordeste do *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo*, *Reisado*, *Pastoril* e *Fandango* em que há indícios recorrentes das Tradições portuguesas, sobretudo a cultura teatral. O intuito disso era comprovar que tais espetáculos são variações transculturadas do auto provenientes da Cultura portuguesa, sobretudo no que diz respeito às representações feitas em festas populares do Natal, da Páscoa e do *Corpus Christis*.

Ainda, neste terceiro capítulo, também de modo inédito, procedi a um levantamento, no Brasil, de todas as obras intituladas autos ou subtítuladas com o termo. Em inventários próprios, coligi mais de 150 (cento e cinquenta) peças escritas por 77 (setenta e sete) escritores entre 1948 até 2018. Submetidas ao crivo analítico, conclui que todas guardam traços da Tradição Ibérica, sobretudo se associados aos autos de Gil

Vicente. Desse volume expressivo de textos, selecionei 15 (quinze) obras da Região Nordeste para o tratamento crítico-hermenêutico, tendo em vista que a região constitui - se, desde o século XVI, na maior localidade brasileira a produzir e a representar autos populares, demarcados com evidentes substratos medievais e vicentinos em termos de forma, conteúdo e estilos.

No último e quarto capítulo, empreendi o estudo crítico-hermenêutico e comparativo do *corpus* selecionado, com o fim de fazer o rastreamento objetivado da Tradição.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para tanto, no travejamento teórico e metodológico geral, pautei-me em princípios históricos e crítico literários distintos no intuito de fundamentar o modo com que a Tradição do Teatro medieval foi acolhida por Gil Vicente e como essas duas tradições foram rearticuladas pelos autores nordestinos.

Com efeito, em planos diferentes, enfatizei os pressupostos teóricos de sobreposição literária preconizada por Harold Bloom em contraponto com a continuidade diacrônica das tradições como defendeu Eliot. Depois, compulsei os estudos sobre intertexto e paródia consolidados por Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva, Gérard Genette e Linda Huetchon. A seguir, servi-me, também, dos postulados de Emil Staiger sobre o hibridismo genológico e os de Gilbert Durand sobre a crítica do imaginário. Além desses, a investigação pautou-se em vários postulados de natureza histórica, cultural, dramatúrgica, com destaque para os contextos medieval, vicentino e nordestino, entre os quais distinguem-se os estudos de: Jean Jaques Le Goff, Johan Huizinga, Lázaro Carreter, Eva Caridad, Francesc Jesu Massip, José Maria Díez Borque, Margot Bertold, Cesare Molinare, Gilbert Durand, Teófilo Braga, António José Saraiva, Paul Teyssier, Israel Révah, Luciana Stegagno Picchio, José Augusto Cardoso Bernardes, Luiz da Câmara Cascudo, Pereira da Costa, Hermilo Borba Filho, Décio Almeida Prado, Sábado Magaldi, Edwaldo Cafezeiro, Carmem Gadelha, Joel Pontes, Lígia Vassalo, Idelete Muzzart, Anco Márcio, Sônia Valério Marinho Lúcio, Sônia Maria Van Dijck, Luiz Maurício Britto Carvalheira, Luiz Augusto Reis, Márcio Coelho Muniz, Rosângela Divina Santos Moraes da Silva, Francisco Wellington Rodrigues Lima etc.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Numa análise geral, não restam dúvidas de que a primeira referência histórico, cultural e literária do auto decorre com o Teatro de catequese, no século XVI.

Após esse período, praticamente ao longo de três séculos consecutivos, o auto ficou à margem de outros tipos de representações dramáticas devido a vários fatores, sobretudo os de ordem político-cultural.

A partir de 1940, o auto é revitalizado e passa, de maneira lenta e gradativa, a integrar o Teatro moderno brasileiro. O Nordeste torna-se, mais uma vez, o *locus amenus* e privilegiado na produção do gênero, sendo Hermilo Borba Filho um nome fundamental e decisivo na alavancagem e modernização do Teatro popular, tendo ao seu lado Ariano Suassuna.

De lá para cá, o auto tem sido convocado nas cenas brasileiras, para tratar de temas natalinos, pascais e cotidianos sem, contudo, perder a força da crítica político-social a partir do lema *ridendo castigat mores*, diga-se de passagem, bastante cultivado por Gil Vicente.

Embora a palavra auto não figure expressamente em alguns títulos, é fato que todas as obras coligidas apresentam, em maior ou menor grau de intensidade, os caracteres fundamentais que consubstanciam o gênero.

Nesse alinhamento geral, de modo semelhante ao entrevisto no Teatro de Gil Vicente, os autores nordestinos parecem ter um gosto peculiar pela moralidade, pelo mistério, pela farsa e pouco interesse no milagre propriamente dito. Recordo que, em Gil Vicente, o gênero fica reservado para o *Auto de São Martinho*.

Nas peças, são, também, bastantes recorrentes, a alegoria, a carnavalização, as personagens tipo e alegóricas, a integração da música e da dança, o hibridismo formal e temático, a sátira e o lirismo e os subgêneros: cômico, burlesco, farsesco e trágico, além da construção paratática.

Quanto aos temas, são recorrentes o mito bíblico do Nascimento, da Morte e da Paixão de Cristo, das três Leis Divinas e do Juízo Final. Tudo isso é reconfigurado à luz da Cultura popular brasileira no intuito de revelar e manter a Verdade de Deus sobre o Homem na sua relação com o mundo espiritual – divino e pleno de virtudes *versus* o mundo material, profano, repleto de vícios.

Sendo assim e considerando o tipo dessa intervenção, convém agora esboçar brevemente alguns rastros principais verificados em algumas obras. Consideremo-las:

Em *A Pena e a Lei*, por exemplo, o caráter dinâmico, formal e híbrido do auto é esclarecido, de forma metatetral, quando os bonecos Cheiroso e Cheirosa anunciam a peça ao público designando-a de:

“o maior espetáculo músico-teatral do universo”;
“presépio de hilaridade teatral”; “grande tragicomédia líri-
co-pastoril”; “drama tragicômico em três atos”; “farsa de
moralidade”; “Auto da Virtude da Esperança”; “maravilhosa
facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada
[...]”. *A Pena e a Lei*. (SUASSUNA, 2005, p.12-13).

Dessa forma, Suassuna delimita o curso das ações a partir do mamulengo que, corroborado pela farsa, dará azo aos outros gêneros. A finalidade e ajustamento desses modelos estão intimamente relacionados com a moralidade, desenvolvida através das alegorias do pecado e do reestabelecimento da justiça divina entre os homens corrompidos. Porém essa nova aliança somente é possível pela Morte e Paixão do Cristo sertanejo que absolve todas as personagens de seus pecados no final da peça. Por conseguinte, no mistério integra-se o milagre.

O registro alegórico comparece não só em *A Pena e a Lei*, mas também nos demais autos. Esse recurso vincula-se, especialmente, à caracterização de determinadas personagens que encarnam o virtuosismo cristão ou a sua ausência. Nesse caso, a contradição é a marca discursiva em que prevalecem vários pares dicotômicos, entre os quais: a vida e a morte, o pecado e o sagrado, o velho e o novo, o homem e Deus, o homem e a mulher. Trata-se, portanto, do uso recorrente de uma característica literária como estratégia de representação simbólica e dramática daquele mundo espiritual *versus* o mundo material – forjado pela Igreja, no imaginário coletivo – no período da Idade Média. Mundo cujas imagens foram reconsteladas em feixes complexos e encontram-se em estado latente no psiquismo popular e cultural brasileiros.

A pervivência, portanto, da alegoria nas peças nordestinas vem, quase sempre, atrelada à moralidade, enquanto veículo simbólico de persuasão e doutrinação moral em que se representa o triunfo do Bem sobre o Mal. Entretanto, encontram-se nela como traço marcante, em geral, ligada a outros registros modais. Essa particularidade é propiciada pelo hibridismo de recursos diversos.

No *Auto da Mula-de-Padre*, por exemplo, Borba Filho reabilita uma lenda medieval, atrelada ao folclore brasileiro da mula-sem-cabeça, criando uma moralidade nada convencional com o balé macabro das beatas em torno da Mulata – metade humana, metade assombração

– que impedida de entrar na igreja, morre sem a absolvição dos pecados, embora o padre, seu amante, reze depois sobre o seu corpo. Vejamos um trecho do *Ballet* das beatas.

o ruído que se ouve agora, através da música, é o de uma parada brusca de cascos em disparada.

E a **Mulata** surge. As **Beatas** recuam, com as mãos afastando a figura, ora riem, ora deixam o medo ou o horror ou o ciúme aparecer na fisionomia. A **Mulata** está irreconhecível. Os cabelos desgrenhados caem-lhe sobre os ombros, o rosto meio equino (...) está todo cortado de chibata e os ombros nus mostram sangue ainda vivo. Nos seus olhos já se advinha a morte. (...). (ALVES e REIS (orgs.), 2007, p. 236, negrito do autor).

Assim, ao ser privada de entrar na Igreja pelas Beatas e, ali obter do Padre a misericórdia divina, talvez em confissão e, conseqüentemente, uma chance de absolvição de seus pecados, a Mulata representa simbolicamente o Mal que assola o mundo, cujo fim é a própria morte, assegurada pelo balé das fiéis Beatas. Vale lembrar que a assombração da Mula-de-Padre aterrorizava não só a Igreja, mas também a todos daquela cidadezinha do interior nordestino. Portanto, o fim trágico dado à Mulata alegoriza a supremacia do Bem sobre o Mal. Conseqüentemente, prevalece o poder de Deus desdobrado alegórica e imagetivamente nas personagens do Padre e das Beatas e na Igreja.

Na construção do percurso alegórico adotado por Borba Filho, o balé tem grande relevância imagético-simbólica. Por ele, ressemantizam - se os elementos fundamentais do espetáculo medieval da *Dança da Morte*. Cabem às Beatas, a execução do rito macabro em que a Morte personifica - se. Esta contracena com a Mulata, envolvendo-a num ritmo alucinante e pavoroso, levando-a, de modo violento, a compor o seu séquito. Na realidade, dançar com a Morte configura a alegoria da punição exemplar à jovem transgressora dos preceitos cristãos, quando seduz o padre.

Em contrapartida, no *Bom Samaritano*, Borba Filho cria um mistério de fundo moralizante protagonizado por Manuel de Tal, alegoria do Cristo, mas na roupagem de um anarquista que distribui panfletos ao povo sobre a fome, a miséria, indo em sentido contrário ao Regime Militar. Por isso, é preso a um poste no qual padece de sede, sendo socorrido por um Ateu. Com essa rearticulação do mito bíblico, Borba Filho consegue uma artimanha literária, pois convoca o milagre para dar conformação à cena, uma vez que o Ateu retira Manuel do poste, ainda que sob protestos

populares, e o leva para sua casa, onde conviverão em paz e harmonia. Além disso, Borba Filho lança mão do bumba-meu-boi na medida que o Padre Capelão é uma duplicação do Padre João que, chamado para confessar o morto-carregando-o-vivo, sente uma frieza debaixo da batina.

No *Auto da Compadecida* e na *Pena e a Lei*, Ariano Suassuna, por sua vez, recupera, condensa e carnavaliza, o tema do Juízo Final representado nas três barcas vicentinas, criando a moralidade às avessas da *Compadecida* e o mistério de *A Pena e a Lei*. Ambas as obras são híbridas tanto na forma quanto na substância. Mas a *Compadecida* é mais complexa. Nelas, também, se nota a farsa de adultério, o que resguarda semelhanças essenciais com os autos *da Índia*, de *Inês Pereira* e da *Comédia da Rubena*.

Por outro lado, o *Morte e vida Severina* e os *Autos das Portas do Céu, da Gamela, de Maria Mestra, Bonequeiro Vitalino, da Lapinha Mágica, de Jesus de Natal e Natal* compulsam e rearticulam, cada um a seu estilo, o mito bíblico do Nascimento atrelado à vida cotidiana do sertanejo nordestino que, em alguns casos, morre de morte matada ou de morte morrida por doença, pela fome etc.

Na realidade, o Natal é mote dramático da maioria das peças e dos espetáculos nacionais concorrendo com o ciclo da Paixão de Cristo. No entanto, é raríssimo ter um texto em que não se atrelem a outras questões de fundo como, por exemplo, denúncias político-sociais, a morte (já referida), a triste condição humana diante da fome, da seca, da miséria e da exploração dos latifundiários. Esta circunstância particular demonstra uma preocupação em retomar o tema religioso, mas ressemantizado para a realidade humana atual.

O *Auto da Gamela* pode ser considerado um excelente exemplo de reordenamento imagético, político, cultural, religioso e ideológico do ciclo natalino na medida em que o Cristo é a criança caatingueira, nascida numa gamela sem quaisquer condições de sobrevivência. Consideremos, o trecho intitulado *A criança e a Gamela*:

“Nasce na Gamela
 O Messias do sertão!
 Na manjedoura pobre
 Das camas de vara,
 Debaixo de um teto
 Furado de palha
 Vergado ao peso da fome
 E do desamparo!” (JEHOVAH e ARAÚJO, 1980, p. 65- 66)

No entanto, a sina desse Messias recém-nascido é a morte prematura por conta da doença que lhe acomete: para o que benzições e rezas em nada adiantam. O Cristo nordestino morre sem remediação, num simbolismo alegórico profundo do predomínio da desigualdade social, da fome e da miséria vivenciadas pelos nordestinos pobres, independentemente da esperança e Fé em Deus.

Paradoxalmente, o mesmo tema natalino, em *Morte e Vida Severina* resgata a esperança perdida do *Auto da Gamela*, pois Severino salva-se da ponte do Capibaribe pelo chamamento do Mestre Carpina que, logo saberá da boa nova do nascimento do filho, mais uma vida severina que teima em sobreviver em meio a pobreza dos mangues.

Em o *Auto de Maria Mestra*, o Natal traz a luz, um sopro de vida, após a morte do lavrador cujo neto é o Messias do sertão, adorado e resgatado pelos magos cangaceiros, oportunizando uma nova vida, mas não menos violenta daquela vivida pela família. Na reconfiguração natalina, o Cristo recebe armas para lutar contra a opressão dos latifundiários.

O resgate do Natal, tanto em um caso quanto noutro, guarda semelhança com as histórias criadas por Gil Vicente, que, por sua vez, estão apoiadas na Tradição medieval. A diferença, porém, reside na reconstituição de um imaginário para outro; na atualização do tema, conforme o tempo histórico-cultural de cada um. A essência bíblica do ciclo natalino mantém-se na figuração das personagens alegóricas (os anjos, José, a Virgem Maria, Cristo, a Morte encarnada), dos tipos (pastores da enxada, as ciganas, as benzedeadas, os benzedeados, e proficeiras), pela formação do presépio etc.

Aliás, não só nos autos natalinos, mas também em todos os outros âmbitos temáticos a diversidade de personagens-tipo e alegóricas é um traço recorrente que procede de decalques mediatos do Teatro vicentino e imediatos da Tradição medievá. Na construção das personagens nordestinas, o tipo humano vem vinculado ao extrato social a que pertence, de modo semelhante aos tipos vicentinos. Nesse sentido, o traço coletivo prevalece ao psicológico e individual. Todas as personagens passam por um processo de inovação. Isso favorece o surgimento de figuras sociais e alegóricas com marcas típicas da cultura nordestina. Nesse contexto, destacam-se os cangaceiros – figuras genuinamente nordestinas que representam uma classe social marginalizada por suas subversões à ordem instituída.

Além desses, há um tipo social diferenciado: o pícaro. Entram, neste contexto variado, os malandros de Taperoá - João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida* e Benedito e Pedro, de *A Pena e a Lei*.

Do berço medieval, por sua vez, os autos nordestinos recuperam praticamente todas as figuras típicas da Igreja e do maravilhoso cristão: Cristo, o Casal Sagrado, Os Santos, Os Diabos, os Anjos, os Reis magos etc.

Seja em que circunstância for a retomada, o auto é a forma recorrente entre os escritores brasileiros. Em geral, os textos natalinos, por exemplo, apresentam nos títulos algum termo desse referencial temático, tais como: Natal, natalino, nascimento, estrela, Belém, Cristo, Maria, Virgem Maria, Lapinha, Portas do Céu e assim por diante. A transposição dos traços caracterizadores do ciclo natalino tradicional não é imediata. Pelo contrário, vem sempre atrelada a elementos da Cultura popular brasileira, sobretudo a nordestina em que se percebe o reforço da Fé cristã, por via da carnavalização proporcionada, principalmente, pelos aspectos do reisado, ou pastoril, ou do bumba-meu-boi.

Essa intromissão dos Espetáculos populares em todas peças citadas é outro aspecto a ser destacado nas obras citadas. Os autos *da Virgem e de Santo Antônio* são exceções à regra. Assim, no *Morte e Vida Severina*, o pastoril contorna as cenas finais; Na *Donzela Joana* e na *Gamela*, o pastoril interliga-se com o bumba-meu-boi; Em *Maria Mestra*, o pastoril envolve a cena do nascimento e a morte de um Mestre de reisado; No *Bonequeiro Vitalino*, além do mamulengo, há a presença do pastoril e do bumba, ao passo que, na *Lapinha Mágica*, o reisado vem atrelado ao circo na medida que é um Mágico quem apresenta o espetáculo e figura também como um anjo anunciador ao lado do anjo Gabriel.

Para além disso, há de se destacar a construção do discurso dramático das peças, em geral, feita a partir da processualidade cênica. Nesse domínio, essa técnica, tal qual a observada nas das peças de Gil Vicente, é incidente em praticamente todos os autos nordestinos, o que demonstra, sem dúvida, um rastro efetivo da Tradição vicentina enquanto modelo técnico-compositivo, sobretudo em relação ao encadeamento das ações em quadros interdependentes.

No *Auto das Portas do Céu*, de Roberto Brito, Francisco Assis Lima e Everardo Norões, por exemplo, a construção paratática decorre pela abertura e fechamento das portas, localizadas na Igreja. A cada abertura, representa-se um quadro, tendo como elementos comuns duas figuras do reisado: o mestre e o contra - mestre.

A peça é complexa em termos dos recursos adotados. Nela, comparece o mistério do nascimento ressignificado pelo mamulengo e pelo reisado. No entanto, o menino não é figurado, nas primeiras cenas, sendo sugerido por um pano jogado ao chão. Além disso, representa-se um auto de cavalaria da Bela Infanta, depois segue uma moralidade alegórica em que o arcanjo Miguel e o Diabo disputam uma alma, pecadora inveterada. Convém ressaltar que este entremez do embate pela alma remete para os contextos vicentinos, sobretudo os autos *da Alma, da Barca do Inferno, do Purgatório* e *Glória*. Já, no remate final, tem lugar o mistério da Paixão de Cristo em articulação com a parábola do *Bom samaritano*. Todavia, a morte não é consubstanciada na personagem do velho – o bom samaritano – mas simbolizada por imagens diurnas: as trevas, as pancadas das portas da igreja e seu fechamento brusco.

A integração da música e da dança é mais um recurso adotado nas peças nordestinas em que se percebe um lastro da Tradição, em especial, a de Gil Vicente. Porém, a diferença reside na fonte cultural utilizada. Se Gil Vicente compulsa as melodias e movimentos da Cultura popular portuguesa, os autores nordestinos compulsam-nos da Cultura popular do Nordeste.

Sem dúvida, o estudo das peças nordestinas demonstra que há uma convergência, bastante complexa, das tradições do passado com as do presente. Esse processo nem sempre é reconhecível de imediato, sendo percebido através de inferências, ou melhor, dos recursos transtextuais, o que solicita do público leitor e espectador um conhecimento e reconhecimento das tradições remotas como matrizes culturais, textuais e formais renovadas e ressignificadas pela Cultura popular em interação com a Erudita.

A novidade literária, portanto, nasce justamente da *mimese* de processo em que o modelo anterior é recriado à luz da repetição com diferença e do movimento sincrônico entre Cultura popular e Erudita, que rompe com o não-oficial e promove a festa, o divertimento, a reflexão, dando conformação ao genuíno Teatro popular brasileiro. Disso resultando, **a obra nova**.

Entretanto, os autos nordestinos ao mesmo tempo que mantêm um laço estreito com Tradição europeia, dela também se afasta na medida que são textos criativamente originais e formam uma nova realidade literária carregada de brasilidade. Sem dúvida, esse distanciamento dos autos contemporâneos das tradições predecessoras, pode ser encarado como um movimento positivo de renovação formal, semântica e imaginária em

que o passado sobrevive no presente enquanto traço propulsor de uma nova Tradição: **a brasileira.**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, essa investigação se propôs a trazer uma inédita e ampliada perspectiva da Tradição do auto na sua abordagem. Com efeito, os inventários das obras teatrais brasileiras são bastantes completos e representam uma contribuição significativa e muito relevante para a História da Literatura Brasileira, especificamente do Teatro. Constam dos quadros referidos, autores reconhecidos e estudados pela crítica, mas também são revelados autores desconhecidos e que não integram o cânone. Além disso, a fundamentação teórica geral e específica trouxe referências fundamentais, pertinentes e de qualidade para o estudo realizado, e o *corpus* literário analisado é abrangente, pertinente e relevante no contexto da Literatura Brasileira e Portuguesa à medida que (re) lança luz sobre inúmeras obras de ambos os contextos. Nesse caso, a abordagem demonstrou, de modo mais expandido e aprofundado, a presença dos elementos do Teatro medieval e vicentino reatualizados no Teatro popular do Nordeste: as tradições transculturadas. Trata-se, portanto, de um trabalho que contribui para ampliar a fortuna crítica dos autores brasileiros e de Gil Vicente, bem como confirma, de modo indubitável e extraordinário, a teoria proposta na Tese da Tradição e Renovação do Auto Medieval e Vicentino no Teatro Popular do Nordeste Brasileiro.

REFERÊNCIAS

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes. **Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro.** Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; 2020, 460p.

UM CRIME E DUAS VERSÕES: CAMILO CASTELO BRANCO E O ASSASSINATO DE CLAUDINA GUIMARÃES

Amanda de Carvalho Ferreira¹

RESUMO

Apesar da vasta obra de Camilo Castelo Branco, da sua imensa variedade de personagens femininas e do fato de não ser aconselhável enquadrá-lo rigidamente em uma ou outra escola, estilo ou padrão, é sabido que o narrador camiliano constantemente se posiciona em favor dos “menos validos”, ou seja, de personagens que podiam ser consideradas vítimas na sociedade oitocentista, como as mulheres e os mais pobres, como ilustrado em *Mimese e moral* em Camilo Castelo Branco (2012). Posto isso, o presente trabalho pretende alcançar uma análise do *Livro de consolação* (1872), romance camiliano, e do livro historiográfico *Glória* (2002), do historiador português Vasco Pulido Valente. O *Livro de consolação* possui uma forma ficcional carregada de falseamentos por parte do narrador do que foi um acontecimento real ocorrido antes da publicação e abalou a opinião pública em Portugal: o assassinato de Claudina Guimarães por seu então esposo, político e grande amigo de Camilo Castelo Branco: José Cardoso Vieira de Castro. Na obra supracitada, o leitor se depara com um fato incomum no terreno camiliano, que vai de encontro com o costumeiro protagonismo feminino em suas narrativas e a defesa das escolhas tomadas por essas mulheres nos romances de Camilo: o narrador realiza, em alguma medida, a defesa de Venceslau Taveira, personagem que representa Vieira de Castro, como confirma Valente (2002), em detrimento de Júlia, personagem que representa Claudina Guimarães.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, Personagens femininas, Crime.

1 Graduada em Letras, Mestra em Literatura Portuguesa e Doutoranda em Literatura Portuguesa pela da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com bolsa da CAPES - RJ, amandaspn21@gmail.com;

INTRODUÇÃO

Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco nasceu em 16 de março de 1825, na Freguesia dos Mártires, Lisboa. O autor possui vastíssima obra, entre romances, novelas, peças de teatro, traduções e outros escritos. Dono de um estilo invulgar e de um modo muito peculiar de representar o indivíduo e a sociedade, Camilo escapa bastante às classificações em escolas e gerações literárias:

Apesar disso, o autor é frequentemente apresentado como pertencente à segunda geração do Romantismo português. Em relação ao seu singular manejo com a linguagem, Fialho de Almeida afirma em *Figuras de destaque*:

Outros como ele trabalharam a língua portuguesa e a souberam com intimidade igual, e exuberância parecida; mas nenhum lhe deu aquela alma indômita, transfiltrando-lhe a pompa, o brilho, a energia e a graça em que ele a amoeudou (ALMEIDA, 1923, p. 78)

Levando em tento esses pontos, é sempre necessário pontuar que a riqueza de sua obra acaba por se tornar um ingrediente que dificulta, por vezes, a análise. Com quase duzentas e sessenta obras publicadas em vida, a vastidão de conteúdo acaba por ser um elemento que nos impele a vê-la de forma não homogênea. Apesar disso, é sabido que em seus romances em específico, o narrador camiliano tende a ficar “do lado dos menos validos” (DAVID, 2012, p.81), que no século XIX eram as mulheres, os mais pobres e os excluídos da sociedade oitocentista.

Seguindo essa linha de pensamento, percebemos que muitas vezes o protagonismo de seus livros recai em personagens femininas. As mulheres são mesmo, muitas vezes, as que nomeiam os títulos de suas obras, como: *Carlota Ângela* e *O retrato de Ricardina e Maria Moisés*, por exemplo.

Apesar desse fato, em *Livro de Consolação*, temos uma obra que em muitos aspectos destoa do conjunto. O romance faz alusão a um famoso crime ocorrido em Lisboa, em maio de 1870: o assassinato de Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro por seu esposo, José Cardoso Vieira de Castro. Camilo então se utiliza de seu talento literário e de seu peculiar estilo de escrita, sobretudo do domínio que comprovadamente tinha de escrever sobre crimes, para abordar o caso do assassinato da esposa de seu melhor amigo: Vieira de Castro. Mas como Camilo transpõe para a ficção os dados da realidade? O narrador permanece do lado dos menos

validos neste romance? Qual a singularidade de *Livro de Consolação* perante a obra multifacetada de Camilo?

Para responder às perguntas acima, focaremos nossa discussão em três pontos cruciais: o primeiro tem como objetivo realizar uma síntese do feminicídio cometido por José Cardoso Vieira de Castro, com os seus desdobramentos na vida social, na imprensa e na literatura portuguesa, sobretudo através da intervenção de Camilo.

O segundo trata de situar o *Livro de Consolação* dentro do universo de obras de Camilo Castelo Branco, marcando as diferenças entre este e outros dois: *O retrato de Ricardina* e *Carlota Ângela*. Este capítulo pretende também mostrar a linha de base narrativa de Camilo, seus recursos e estratégias mais comuns nos romances, e, através da comparação, discutir até que ponto *Livro de Consolação* pode ser abordado e lido com ênfase no que o singulariza. Abordar o *Livro de Consolação* e seus detalhes, traçando as personagens, o tom do narrador, o estilo e as estratégias narrativas é o terceiro ponto.

Expor como esses recursos influenciam na construção do enredo, das personagens e na defesa, e até que ponto ela ocorre, de Venceslau Taveira, personagem ficcional que evoca Vieira de Castro, também figura entre os objetivos do trabalho, sobretudo na parte posterior do trabalho. O final dele ilustra, ainda, os pontos dentro da curva no *Livro de Consolação* em relação ao restante da obra camiliana. A sutileza e o estilo com que Camilo conduz esse romance, e aspectos comuns da obra do autor, como o imbricamento do bem com o mal, também são discutidos e destacados.

José Cardoso Vieira de Castro nasceu a 2 de janeiro de 1837, em Santo Idelfonso, Porto. Amigo dos grandes escritores de sua época, sobretudo de Camilo Castelo Branco, por quem nutria profunda afeição, foi um político de algum renome e um escritor de menor fama. Sua vida foi desde sempre tomada pela busca pela glória, quase sempre por meio de escândalos e eventos movimentados.

Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro, jovem de 21 anos, vivia em aparente harmonia com seu esposo, sem perceptíveis conflitos. Porém, na noite de 10 de maio de 1870, essa imagem caiu por terra; o “marido amantíssimo” assassina a esposa enquanto ela dormia. Por essa razão, o choque da notícia foi ainda maior em Portugal. Vieira de Castro era conhecido e admirado, e sua esposa vista como doce e cordial. Em *Glória*, livro escrito pelo historiador português Vasco Pulido Valente,

temos a todo momento a apresentação dessa imagem passada para a população da época:

José Cardoso Vieira de Castro, 31 anos, um homem de inteligência superior, ornamento da tribuna, campeão de todas as ideias grandes e generosas e advogado austero da inviolabilidade da vida, que tantas e tantas vezes abraçara a glória; e Claudina, 21 anos, uma senhora jovem, formosíssima e bem-educada. Ninguém que os vira nos passeios, nos bailes e nos teatros, imaginaria que se aborreciam em comum, como na velhice. Quem os visse, julgaria que eram recém-casados. (VALENTE, 2002, p.29)

Para que se entre na ficção e seja compreensível para o leitor atual a correspondência entre o enredo de *Livro de Consolação* e o caso Vieira de Castro, é preciso que se faça uma síntese do que foi esse acontecimento e de quais foram seus impactos na sociedade portuguesa oitocentista, além de como participaram os principais intelectuais da época e a imprensa nesse evento que movimentou o país.

Valente inicia seu livro afirmando: “Este é um livro de história. Não é um livro de história a fingir de romance, nem um romance <<documental>>”. Compreende-se, desta maneira, que a obra traz informações relevantes sobre a vida de José Cardoso Vieira de Castro, e sobre o assassinato de sua esposa, a jovem Claudina Guimarães. Em *Glória* são levantados dados históricos e criminais sobre o acontecimento com o objetivo de recontar essa história. O autor apura a fundo fatos e detalhes sobre o incidente, recorrendo mesmo aos autos do julgamento. Por essa razão, vamos acompanhar a sua obra para mapear o caso.

Vieira de Castro, no dia 7 de maio de 1870, flagra Claudina escrevendo uma epístola destinada a José Maria de Almeida Garrett, sobrinho do famoso escritor de Viagens na minha terra. O marido lê a carta e simula o perdão da suposta traição para a esposa, deixando-a desprevenida quanto ao crime posterior.

Apesar disso, tal atitude fazia parte do plano de vingança de Vieira de Castro contra Claudina. Entre 4 e 5 da madrugada do dia 9 de maio de 1870, o homem entrou em seu quarto com o clorofórmio, segundo ele, imaginando que a substância mataria sua esposa instantaneamente. Ao colocar o frasco destampado no nariz de Claudina, a mulher se assustou e fugiu. É aí que então, segundo a versão do político, ele a sufoca com roupas e vaza-lhe o clorofórmio no nariz, à custa de muito esforço, e

mantendo ainda a compressão por bastante tempo. O relatório da autópsia, no entanto, narra diversas lesões e hematomas na jovem Claudina.

É de se concluir que tamanhas lesões não foram provocadas pelo simples inalar de clorofórmio e o sufocamento com roupas. Como assinala perfeitamente Vasco Pulido Valente, “Claudina morreu da pancada que levou”.

Logo após o crime, Valente traça os fatos que se sucederam: a certeza da impunidade, o fechar de olhos de muitos intelectuais diante do ocorrido e a cobertura dos jornais acerca do incidente.

O resultado do julgamento, entretanto, é de condenação: José Cardoso Vieira de Castro passaria dez anos de degredo em Angola, além de ter de pagar às custas do processo. Tem-se abaixo a sentença:

Vista a decisão do júri, fica provado que o R José Cardoso Vieira de Castro cometeu o crime de homicídio voluntário, de que é acusado neste processo, com a circunstância agravante de premeditação, e com as circunstâncias agravantes constantes das respostas do júri.

Visto o artigo 349. do código penal, que diz: <<Qualquer pessoa que voluntariamente matar outra, será punida com trabalhos públicos por toda a vida>>Visto que esta penalidade, segundo o artigo 350, ainda é agravada pela circunstância especial de premeditação;

Atendendo por outro lado a que o júri deu como provadas muitas circunstâncias atenuantes, como consta das vossas respostas, e a que entre estas circunstâncias há as dos quesitos 12 e 13, que são tão importantes, que em dadas hipóteses, chegam até a isentar de toda a penalidade, segundo os artigos 14 e 372 do citado código;

E vista a carta de lei de 1 de julho de 1867, artigo 8, único, condeno o referido R. na pena de dez anos de degredo para as possessões de África de primeira classe; e por a hipótese de execução da citada carta de lei, na pena de cinco anos de prisão maior celular.

E mais o condeno nos selos e custas do processo. Lisboa, 30 de novembro de 1870. João Rodrigues da Cunha Aragão Mascarenhas. (AUTOS DO JULGAMENTO, 1870, p.147-148)

Partamos agora para o segundo ponto mencionado no começo do trabalho: a demonstração das diferenças entre o Livro de Consolação e o universo de obras de Camilo, utilizando como exemplo para tal *O retrato de Ricardina* e *Carlota Ângela*.

Um consenso que se tem quanto às narrativas de Camilo é o de que frequentemente a figura do autor se funde com a do narrador camiliano. Como já brevemente mencionado no capítulo anterior, Camilo toma posições diante de conflitos traçados no decorrer das narrativas. Essas posições, como é sabido, são mormente em favor das mulheres e dos mais pobres. É para essa quase fusão entre narrador e autor, além da identificação com os perseguidos, que João Bigotte Chorão aponta em *O essencial sobre Camilo*:

Se, como escreve Jean Guittou nas suas Memórias, <<l'oeuvre ne se sépare pas de la personne qui s' exprime en elle>>, então no caso de Camilo, de personalidade tão forte, tal separação é impensável. Ele está presente, omnipresente na sua obra, como se víssemos o seu rosto e ouvíssemos a sua voz. Não se apaga mas intervém, não raro abusivamente, ao mesmo tempo autor e narrador, protagonista e deuteragonista, testemunha e comparsa. Muitas das melhores páginas camilianas, ainda na ficção, são páginas autobiográficas, como se não conseguisse nunca desprender-se da sua pele. Interrompe a narrativa, divaga, interpela o leitor, num diálogo que é uma forma de cumplicidade. Os leitores são os seus melhores aliados – aqueles que testemunham sempre em favor dele. A impassibilidade narrativa, a objectividade histórica, a neutralidade intelectual, Camilo ignora-as. Ele constitui-se parte, é parcial, passional, provocatório, chamando sobre si a atenção, grande ator ou personagem do seu próprio drama. É ele e as personagens com quem se identifica, perseguidos pelo fado ou pela má estrela, solitários em vida, sozinhos, tremendamente sozinhos na morte. (CHORÃO, 1996, p. 58)

O enredo e desdobramentos presentes em *O retrato de Ricardina* são assim resumidos por Jacinto do Prado Coelho:

O ano de 1868 trouxe mais duas novelas camilianas: *O retrato de Ricardina* e *O sangue*. A primeira apresenta-nos um padre sensual e despótico, o abade de Espinho, que quer casar as duas filhas com quem bem lhe parece. Eugénia, <<morena, olhos negros e vivos, alta e nervosa, ativa e risonha >>, obedece à vontade paterna; **Ricardina** (quem tal diria perante o seu retrato físico?), <<alva, olhos cismadores e estáticos, compleição linfática, estatura mediana, ar melancólico e pudico>>, **é exactamente a que se revolta e dá provas de uma energia inquebrantável na defesa do seu amor**. Bernardo Moniz, o

rapaz que ela ama, é rico mas de origem plebeia; como estudante de Coimbra, pertence à sociedade secreta dos *divodis*, e é indigitado como um dos treze rapazes que devem assassinar dois lentes, quando estes, em 1828, se dirigem para Lisboa a cumprimentar D. Miguel. O plano cumpre-se (Camilo descreve o lance com excepcional vigor) e Bernardo, perseguido pela justiça, é auxiliado na fuga por Norberto Calvo, criado do abade e muito afeiçoado a Ricardina. Quando os dois amantes se preparam para fugir para Espanha, os criados do abade assaltam e incendiam a casa dos Monizes; Bernardo, que foge para Espanha, é dado como morto, e Ricardina, já grávida, entra num convento em Lisboa. Muitos anos depois (já o filho de Ricardina é redactor dum jornal), Bernardo volta a Portugal, sob o nome de Paulo de Campos. Na parte final da novela, Camilo forja nada menos que dois <<reconhecimentos>> sensacionais: Ricardina descobre a filha de Eugénia, Matilde, com quem o filho de Ricardina virá a casar; por meio dum anúncio, este relaciona-se com Paulo de Campos, em quem reconhece por fim o próprio pai. Grande alegria, e Bernardo e Ricardina casam também. (COELHO, 1983, p. 45-46, grifo nosso)

Uma das marcas presentes nesse romance é a tomada de posição do narrador, expressa de diferentes formas, e até em algumas sutilezas inseridas na narrativa. O retrato físico das personagens, quando feito por Camilo, possivelmente é uma das peças que compõem o seu jogo literário. Vejamos na seguinte passagem do início de *O retrato de Ricardina*:

Luís pedia a primeira que era morena, olhos negros e vivos, alta e nervosa, altiva e risonha. Carlos pedia a segunda, que era alva, olhos cismadores e estáticos, compleição linfática, estatura mediana, ar melancólico e pudico, um certo quebranto que a poetas daria mais inspirações que a outra. (CASTELO BRANCO, 1971, p. 12)

Na construção do retrato físico da personagem, entrevemos o início da tomada de posição do narrador. Ricardina, a que “daria mais inspirações que a outra”, a de pele muito alva e altura mediana, a que tinha um ar melancólico que renunciaria a melancolia das dificuldades de sua narrativa pessoal, ao contrário da irmã, Eugénia, que não entende muito bem os dramas e a força da irmã. Ricardina é a figura que inspiraria poetas, com sua beleza melancólica, enquanto Eugénia é mais prosaica. A irmã da protagonista se alegra ao receber a notícia de que casaria com um de seus primos, pois gostava do rapaz, e imagina que o drama passado por

Ricardina pode ter um final feliz se a mesma aceitar o casamento imposto com o homem que não era objeto de seu amor.

Temos a clássica adjetivação: “anjo”: “Ricardina era a mais doce alma que os anjos compuseram da graça e formosura do céu. Tinha ela 13 anos quando saiu com o seguinte lance de extremada bondade” (CASTELO BRANCO, 1971, p.18) ”

Depois de chamá-la de “anjo” fazedor de um “lance de extremada bondade”, Camilo regressa alguns anos à infância de Ricardina e narra a história em que a menina ajuda a mãe de Norberto Calvo a não ser despejada de casa, por dever a credores. Ricardina rouba dinheiro do quarto de seus pais e entrega a Norberto, atitude que ainda que não incentivada por sua mãe, é aliviada pelo próprio abade, que reconhece a nobreza do ato da menina. O misto de bondade angelical e astúcia começam a ser atribuídos a Ricardina desde esse momento, tanto pelo discurso direto do narrador, como já exposto, quanto pelo diálogo com os outros personagens, como se confere no trecho abaixo:

– Estou pasmada! – disse a senhora. – Então tu vens à gaveta de teu pai e dás três peças!...

– Se o pai cá estivesse, também lhas dava... – replicou Ricardina.

– Mas o pai dá o que quer, e tu fizeste uma acção muito feia...

– Deixa a pequena – atalhou o padre. – Se a acção foi feia, o resultado é bonito. Não me tornes à gaveta sem minha ordem, Ricardina. (CASTELO BRANCO, 1971, p. 20)

Dessa maneira, fica evidente de que lado se posiciona Camilo desde as páginas iniciais de *O Retrato de Ricardina*. Jacinto do Prado Coelho, em *Introdução ao estudo da novela camiliana*, discorre um pouco mais sobre essa peculiaridade de Camilo:

É o narrador-autor quem está sempre vigilante, atento às relações entre a diegese, dum lado, e o leitor, do outro, e umas vezes se dirige a um hipotético leitor, não personagem, entretanto, de se ir dando a conhecer nos seus modos de pensar e de sentir, nas suas recordações e pontos de referência culturais. (COELHO, 1983, vol. II,p.236)

No momento em que os pais de Carlota e esse tio conversam sobre a tal descoberta, há uma clara afirmação, por parte do irmão de sua mãe, de que a menina, em sua concepção, era bastante hábil e sagaz para a sua

idade, quase conseguindo o feito de enganá-lo no auge dos seus 55 anos de idade.

Um dia do ano passado, estávamos nós não Candal, e passeava eu e ela sozinhos na estrada. Dizia-me a pequena que tinha lido umas novelas de cavalarias, de que gostara muito, posto que não acreditasse nas histórias. Contou-me algumas passagens de *Paulo e Virgínia* e de *Menandro Laurentina ou os amantes extremosos*, que vós não sabeis o que é, mas lembrados estareis de que me perguntardes se eram livros de boa moral. Notei que a moça, quando me falava do amor das damas e cavalheiros, empregava mais vivacidade do que convinha a uma menina inocente de sentimentos amorosos. Fiz-lhe algumas perguntas com intenção de a surpreender; mas ela jogava comigo tão habilmente, que venceria a partida, se eu não tivesse cinquenta e cinco anos, e não tirasse da hábil escápula o mesmo que tiraria, se ela se deixasse apanhar. (CASTELO BRANCO, 58, p. 12-13)

O narrador inicialmente por meio das falas do tio de Carlota, continua a caracterizar a menina como de uma esperteza e astúcia únicas. O planejamento de ações, feitas como medida de segurança, caso os seus pais se opusessem ao seu casamento com Salter de Mendonça, chama a atenção logo no capítulo inicial:

[...] Calei-me, porque receava muito que alguma imprudência vossa irritasse o amor de Carlota. Calei-me, esperando que Mendonça fosse chamado a Lisboa, e nos deixasse com o campo livre para despersuadirmos Carlota. Ainda assim, fiz tenção de vos avisar, logo que julgasse necessário tomar medidas prontas. Eu sei que o rapaz tenciona vir pedir-vos Carlota, e sei também que em poder de um meu colega está um requerimento dela para ser tirada por justiça no caso de que negueis o vosso consentimento. (CASTELO BRANCO, 1958, p. 15-16)

Com esse diálogo, Camilo encerra o primeiro capítulo de *Carlota Ângela*. Apenas com essas poucas páginas de leitura, o leitor já começa a entender como se posiciona o narrador: do lado de Carlota, a personagem menos válida da história. Uma mulher jovem, que entra em embate com sua família, que se opõe à sua união com o militar Francisco Salter de Mendonça.

Um dos fortes da narrativa camiliana é o diálogo. Trata-se de um muito eficaz instrumento para demonstrar qual o posicionamento do autor-narrador acerca dos personagens, principalmente quando avança entremeando à conversa as conhecidas observações irônicas e/ou mordazes. No diálogo entre Francisco, Norberto e Carlota, o leitor se diverte com as caracterizações dos personagens intercaladas com os comentários auxiliares do narrador:

– Que há de fazer o pai? – disse Carlota com altivez. – O pai não pode fazer nada.

– Que dizes tu, Carlota?! – trovejou Norberto.

– Digo que não há forças humanas que me privem de casar com este senhor. O pai governa no seu dinheiro e, nós nada lhe pedimos. O Sr. Mendonça, se quisesse ser menos generoso com meu pai, estaria já casado comigo, porque eu o autorizei a tirar-me de casa por justiça.

Norberto, como todas as índoles abjetas, caíra no miserável de sua atonia, sob a fulminante coragem de Carlota. Francisco Salter aproximou-se dela, tomou-lhe a mão, como se estivessem a sós, e murmurou:

– A virtude, que Carlota chamou generosidade, continua. Vou a Lisboa, porque sou militar e transgriro a honra e o dever não me apresentando. Mendonça despediu-se de Carlota Ângela, que chorava, e de Norberto de Meireles, que limpava com o canhão da japona de cotim o suor da brunida testa. (CASTELO BRANCO, 1958, p. 44)

Primeiramente, o que se observa é o comentário do narrador que aparece depois do enfrentamento de Carlota com o seu pai. Camilo chama tal feito de “altivez”. A menina continua desafiando o seu pai, e diz claramente que já havia autorizado ser retirada de casa por justiça. Ricardina, em lugar de Carlota, provavelmente não teria essa atitude, pois as duas, apesar de inteligentes e perspicazes, traçam diferentes estratégias de sobrevivência.

No início deste artigo, sublinhamos o fato de Camilo se fundir com o narrador, e, dessa maneira, fazer sua conhecida e frequente defesa das personagens menos validas, em especial das mulheres.

Quando se fala sobre o *Livro de Consolação*, no entanto, vemos que esse mote se perde um pouco. Segundo Alexandre Cabral, em *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, a particularidade desta obra estaria no fato de ela ter sido expressamente escrita para se defender Vieira de Castro da opinião pública.

A particularidade desta novela camiliana reside no fato de ter sido escrita expressamente, ao que se diz, para defender José Cardoso Vieira de Castro e exercer pressão sobre o tribunal que o iria julgar por assassinio <<premeditado>> da esposa, culpada de adultério (CABRAL, 1988, p. 361)

Ao nos aprofundarmos no *Livro de Consolação* é perceptível a diferença de atitudes do narrador camiliano em relação a outros de seus livros; ele aparece consideravelmente mais vezes nessa obra, comentando mais sobre as cenas e sobre os próprios personagens. É verdade que muitas das vezes ele está fazendo uma defesa do personagem Venceslau Taveira, porém, ao se olhar com mais cautela, o que se pode assimilar é que o mais claro posicionamento desse autor está na consolação. Trata-se, de forma mais resumida, de uma consolação aos que são impelidos por uma força interior à desgraça.

O eixo principal do romance se passa nas relações entre Venceslau Taveira (ficcionalização de Vieira de Castro), Eduardo (seu melhor amigo), Ana Vaz (esposa de Eduardo) e Júlia (ficcionalização de Claudina). É possível notar, logo no começo da narrativa, a exaltação de Vieira de Castro. Para isso, o narrador camiliano se utiliza de diferentes recursos: discurso direto do narrador, opinião de outras personagens dadas em diálogos, atitudes e até caracterização física do quarteto. O fato de Venceslau ser um personagem “virtuoso”, por exemplo, aparece logo na primeira fala de Júlia diante do homem, além de inúmeras outras vezes ao longo de *Livro de Consolação*.

Depois, disse ela que o seu malogrado noivo lhe contava em cartas as virtudes do seu amigo Venceslau Taveira, e os impagáveis carinhos de irmão com que ele tentava suavizar-lhe os espinhos da saudade, alentando-lhe com esperanças o ânimo quebrantado. (CASTELO BRANCO, 1945, p. 60)

Além disso, outro traço muito marcado no romance é o de Venceslau como inexperiente no amor e em cartas românticas, algo que, ao analisarmos a vida do homem ao qual o personagem de Venceslau fora inspirado, Vieira de Castro, vemos que não procedia. O homem era um galanteador que, inclusive, se envolveu até com uma prostituta, como vimos em *Glória*. Estas caracterizações ficam a cargo da liberdade de ficcionalização e criação do romance, que é usada para dar uma imagem afável a Taveira, e conseqüentemente, associassem isso Vieira de Castro.

Dona Julia, ao contrário, é retratada como uma mulher mimada, varonil e pouco atraente. A moça sofre tremendo assédio de Eduardo, casado com sua melhor amiga Ana Vaz, e, para tentar fugir do homem, propõe um casamento entre ela e Venceslau. O narrador camiliano prontamente ressalta a pouca beleza de Julia, sua idade considerada levemente avançada e a mostra como soberba por causa dessa proposta. Sem dúvidas uma postura bem diversa da que o leitor estava acostumado a ver nos romances camilianos.

Demais disso, o reverso da ideia irrefletida não oferece contraste com a desdoira, sendo parte nela a vaidade, por não dizer soberba? Dispor de antemão da condescendência de Venceslau, era fiar talvez demais no imã dos seus quinhentos mil cruzados, ou iludir-se muito com a já desluzida beleza dos seus vinte e nove anos. (CASTELO BRANCO, 1945, p.162)

Além das inúmeras exaltações de Venceslau e das repreensões feitas acerca de Julia, estratégias de Camilo para compor o romance baseado na história de seu grande amigo Vieira de Castro, o final de *Livro de Consolação* também diverge do crime real. Ao perceber Júlia cedendo aos assédios de Eduardo mesmo depois de casada (ao contrário de Claudina, Júlia traiu, de fato), Venceslau Taveira decide assassinar seu amigo Eduardo e, nobremente, poupar a vida da mãe de seus filhos, como expõe o narrador. “- Não se aterre, senhora!- disse serenamente Venceslau, - olhe que não morre... Essas crianças não têm pai... É preciso que tenham mãe. (CASTELO BRANCO, 1945, p.232)”

Apesar das constatações supracitadas, ao final da pesquisa chegamos também a outra conclusão: há também um ponto dentro da curva do *Livro de Consolação* perante toda a obra de Camilo: a constatação de que até o mais honrado dos homens é capaz de cometer um ato indigno. É por isso que o livro não consola ninguém, pelo contrário. Ele nos desconsola, assim como desconsolou Vieira de Castro.

Valente diz em outro trecho que o assassino não pensara sobriamente sobre sua situação política, apenas almejava reconhecimento e aclamação. Essa impulsividade na política e na busca do poder se contrapõem ao calculismo e frieza na premeditação do assassinato de Claudina Guimarães.

Quanto a ele, Vieira de Castro, custa a acreditar que avaliasse sobriamente a situação. Nos momentos essenciais, sempre <<ganhara>> e <<subira>> pelo escândalo. O

escândalo que o seu assalto a Loulé provocou em S. Bento e no país letrado não fugia ao seu estilo, nem ao seu destino. Não parou seguramente um segundo para calcular as consequências. Só pensava na glória, medida pelo aplauso público, não lhe faltava. (VALENTE, 2002, p. 174)

A ambiguidade da essência humana aparece também em Venceslau, de *Livro de consolação*, sua representação no romance. A construção desse personagem é feita majoritariamente de bons adjetivos, admiração alheia e atitudes de extrema honradez. Mesmo assim ele comete um ato indigno: o assassinato de seu amigo Eduardo. Camilo ilustra essa polivalência do ser humano, em que todos têm dentro de si luzes e trevas, e que só dependemos do estopim certo para que um ou outro se sobressaia, fato que teria ocorrido tanto com Vieira de Castro, ao assassinar Claudina, quanto com Venceslau Taveira, ao ceifar a vida de seu melhor amigo.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. **Carlota Ângela**. São Paulo: Editora Saraiva, 1958.

CASTELO BRANCO, Camilo. **O retrato de Ricardina**. Sintra: Editora Publicações Europa-América, 1971.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Livro de Consolação**. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1945.

CHORÃO, João Bigotte. **O essencial sobre Camilo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. 2 v.

DAVID, Sérgio Nazar. Mimese e moral em Camilo Castelo Branco. In: **Colóquio Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2012. p. 77-87.

VALENTE, Vasco Pulido. **Glória**. 3. ed. Lisboa: Gótica, 2002.

Processo e julgamento de José Cardoso Vieira de Castro no tribunal do 2.º Districto criminal de Lisboa: **pela acusação do crime de homicídio voluntário na pessoa de sua mulher, D. Claudina Adelaide Guimarães Vieira de Castro**, 1870. Disponível em: <<https://archive.org/details/processosejulgamen00castuoft/Page/26>>. Acesso em: 01 de novembro de 2021.

UMA ENSEADA DE CÃES E MONSTROS: FASCISMO E MONSTRUOSIDADE EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*¹

Fernanda Gappo Lacombe²

RESUMO

Quase quarenta anos após a sua publicação, o romance *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, há muito estabeleceu-se como uma obra de balanço do Salazarismo e suas consequências para os portugueses. Uma “valsa de conspiradores”, como definido pelo autor e suas personagens, a narrativa se desenrola como uma investigação policial em que as pistas são, em sua maioria, símbolos e enigmas que, se por um lado, não fornecem respostas imediatas, por outro expandem o leque de possibilidades de interpretação disponíveis para o leitor que se proponha a solucionar o caso do fascismo. Nesse sentido, a presença de monstros, sejam os da cultura de massa, sejam os da imaginação das personagens, passando por corpos inadequados e/ou objetificados, se estabelece como metáfora para o processo de desumanização praticado pelo fascismo, com o objetivo de justificar a supressão de direitos e a violência do estado. Utilizaremos, para tal, os conceitos de política fascista de Jason Stanley e os de monstruosidade de Jeffrey Jerome Cohen e Margrit Shildrick. Relacionando estas definições com Mark Neocleous e sua caracterização do fascismo como um discurso de criação de monstros, apresentaremos como estes corpos dissonantes estão presentes em *Balada da praia dos cães* e são parte do processo de desumanização do regime salazarista denunciado por Cardoso Pires

Palavras-chave: José Cardoso Pires, Salazarismo, Monstruosidade.

1 Apoio CNPq

2 Doutoranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense - UFF, gappolacombe@email.com;

INTRODUÇÃO

“O meu romance é uma valsa de conspiradores” (PIRES, José Cardoso, 1982). É com esta declaração do autor que António Mega Ferreira intitula a entrevista realizada alguns meses após a publicação de *Balada da praia dos cães*, terceiro romance de José Cardoso Pires. A citação em questão não apenas se relacionava diretamente com um dos trechos do final da obra – a expressão “valsas de conspiradores” sendo utilizada pelo inspetor Elias Covas para referir-se ao assassinato do major Dantas Castro - como resume um de seus elementos, que é o balanço dos anos do Salazarismo, expondo sua atmosfera de paranoia e a rede de medo e mentira que sustentam os regimes fascistas e se infiltram no funcionamento das entidades que pretendem combatê-lo.

Analisar o passado recente, se propondo não apenas a enunciar os fatos ocorridos, mas dar-lhes interpretação, certamente não é tarefa fácil, mesmo para aqueles autores que já entrelaçam os fios da história, a análise social e a literatura, como Cardoso Pires. Se por um lado, o contexto de derrubada do regime salazarista permitiu ao autor uma maior liberdade de crítica do que no cifrado *O Delfim*, em *Balada* não é feita a dispensa dos elementos simbólicos; pelo contrário: são eles que enriquecem a narrativa franca acerca da ditadura, expandindo as provocações do autor em diferentes temas como as hierarquias de poder, a relação entre os gêneros e a violência que perpassa os dois anteriores.

Neste sentido, este artigo tem por objetivo apontar de que maneira o autor se utiliza de corpos monstruosos como denúncia da lógica de desumanização fascista, seja trazendo monstros da cultura de massa, seja apresentando corpos com características grotescas e, por consequência, destituídos de sua humanidade. Destituição esta que será justamente a justificativa para que a violência fascista não receba nenhum tipo de punição, na ficção ou história, em Portugal, ou em demais países que passaram por regimes de características fascistas.

METODOLOGIA

Como o objetivo deste artigo passa pela apresentação dos elementos monstruosos na narrativa de *Balada da praia dos cães*, serão selecionados, primeiramente, dois fragmentos específicos do romance, que contêm explicitamente a presença de um corpo facilmente caracterizável como monstruoso. Inicialmente estes dois fragmentos serão

analisados não somente dentro da narrativa, mas com o auxílio dos conceitos de “política do ‘nós’ e ‘eles’” e “ansiedade sexual” do professor da Universidade de Yale, Jason Stanley.

Em seguida, utilizaremos o trabalho de dois autores acerca de monstrosidade. Primeiro, as sete teses de Jeffrey J. Cohen, em especial a primeira e a quarta tese, que indicam, respectivamente, o monstro como um constructo de uma percepção social de alteridade e a relação de desejo e repulsa existentes no reconhecimento do monstro. O segundo autor utilizado, Mark Neocleous, nos interessa na medida em que define o discurso fascista como uma linguagem de criação de monstros a serem utilizados como bodes expiatórios.

O uso destes teóricos, assim como as passagens escolhidas, tem o objetivo de apontar a dinâmica da relação das personagens Mena, Elias Covas e Major Dantas Castro, em que a primeira sofre um processo de desumanização por parte dos dois homens, numa reprodução da lógica fascista, ou, mais precisamente, numa reprodução de um sistema em que aquela que violenta seu igual humano precisa retirar sua humanidade para justificar a violência e acaba ele próprio também se desumanizando, como aponta a escritora e teórica Toni Morrison.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para iniciar um debate acerca das segregações propostas pelo regimes fascistas, especialmente aquelas direcionadas a gênero e sexualidade, trabalharemos com os conceitos de “política do ‘nós’ e ‘eles’” e “ansiedade sexual” de Jason Stanley.

Em seguida, para a caracterização de monstrosidade, utilizaremos, primeiramente as sete teses de Jeffrey J. Cohen, seguidas do trabalho de Mark Neocleous acerca do discurso fascista e a criação de monstros. Cohen nos interessa primeiramente, para uma caracterização da monstrosidade; em segundo lugar, para a compreensão das dinâmicas de desejo e rejeição presentes na relação com entre as figuras não-monstruosas e as monstruosas.

O autor seguinte a ser utilizado é Mark Neocleous por sua definição do discurso fascistas como criador e apropriador de monstros, cujas feições não são distinguíveis e se modificam de acordo interesses políticos. Por último, para concluir, utilizaremos Toni Morrison e suas reflexões acerca do processo de desumanização como justificativa para a violência machista e racista, que está na base de qualquer regime fascista.

Tendo isto em mente, comecemos nosso baile de conspirações e monstros.

OS MONSTROS DA VALSA

No início do romance, somos apresentados ao inspetor Elias Covas, responsável pela investigação das condições de morte de um corpo encontrado em uma praia próxima a Lisboa. Não demora para que a identidade do cadáver seja atribuída ao major Dantas Castro, que havia fugido da prisão anteriormente e encontrava-se foragido. Conforme a investigação avança, a polícia não apenas descobre que o assassinato fora cometido pelos companheiros de aparelho clandestino do major, como que entre eles estava Filomena, ou Mena, que era também sua amante.

Covas rapidamente desenvolve uma obsessão por Mena, que apesar de ter se livrado do comportamento violento e obsessivo de Dantas, passa a ser vigiada e controlada pelo inspetor em seus interrogatórios incessantes.

Antes de nos aprofundarmos nesta questão, vejamos uma cena do início do romance, em que Elias Covas conversa com o inspetor Otero, também da polícia judiciária, acerca de uma das evidências encontradas. O assunto morre e Covas inicia outro:

vi uma ocasião uma fita do Boris Karloff onde aparecia um pintor que colecionava impressões digitais dos mortos. Fotografava-as a cores e fazia uma data de massa com aquela droga.

Otero, assinando o expediente: Picasso dos cemitérios, quer você dizer

Elias: Estou a falar a sério, o tipo chamava àquilo pintura dactiloscópica, que era para impressionar. Mas um dia lixou-se porque fotografou uma mão que apareceu ao desbarato lá na morgue e, vai-se a saber, era a mão que pertencia ao segundo corpo de que o Frankenstein tinha sido feito

Otero: Sim?

Elias: Pois, e o Frankenstein caiu-lhe em cima

Otero: Queria direitos, não me diga

Elias: Queria a mão, é o que ele queria. Com duas mãos de corpos diferentes Frankenstein tinha uma certa dificuldade em estrangular, não acertava lá muito bem, de modo que começou a perseguir o aguarelas para o obrigar a

dizer onde estava a mão que ele tinha fotografado e ficar com as duas iguais. O Frankenstein sempre teve um fraco por simetrias” (PIRES, José Cardoso, 1983, p.30)

Após esta conversa o enredo segue e a passagem poderia se perder em meios aos eventos, não fosse o diálogo que ela estabelece com outro detalhe: o Frankenstein sem uma de suas mãos não é o único corpo “mutilado” a ser apresentado no texto.

Dentro da construção da obra, o espaço geográfico apresenta importância ao se manifestar como uma representação diminuída de Portugal do período. Neste sentido, tanto a Casa da Vereda, aparelho clandestino onde se encontram Dantas, Mena, o cabo e o arquiteto, como a própria cidade de Lisboa são uma metonímia do país. Se a Casa da Vereda tem como traço principal o clima de medo, repressão e paranoia, Lisboa por onde deambula Elias Covas, apresenta-se sem grandes encantos, mas destaque para a presença de ex-votos dentro das igrejas, seja como as tradicionais peças de cera, seja como botas e demais aparelhos ortopédicos:

Não faltam bilhetinhos de agradecimento à volta da estátua, Elias dali não distingue mas sabe que há, nunca faltam. E moldes de cera (o seio redondo, a mãozinha de criança) essas homenagens estão presentes; e bengalas, uma bota ortopédica, esbeiçada e bolorenta, o boião com pedras de fígado ou com pedaços de estômago, mil testemunhos. E todo este arsenal é misterioso e se renova aos pés do Espírito Sábio [...]. (PIRES, 1983, p.247)

Além de remeterem ao caráter fragmentário do corpo de monstro de Frankenstein, os aparelhos e as peças de devoção deixadas nos altares dialogam com o enredo do filme narrado por Covas pelo aspecto de comprometimento físico que carregam: sem entrar no mérito das múltiplas possibilidades de materialização humana, independente de formatos corporais, os aparelhos ortopédicos remetem a uma falha a ser corrigida, assim como os ex-votos a uma enfermidade curada. Também este Frankenstein sente uma falta que acredita comprometer sua existência: falta-lhe uma de suas mãos.

Em uma abordagem mais indireta, algumas personagens masculinas do romance também carregam uma “falta corporal”, mas no plano da sexualidade. Ao final da investigação, Mena revela o chefe de brigada que o major estava impotente sexualmente. Elias Covas também, a despeito do caráter marcadamente sexual de sua obsessão por Mena não parece plenamente à vontade na manifestação de seu desejo: não apenas o

coloca inteiramente na prisioneira, sem outra menção à algum tipo de envolvimento amoroso ou erótico por parte da narrativa – a única cena de concretização física de seu desejo sexual se dá ao masturbar-se pensando na jovem – como parece refletir sua auto-repressão em Lizardo, seu lagarto de estimação: “O dono acerca-se dele para verificar o termostato fixado na gaiola porque é uma mudança de estação e há que regular o calor. No verão tem muitas vezes que humedecer a areia para que o animal não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças da fêmea ou de penhascos de sol a pino”. (PIRES, José Cardoso, 1983, p.18)

Mais adiante na narrativa, Covas sonha com uma figura feminina que, inicialmente parece se tratar de sua irmã:

[...] Volta-se e dá com a irmã dele a fitá-lo, muito séria. Nua. Majestosa. Completamente nua. E alta como nunca imaginou que ela fosse. Tem o cabelo descolorido, alumínio a refulgir, e o pubis é negro-negro, uma labareda de negrura a tremular num corpo de cera.

«Podes olhar», diz a irmã numa grande serenidade; e ao mesmo tempo começa a virar-se, mostrando-lhe uma linha de escamas cinzentas que lhe desce do pescoço até às ancas. «Estamos todos assim no Bar Bolero», diz.

Elias fica aterrado com aquela esteira de crostas que lhe corre pelo dorso. Verrugas, chagas mortas, não distingue bem. Têm qualquer coisa de maldição, qualquer coisa de ritual de tortura aceite com resignação, e Elias sente-se gelar diante de tanto fatalismo, tanta brancura...(PIRES, 1983, p.214)

A referência ao cabelo descolorido nos leva a associar a imagem também a Mena, por conta da peruca que a jovem usava quando precisava sair do aparelho e ir até a cidade. Entretanto, ao contrário das demais descrições de seu corpo ao longo do romance, nesta não há beleza ou sensualidade, mas uma série de feridas que se confundem com escamas e dão um ar grotesco à mulher.

As passagens citadas, assim como os demais exemplos, nos permitem entender que Cardoso Pires constrói um retrato de Portugal que oscila entre o enfermo e o grotesco, gerando um estranhamento daquelas figuras, tecnicamente, humanas. Estranhamento esse que é apropriado pela lógica fascista.

Em seu livro *Como funciona o fascismo: a política do ‘nós’ e ‘eles’* o professor de filosofia da Universidade Yale, Jason Stanley, apresenta como característica primordial do discurso fascista a definição de um

grupo identitário coeso (o “nós”), para o qual será atribuída um passado mítico comum, assim como um padrão de comportamento social. Em divergência a esta origem e comportamento comum são apresentados os grupos caracterizados como “eles”, sendo que, se de maneira geral, a diversidade da espécie humana se manifesta ao longo do globo terrestre, o diferencial da lógica fascista está em um entendimento do “eles” não apenas como diferente, mas, principalmente, como um inimigo que ameaça a segurança do “nós” e, por isso, precisa ser eliminado.

Se o fascismo exacerba o medo da diferença, ele o faz se apropriando de um entendimento humano de que alguns indivíduos despertam medo e fascínio por suas diferenças materiais. Para entender isto, nos debruçamos no trabalho de Jeffrey J. Cohen.

CORPOS MONSTRUOSOS, CORPOS ENTRE O DESEJO E A REJEIÇÃO

Em suas sete teses acerca da monstrosidade, Jeffrey J. Cohen elenca sete características que defende serem definidoras da monstrosidade. Dentre elas, nos interessam, momentaneamente, a primeira e a quarta: “O corpo do monstro é um produto cultural” e “O monstro habita os portões da diferença”. (COHEN, 2000). Sintetizando essas duas idéias, aquilo que caracteriza um determinado corpo como monstruoso depende de uma construção cultural de um determinado período, mas, sempre será pautado em uma alteridade:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além - de todos aqueles *locis* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p.32)

Mulçumanos, negros e negras, mulheres, indígenas, LGBTQIA+: de maneira geral, a hegemonia ocidental se constituiu como branca, masculina, heterossexual e cisgênero, de modo que qualquer desvio desta norma é vista como monstruosa. Entretanto, esta tentativa de identificar um inimigo e segregá-lo do meio em que vivemos fala muito mais sobre

quem cria o inimigo do que sobre ele próprio; a criação de limites entre o “nós” e o “eles” fala mais sobre nossa dificuldade em mantê-los fora do que sobre uma diferença real que possa existir. Como afirma a quinta tese de Cohen “o monstro policia as fronteiras do possível” (COHEN, 2000, p.40):

A partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. Juntos os gigantes da Patagônia, os dragões do Oriente e os dinossauros do Jurassic Park declaram que a curiosidade é mais frequentemente punida do que recompensada, que se está mais seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (COHEN, 2000, p.41)

Essa necessidade de policiar as fronteiras evidencia a sexta tese de Cohen: “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”. (COHEN, 2000, p.48):

As mesmas criaturas que aterrorizam e interdita podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese...nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero.

Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e

da cultura. Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um alter ego, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar – para a experiência da mortalidade e da corporeidade. (COHEN, 2000, p.49)

Percebemos então, que por trás da narrativa do Frankenstein buscando a mão perdida, assim como do sonhos de Covas com a figura irmã/Mena existe um fundo que versa sobre os desejos – de simetria, do inalcançável, do proibido, do feminino – que também é permeado de medo.

Voltando a Jason Stanley, não por acaso a retórica fascista trabalha com aquilo que o professor de Yale caracteriza como “ansiedade sexual”, um estado de alerta permanente com relação a violadores sexuais imaginários, que ameaçam a integridade da família patriarcal, que vai desde a construção da imagem do homem negro sexualmente insaciável e esturpador, passando pela comunidade LGBTQIA+ e sua “ameaça às crianças”:

Os brancos dos Estados Unidos presumiam que havia uma epidemia de estupro em massa perpetrada por homens negros a mulheres brancas que justificava os horrores do linchamento, porque isso dava um sentido racional ao medo e à ansiedade que eles sentiam sobre a potencial perda de status associada à aceitação de seus concidadãos negros como iguais. Onde a ansiedade sexual pode parecer extrema, paranoica ou abstrata, muitas vezes há por trás dela uma insegurança mais tangível à espreita. (STANLEY, 2018, p.130)

Surgindo como monstruosa nos sonhos de Covas, Mena é tanto um corpo sexualizado quanto receado, justamente por que o fato de ser desejada revela os medos interiores de Covas e Dantas. É um corpo que ao longo do romance é constantemente controlado e subjulgado numa tentativa dos dois homens de controlarem estes desejo e medos relacionados a ele. No caso do major, este controle se expressa na violação física do corpo de Mena:

De costas para ela o major decorava-lhe as coxas com os dedos por cima do robe. « Pior, tiveste uma alucinação», disse ele.

Os flancos. As nádegas de Mena.

« Alucinação?»

«Alucinação auditiva, também há disso, não há?» Dantas C apontou o cabo com o queixo: « Aquele não faz mais nada senão olhar para o telefone, tu já o ouves tocar, não há dúvida que a trampa do telefone está-se a tornar um pesadelo.»

Riso. A mão a explorar, a penetrar as entrecoxas de Mena. (PIRES, 1983, p.57)

No caso de Covas, se materializa na vigilância constante da presa:

E vê-a. Mena está de joelhos em slip e tronco nu no meio das mantas revolvidas, cobrindo os seios com a camisa de dormir que tem enrolada nos punhos (como todos os presos habituou-se a desconfiar que é espiada). Com um braço mantém o busto tapado no momento em que estende o outro para apanhar uma camisola; que enfia na cabeça, a camisola, fez isso num gesto rápido; e senta-se, pernas para fora da tarimba.[...]

Agora põe-se de pé. De pé, descalça e corpo a prumo, tem realmente umas sólidas e majestosas coxas e as nádegas são exatas e conscientes, não passivas. [...]

Elias vigia-a espalmado na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem.” (PIRES, 1983, p.207-208)

Percebe-se então, que entra em cena mais um elemento do discurso fascista retratado em Balada: a criação de monstros com o objetivo de produzir bodes expiatórios.

O DISCURSO FASCISTA E AS MIL FACES DO MONSTRO

Embora o machismo e a lógica patriarcal não sejam exclusivos dos regimes fascistas, percebe-se que há uma apropriação muito particular destas formas de dominação por parte destes governos. Isto se dá pelo que Mark Neocleous irá caracterizar como um discurso de criação de monstros. Tomando como exemplo a perseguição aos judeus na Alemanha nazista, diz o autor:

To be sure, the Jew is the heart of fear, but Hitler’s concept of the Jew was inextricably bound up – one might confused – with his concept of communism, democracy and finance ou ‘unproductive’ capital. These targets are so linked in the mind of the Nazi that they are more or less the same target: the attack on unproductive or

finance capital forms part of the attack on Jewish capital, and yet the attack on the Jew is simultaneously an attack on communism. For Naism, there existed a Jewish-Bolshevik world conspiracy which was using democracy as a mechanism for the domination of finance capitalism, an ideological conglomerate which required new discursive formations such as 'Jewish Finance-Bolshevism' or 'Marxian-demoralizing-Liberal-Capitalistic' to capture the combination of Jew, capitalist, liberal-democratic and communist enemy." (NEOCLEOUS, 2005, p.82)

A descrição do que os nazistas chamavam de "conspiração semita e bolchevique" passava por uma grande combinação de diferentes elementos – deturpados – desses grupos, assim como dos capitalistas liberais, das mulheres, de etnias não brancas e homossexuais (Neocleous, 2005). Ao final, o inimigo dos nazistas, o monstro a ser derrotado pela pretensa raça ariana era uma criatura cujas características poderiam ser manipuladas de acordo com o contexto. Como Jason Stanley nos adverte em seu livro, esta prática, como outras da retórica fascista, não se limitaram a governos da extrema-direita – basta lembrarmos dos filmes de terror lançados nos EUA durante a guerra fria, em que por trás de uma trama envolvendo alienígenas e controle de mentes, existia uma representação da ameaça comunista (KING, 2007).

Independente do governo e da cultura, o que se relaciona com a criação de inimigos por parte dos fascistas é a habilidade em definir uma ameaça a ser combatida cujos traços se misturem e não possam ser definidos com exatidão: "Worse, this figure appears to slip from being a race, a religion, a culture or a nation (or even variety of nations), and back again. The enemy, in other words, is engaged in an endless mimesis. The power of the enemy lies in its mimetic being, and thus the ability to insert itself into every culture, state and social grouping[...]" (NEOCLEOUS, 2005, p.83)

Neocleous aponta que o inimigo nazista é, então, o monstro que pode se confundir em qualquer grupo, um camaleão que assume a imagem que for necessária. Podemos dizer então, que a lógica fascista de criação de uma ameaça passa por construir um monstro que assume qualquer forma, logo, qualquer grupo ou indivíduo pode ser o inimigo. Seu único ponto em comum é o fato de ser considerado monstruoso o suficiente para que ter sua humanidade destituída, o que possibilita seu extermínio.

Logicamente, sabemos que os fascistas não começaram com a naturalização do extermínio de outros grupos humanos. O imperialismo, a colonização e o sistema escravista iniciaram esse processo, em que, como aponta Toni Morrison, era preciso retirar a humanidade de homens e mulheres negros para justificar a crueldade branca:

A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. A urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano é tão potente que o foco se desloca e mira não o objeto da degradação, mas seu criador. Mesmo supondo que os escravizados exagerassem, a sensibilidade dos senhores é medieval. É como se eles gritassem: “Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu torturo os indefesos para provar que não sou fraco”. O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada. (MORRISON, 2017, p.29)

O que as palavras de Morrison evidenciam é um processo de mão-dupla: perde sua humanidade aquele que é explorado e violentado, mas o próprio ato de explorar e violentar outro ser humana também desumaniza o algoz. Na Casa da Vereda, transformam-se todos em monstros: tanto Dantas que humilha e violenta seus companheiros, principalmente Mena, quanto os três que encontram no assassinato sua forma de libertação.

Quando Covas e a polícia judiciária chegam, o principal já foi feito: os inimigos eliminaram-se por conta própria e o resto de humanidade que possuem lhes será retirado no processo judicial, é feito com Mena, escolhida como figura monstruosa do enredo e bode expiatório da valsa de conspiradores:

Mas o inspetor não vê tão simples como isso. Continua a rolar o cigarro, perguntando se na base da separação de Mena não estariam razões doutra índole, se assim se pode exprimir. Especifica: razões unicamente respeitantes a ela e ao arquitecto.

Mena alça uma sobancelha. Não se percebe se faz que não entende ou se é puro e simples desinteresse.

Otero, então: Dormiam os dois. É preciso ser mais explícito quando pergunto porque é que a senhora quis fugir dele? [...]

Olhe, diz agarrando o dossier que o chefe de brigada tinha nas mãos. Está aqui. « Intimidade completa », recorda-se? Volta a aquecer, sacode o dossier alto e bom som diante de Mena: Depois da morte do major a senhora passou à intimidade completa com esse, com o arquitecto. Os termos são esses, foi assim que a senhora confessou à Pide, ou já se esqueceu? E porquê à Pide, diga lá? Porque a gente não a apertou como devia ser? Porque não chegámos para si, acha que não? (PIRES, 1983, p.243-244)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Balada da praia dos cães*, José Cardoso Pires logra reproduzir a atmosfera de medo e paranoia do regime salazarista a partir da construção dos ambientes da Casa da Vereda e também da cidade de Lisboa. Um elemento significativo nesta construção é a presença de corpos que vão do enfermos até o monstruoso, sendo o ápice disto o corpo da personagem Mena, que em uma passagem específica é retratada de maneira grotesca e ao longo do romance passa por uma série de intervenções por parte das personagens masculinas, principalmente o chefe de brigada Elias Covas e o major Dantas Castro.

Com o auxílio das sete teses de Cohen acerca da monstruosidade, as análises da retórica fascista de Jason Stanley e o trabalho de Mark Neocleous, percebemos que o corpo de Mena e sua relação com as demais personagens são o melhor exemplo do processo de desumanização dos regimes fascistas, que constroem uma ideia de monstruosidade na qualquer grupo indesejado por ser encaixado e sofrer as retaliações que as sociedades ocidentais de maneira geral dirigiram aos indivíduos considerados como monstruosos, como a subjulgação e extermínio de seus corpos e de sua humanidade.

Por último, graças a contribuição de Toni Morrison, percebemos que este é um processo em que tanto vítimas quanto algozes se desumanizam e que se reproduz mesmo sem a interferência do estado entre seus indivíduos, fazendo com que a lógica de controle e violência do fascismo se perpetue independente da duração do regime, sendo esta uma das principais considerações de Cardoso Pires em sua narrativa de denúncia e avaliação das consequências do Salazarismo.

REFERÊNCIAS

COHEN, Jeffrey Jerome. Cultura de Monstro: sete teses. In: HUNTER, Ian; DONALD, James; COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José. **A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, p.25-55, 2000.

FERREIRA, António Mega. "O meu romance é uma valsa de conspiradores". In: OLIVEIRA, Marcelo G.; PETROV, Petar. (org.) **As vozes da Balada: 30º aniversário de Balada da praia dos cães**, de José Cardoso Pires. Lisboa, CLEPFUL, 2012.

KING, Stephen. **Dança macabra**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Suma, 2007

NEOCLEOUS, Mark. **The monstrous and the dead: Burke, Marx, fascism**. Cardiff, University of Wales Press, 2005.

MORRISON, Toni. **A origem do outro: seis ensaios sobre racismo e literatura**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

PIRES, José Cardoso. **Balada da praia dos cães**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo: A política do " nós" e " eles"**. L&PM Pocket, 2018.

UMA FACE INFERNAL DA AMERICANA OU A LIÇÃO DO FOGO- VOLUPTUOSIDADE DE UM JESUS CRISTO ÀS AVESSAS

Camila Franquini Pereira¹

RESUMO

A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, é uma obra muito estudada entre os pesquisadores de literatura portuguesa. A cena da Orgia do Fogo, porém, permanece inebriante e misteriosa para os leitores até os dias de hoje. No presente trabalho, o jantar da americana será discutido como um rito de iniciação à voluptuosidade, ao gozo liberto de culpas, de uma plenitude do excesso batailleano. Para construir essa ideia, foi preciso explorar a aura parisiense da *Belle Époque*, herdeira *du fin du siècle* – seja dos poetas modernos como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, seja das tecnologias e inovações advindas da segunda revolução industrial. Explorando a sua face dionisíaca, encontramos uma sacerdotisa na literatura de Mário de Sá-Carneiro que nos oferece uma passagem de entrada na arte voluptuosidade que autoriza o erotismo e o dandismo. Em sequência, nos dedicamos à hipótese de que a Americana é uma face infernal de Jesus Cristo, ou um Jesus às avessas; para isso, buscamos comentar aproximações e distâncias que há entre os dois personagens. Assim, serão discutidos analiticamente os quatro momentos da narração sobre a festa: (1) a descrição física do ambiente; (2) a descrição física dos convidados; (3) o requintado jantar; e (4) a série de espetáculos que constroem o clímax propriamente dito. Os principais referenciais teóricos são os trabalhos *Erótica e Semiótica Decadentista: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro* (2005), a dissertação de mestrado do pesquisador Rafael Santana Gomes; e “A Confissão de Lúcio: um Ensaio sobre a Voluptuosidade” (2005), artigo da professora Teresa Cerdeira.

Palavras-chave: voluptuosidade; A confissão de Lúcio; americana; Jesus.

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Contato: camila.franquini@letras.ufrj.br.

INTRODUÇÃO

No centésimo aniversário da Queda da Bastilha, a França foi palco da eminente *Exposition Universelle* de 1889. Os valores celebrados foram os do lema da Revolução Burguesa de 1789 e que definem até hoje o espírito francês: *Liberté, égalité, fraternité*. E, ousadamente, pode-se adicionar a esse pequeno rol *Le progrès*, o progresso; esse que a fez superar todas as exposições universais que a precederam: o evento ocupou o *Champ de Mars* durante aproximadamente seis meses e recebeu mais de 32 milhões de visitantes.

O poder, tão necessário para a construção de uma nova beleza e de um novo imaginário, modernos, advinha do espírito de objetividade. Imensos pavilhões foram construídos para abrigar os espetáculos (que tinham como objetivo vender produtos, máquinas, obras de arte), e a sua obsolescência estava programada para o fim da exposição – foram todos desmontados e o terreno, entregue para a especulação imobiliária.

Para esse processo, foram utilizadas as tecnologias das ciências experimentais, cartesianas; essas que romperam com o pensamento filosófico, que tem como base a desespirtualização da natureza, o desencanto. Os saberes tradicionais perdem validade para dar lugar aos saberes modernos, à natureza tecnificada, às relações sociais automatizadas. Nesse contexto, o trabalho foi o grande conceito a ser glorificado. O ócio, próprio dos saberes tradicionais, do pensamento filosófico, se torna abjeto, demonizado. O sentido da vida não é mais uma questão, agora é importante produzir mercadorias, são os negócios (a negação do ócio).

O modo de produção capitalista torna-se mais do que uma questão econômica, ele é um modo de produção de vida. E a Torre Eiffel, destinada à efemeridade e à demolição, acabou por se tornar mais do que a marca da cidade de Paris, mas a marca da modernidade burguesa. Ela era até então a construção mais alta do mundo, e servia como mirante. Com 324 metros, ela contava com a novíssima tecnologia do elevador, capaz de levar os homens ao topo para que vislumbrassem a cidade inteira como se fossem o próprio Deus. Seu poder é mais que arquitetônico, é imaginário: ela afirma a potência moderna do capitalismo sobre todas as outras culturas anteriores a ela.

Ainda que o fim da Guerra Franco-Prussiana em 1871 tenha trazido um revés para os franceses (com a perda dos territórios da Alsácia-Lorena, ricas em carvão mineral e com estrutura industrial estabelecida à época), o tempo de prosperidade econômica e o sentimento de otimismo

tomavam a cidade. Ainda se colhiam os frutos da revolução industrial: o aço, o petróleo e as estradas de ferro tornaram o mundo um pouco mais globalizado, e a circulação de matérias primas e das mercadorias aumentava ainda mais o lucro dos burgueses. E o advento da eletricidade – ou do uso sistemático dela – construíram a fama da Cidade Luz. Paris era a cidade em que as luzes, sejam as elétricas que de fato iluminavam as ruas; sejam as do Iluminismo do pensamento cartesiano e kantiano, ou ainda *Les illuminations* de Arthur Rimbaud. A Paris da *Belle Époque* era o centro cosmopolita do mundo, e circulavam por lá todo tipo de gente – de burgueses e industriais a artistas.

O mundo do trabalho especializado e da produção industrial automatizada que alçaram a cidade ao centro do mundo não apagou o sentimento de tédio, próprio da modernidade. Contra a esse modo de vida apolíneo, havia os que não se contentavam com uma vida organizada em função do mundo do trabalho, racional por excelência, e nem com o cotidiano repetitivo, de horários e rotinas regulares e que reduzia o espírito humano a uma postura maquinal frente à vida. Rafael Santana Gomes, pesquisador que se dedicou ao estudo de Mário de Sá-Carneiro ao longo de sua trajetória acadêmica, afirma:

Avesso ao mundo do trabalho e aos chamados “bons valores”, o *dandy* uma criatura que prima pela expressão singular do artista na sociedade de massa, assumindo um comportamento de resistência frente ao mundo estandardizado que busca subjugar até mesmo a arte às torpes regras da mercadoria. (GOMES, 2015, 364)

O desprezo pela classe burguesa leva-nos a forjar uma classe cultural em que os seus representantes valorizam a elegância, a cultura e os luxos. O *dandy* está acima das mediocridades da vida, e, por essa razão, é o adverso dos valores modernos. Ainda segundo Gomes, o caminho seguido por eles, portanto, não poderia ser outro senão uma entrega ao ócio, à arte e aos prazeres, levando-o naturalmente a auto-consumição.

Esse é o caminho que será percorrido por Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro na narrativa *A confissão de Lúcio*, de 1914. No mesmo contexto sócio-histórico, estava o autor, Mário de Sá-Carneiro, que, assim como seus personagens, rumou para Paris. Os jovens portugueses, reais ou fictícios, viam seu país tomado por uma atmosfera melancólica por conta da crise que decorreu do Ultimatum Britânico, que cerceou o poder colonial português e desencadeou uma crise moral no país de barões assinalados. Segundo Teresa Cerdeira, sair de Portugal em direção à Paris

era escapar desse pessimismo, e, ao mesmo tempo, multiplicar as possibilidades de gozar a vida, “fingindo-se muitas vezes de miseráveis apesar de suas origens aristocráticas ou burguesas sem as quais essa viagem de sonho ficaria possivelmente inviável.” (2016, p.23). Paris era o cenário moderno, a metrópole por excelência, a cidade em que se encontravam “toda uma geração de artistas brilhantes que, saídos do impressionismo, se aventuravam pelos caminhos insubmissos das vanguardas”.

SOBRE A ESTÉTICA FOGO-VOLUPTUOSIDADE

É nesse contexto que se desenvolverá *A confissão de Lúcio*: a aura dionisíaca de Paris paria sobre a narrativa de Sá-Carneiro. O texto “*A Confissão de Lúcio, um ensaio sobre a voluptuosidade*” (2005), Cerdeira teorizou que a narrativa é um ensaio sobre a voluptuosidade e se desdobra em três tempos: a teorização, a encenação e a experimentação. Ela seria, portanto, uma grande viagem iniciática à voluptuosidade. Esse é um conceito complexo, e muitas vezes é associado à luxúria e ao sexo. Aqui, porém, isso não é pertinente.

Do lado oposto da luxúria, dos amplexos brutais, dos *beijos úmidos, das carícias repugnantes e viscosas*, essa voluptuosidade é a experiência da *con-fusão* radical dos sentidos que escapam, aliás, a qualquer configuração referencial, por se constituírem antes como intangibilidades que ligam, num mesmo excesso, a sensorialidade e a espiritualidade, o desejo e a morte, Eros e Thanatos, como opostos que coabitam. Como traduzir esse *fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia?* (CERDEIRA, 2018, p. 30)

A voluptuosidade muito se aproximada do conceito de “excesso”, para Georges Bataille. Segundo o teórico francês, o universo é composto por uma quantidade de energia que excede a necessária para a manutenção da vida, que é responsável por toda geração (gestação) ou destruição, tornando essa abundância de potência profundamente violenta. Essa é uma qualidade inextricável da natureza, é o seu princípio ontológico; não é estranho, portanto, que a auto-consumição seja o destino dos homens. Mas esse não é o destino de todos, porque apesar de esse excesso ser iminente e inevitável, materializado na morte (como experiência de transição definitiva para a continuidade), há formas de adiar o (re)encontro definitivo com o excesso da natureza. Há, portanto,

a instituição de interditos, “uma espécie de barreira que os resguarda do excesso” (BARROS, 2016, p. 92) e que reforçam a separação entre o homem e o animal, inscrevendo o homem no que Bataille chama de “mundo profano”, o mundo da mercadoria e do ofício.

Entretanto, não se pode perder de vista que o ser é o excesso do ser, que a própria constituição humana é de excesso, por isso há uma busca incessante por recuperar traços próprios da nossa natureza; assim, ao lado da institucionalização dos interditos, há uma dinâmica de transgressão inescapável e indispensável — dinâmica em que se inserem as crianças, os degenerados, os loucos, os pervertidos, os bêbados, os homossexuais e os artistas; ou seja, em maior ou menor grau, todos nós. A transgressão (re)abre a porta para o “mundo sagrado”, o mundo da volúpia, da luxúria e da arte, que não tem por finalidade o lucro, mas o prazer desmedido, o prazer da dissolução das fronteiras. A transgressão, portanto, é uma recuperação do laço com a natureza e todo o seu excesso, que mesmo que tenha continuado latente no sujeito, foi constantemente reprimida pela emergência do capitalismo, pelo poder da mercadoria.

É interessante observar que a transgressão não existe em oposição à interdição. O mundo das interdições acarreta a transgressão, assim como não teria o que transgredir fora do mundo das interdições. Para usar termos freudianos, que muito nos auxiliam no pensamento sobre a modernidade, “pode-se dizer que o desejo e a Lei se constituem ao mesmo tempo. (...) A possibilidade de desejo surge na medida em que algo é proibido. É o desejo do Outro que produz a lei.” (BARTIJOTTO, 2014, p. 279)

Desse modo, a lei e a desespirtualização da natureza, na tentativa de tecnicá-la, é o caminho contra que os partidários do excesso e do gozo (nomeadamente nesse artigo, os *dandies* da *Belle Époque*) vão lutar por meio da arte. Partindo de um estudo amplo de referências que inclui o artigo de Cerdeira que sistematiza o texto em três partes comentado anteriormente, Santana publica a sua dissertação de mestrado intitulada *Erótica e Semiótica Decadentista: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. Nele, encontramos o capítulo “Uma festa decadentista: A orgia do fogo”, que se detém ao estudo da segunda parte da estrutura triádica tipificada de Cerdeira: a encenação, ou a Festa da Americana. Ele defende, como insinua o título, que o

(...) o fogo é um signo recorrente em toda a narrativa de *A confissão de Lúcio*, representado não apenas o campo do esoterismo, entendido etimologicamente como o

saber reservado a um pequeno grupo de eleitos (o mundo sofisticadíssimo dos convidados da fantástica festa da americana) e o da espiritualidade, mas também outros universos um pouco menos etéreos, como os da perversão, dos estigmas, da fatalidade e da auto-consumição. (GOMES, 2010, p. 100)

Assim, o fogo é o signo da volúpia, é ele a estrutura do gozo, ou do desejo. Ele representa o campo das perversões, dos estigmas, das fatalidades e da auto-consumição. É ele o destino das principais personagens da narrativa: Ricardo de Loureiro consumiu-se a si por meio da criação da incandescente Marta; Lúcio Vaz foi escritor de *A chama*, e ateou fogo sobre a sua própria obra; Gervásio, um antigo amigo, “ talvez por demasiado luminosos – se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 13). A americana, personagem a que nos deteremos de maneira mais aprofundada, é a artista do fogo propriamente dita; ela desaparece misteriosamente consumida pelas chamas durante a festa – chamas que ateia em si mesma. E é com ela que o casal de protagonistas, Lúcio e Ricardo, vai aprender a estrutura do fogo. Na esteira da leitura de *Cerdeira*, Gomes defende que a americana é uma espécie de sacerdotisa, de nova Diotima, cuja lição é a voluptuosidade e, por extensão, a transgressão e o gozo.

O fragmento que acontece no Pavilhão de Armenonville, em que a americana discursa em acusação os que não sabem interpretar a voluptuosidade na sua acepção mais profunda e refinada, como uma forma de arte em si, é onde se encontra a teorização. Mas ela é insuficiente para que se compreenda a mensagem, ela falha. Segue-se, portanto, para a encenação, para a festa decadentista de inauguração do “palácio encantado” da americana. A estrutura da passagem em que Lúcio que narra os acontecimentos dessa noite espetacular pode ser dividida em quatro tempos bem delimitados: (1) a descrição física do ambiente da festa; (2) a descrição física dos convidados da festa; (3) o requintado jantar; e (4) a série de espetáculos que constroem o clímax propriamente dito.

O JANTAR DA AMERICANA OU UMA SANTA CEIA ÀS AVESSAS

Ao longo do texto, Gomes se atém com dedicação às duas primeiras partes e, em especial, à última. O banquete, porém, se dedica a ele apenas dois parágrafos (p. 109-110); e o autor justifica: “De fato, não

há uma descrição de pormenores dessa ceia, pois a referida passagem é, em si, curtíssima: menciona-se apenas que haveria uma ceia”. Mas ele segue: “Ressalta-se aí o advérbio *infernalmente*, quem sabe a apontar o caráter satânico de todo aquele encontro, daquela reunião ‘além-Inferno’ [SÁ-CARNEIRO, 2015, p.29]”. Há ainda a reflexão de que essa escolha lexical nos sugira que esse banquete seja uma espécie de Última Ceia às avessas. Perseguindo essa ideia, sugerimos a hipótese de que, por analogia, a Americana é uma espécie de oposto de Jesus Cristo.

Um caminho para pensarmos nessa relação é que ambos têm uma função didática. A americana é comprometida com a lição do fogo (que é o elemento que estrutura a voluptuosidade). É importante notar que, para além da representação simbólica da auto-consumição que o elemento tem no campo das perversões e dos estigmas, ele também existe no campo do esoterismo e da espiritualidade. Gomes elenca ao menos quatro dessas possíveis acepções: desde os tempos remotos o fogo possui um caráter divino (de dimensão animista), em que é fonte de domínio, de sabedoria e purificação; ou na mitologia grega, em que é o elemento sagrado responsável por conceder a vida dos seres humanos (posteriormente furtado dos deuses por Prometeu); ou, para os romanos, em que a deusa Vesta, personificação desse fogo sagrado, é responsável por permitir a perpetuação do Império Romano e suas servas, as vestais, são as virgens responsáveis por velar pelo fogo nos templos; além de seu lugar na cultura celta, em que humanos se entregavam ao fogo (se doando aos deuses) durante cerimônias sagradas.

Jesus tem uma lição que caminha para lado oposto, em direção à culpa e, por consequência, à castidade. É essa a orientação que se recebe ao ler o famoso versículo do evangelho de João: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (3:16)

É interessante observar a etimologia da palavra esoterismo, do grego *ἑσωτερικός*, pode-se aplicar a ambos porque remete a um saber reservado aos eleitos: da Americana, o mundo sofisticadíssimo dos seus convidados; para Jesus, os que se redimem do pecado. Evita-se utilizar essa palavra para se referir ao cristianismo porque ele exerce grande poder institucional e imaginário no mundo ainda hoje, e se pretende democrático, mas as orientações são claras; como exemplo, podemos recorrer ao primeiro evangelho: “Pois isto é o meu sangue da aliança, derramado em benefício de muitos, para remissão de pecados.” (Mateus

26:28). Em outras palavras, sem o sacrifício de Jesus, não há remissão dos pecados e a condenação é iminente.

Um referencial teórico interessante para dar prosseguimento à questão é a psicanálise. Foi inevitável pensar que a comemoração da Santa Ceia, celebrando a morte de Jesus, é uma espécie de refeição totêmica, noção amplamente explorada em *Totem e Tabu*, de 1913. Ela é a base para uma hipótese sobre o surgimento da religião formulada por Sigmund Freud a partir da associação entre os estudos de Robertson Smith sobre a religião dos semitas e o pensamento de Charles Darwin sobre as primeiras organizações sociais humanas. O médico pontua que, a partir da estrutura sistematizada por Darwin, podemos compreender certos aspectos das sociedades primitivas: nelas, há um macho forte que domina as fêmeas do grupo e também os machos que nascem das relações com elas; a medida em que os filhos chegam próximos a puberdade (e desenvolvem alguma potência para a atividade sexual), eles são castrados pelo pai ou expulsos do bando. Questiona-se, em seguida, se isso não se aplicaria aos humanos também, numa espécie de Édipo (em que se mata o pai para possuir a mãe):

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade). O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo, eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião. (FREUD, 2012, p. 216-217)

A origem da ideia de refeição totêmica é apropriada por Freud a partir do trabalho de Robertson Smith no livro *Preleções sobre a religião dos semitas* (1889), em que ele descreve uma cerimônia de refeição (uma ceia?). Nela, há o sacrifício de uma vítima, que é o animal totem símbolo do pai/ancestral, um animal que a tribo é proibida de matar em tempos normais. Em sequência, se lamentam e expiam por ele até que, numa festa, se alimentam do seu corpo sacrificado. Por isso haver um banquete

é tão importante, porque a matéria (o corpo e o sangue) é uma substância ética: o corpo sacrificado de Jesus é o atestado do sacrifício do pai e do seu perdão. Substituir Deus Pai por Deus Filho é um ato (ainda que simbólico) de parricídio, como o cometido pelos filhos da horda primitiva.

Pensar a americana nesse contexto requer um passo adiante. O progresso tecnológico das sociedades modernas e a ascensão da razão promoveram a morte de Deus. Era relativamente comum encontrar ateus que assim se assumissem e o enfraquecimento institucional das igrejas (em especial da Católica) era notável. O enfraquecimento desse Pai pode ser observado, por exemplo, quando eles não foram barrados de construir a Torre Eiffel, uma nova Torre de Babel de onde se poderia ver o mundo do ponto de vista de Deus. Segundo Jacques Lacan, Na publicação *O mito individual do neurótico* (1953), Jacques Lacan comenta que:

Ao menos numa estrutura social como a nossa, o pai é sempre, por algum lado, um pai discordante com relação à sua função, um pai carente, um pai humilhado, como diria o sr. Claudel. Há sempre uma discordância extremamente nítida entre o que é percebido pelo sujeito no plano do real e a função simbólica. (LACAN, 2008, p. 29)

Sem a autoridade do pai, ou de Deus, abre-se espaço para a mãe. Ela é território do gozo, da continuidade: ela é um só com o bebê. Antes do nascimento, por óbvio, mas mesmo depois: a criança imagina ser o falo da mãe e, por isso, juntos eles têm uma existência plena, sem barras. Se para falar sobre a função sagrada do fogo em outras culturas foram utilizadas as palavras “purificação”, “conceder a vida” ou “perpetuação”, encontramos aqui a razão; em oposição a uma ética de privação e de culpa, a americana propaga uma estética da voluptuosidade-arte, que liberta em não limitar os sentidos e as potências do corpo no contato com o sensível.

E aos espetáculos. Após a Santa Ceia, Jesus tem a sua *Via Crúcis*, do Pretório ao Calvário, imensamente dolorosa e cruel. Ele está pagando por todos os pecados dos seus fiéis, e é friamente pregado na Cruz e sepultado. É nesse caminho composto por catorze tradicionais etapas, partindo do julgamento até o corpo ser colocado no túmulo, que Jesus encena a sua lição. A americana também encena o seu espetáculo depois do jantar: “Depois da ceia é o meu espetáculo – o meu Triunfo! Quis condensar nele as minhas ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!” (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 27). O espetáculo é magnífico e tem o seu ápice na passagem:

Então foi apoteose:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de se extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor...

...Até que por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas — tranqüilas, mortas também.... . . (p. 33-34).

Muito diferente da morte dolorosa e simples de Jesus, a americana morreu num espetáculo em que fogo se apagou em ouro, em que o luxo, o prazer e a voluptuosidade chegaram ao seu valor máximo que não houve caminho possível senão a morte. Muito diferente das privações do mestre cristão, para a anfitriã somente por meio da mescla de todas as sensações possíveis – Ela experimentou o excesso na sua expressão máxima, transgrediu todas as interdições – é que se pode conhecer os prazeres eróticos, de um erotismo sofisticadamente espiritualizado. Para ambos, o desejo é posto em jogo: para ele como proibição; para ela, como permissão. É quase possível ouvir a americana pronunciando ao final do espetáculo, as mesmas palavras atribuídas por Lucas ao seu mestre: “Isto é o meu corpo dado em favor de vocês; façam isto em memória de mim”. (22:19)

CONCLUSÃO

A leitura de *A confissão de Lúcio* nos revela uma Orgia de Fogo, um perverso e inebriante rito iniciático que encena a lição sem que Lúcio e Ricardo poderiam entrar nas sendas do erotismo e do dandismo. Sem esse percurso percorrido, não poderiam conhecer o gozo ou perseguir seus desejos (ainda que isso signifique a forja de Marta); e, assim, respirar as flores envenenadas de Charles Baudelaire, que “não se respiram sem perigo”, segundo Théophile Gautier, e que “respiramos deliciosamente, mas que nos matam”. (*apud* GOMES, 2010) A festa é um marco inicial da possibilidade de um gozo sem a companhia da culpa, de uma plenitude do excesso batailliano.

Para construir essa ideia, foi preciso explorar a aura parisiense da *Belle Époque*, herdeira *du fin du siècle* – seja dos poetas modernos como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, seja das tecnologias e inovações advindas da segunda revolução industrial. Explorando a sua face dionisíaca,

encontramos uma sacerdotisa na literatura de Mário de Sá-Carneiro, que nos oferece uma passagem de entrada na arte voluptuosidade que autoriza o erotismo e o dandismo. Em sequência, nos dedicamos à hipótese de que a Americana é uma face infernal de Jesus Cristo, ou um Jesus às avessas; para isso, buscamos comentar aproximações e distâncias que há entre os dois personagens.

REFERÊNCIAS

BARROS, Bárbara de. "A continuidade e a morte: esfacelamento da individualização em Georges Bataille". Rio de Janeiro: **AnaLógos**, 2016, p. 90-96

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Filô, 2014.

BARTIJOTTO, Juliana. "O desejo e a lei". Rio de Janeiro: **Psicanálise & Barroco em REVISTA**, dez. 2014, p. 270-283.

BÍBLIA SAGRADA.

BROLEZZI, Renato. **Introdução à história da arte Paris, séculos XIX e XX** [Curso online]. **Casa do Saber on demand**, 2019.

CERDEIRA, Teresa. "A confissão de Lúcio: Narciso, o espelho e a morte". Rio de Janeiro: **Metamorfoses**, 2018, p. 29-45.

_____. "Mário de Sá-Carneiro e a festa parisiense da **Belle Époque**". Florianópolis: **Anuário de Literatura**, 2016, p. 21-29.

_____. "A Confissão de Lúcio: um Ensaio sobre a Voluptuosidade". In: **Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: No Limite dos Sentidos**. Niterói: UFF – NEPA, 2005, p. 2272-2282.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. In: _____. **Obras completas – Sigmund Freud**. Trad. P. C. L. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMES, Rafael Santana. **Erótica e Semiótica Decadentista: uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro** [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

_____. **"A confissão de Lúcio** ou o dandismo como educação às avessas".
São Paulo: **Via Atlântica**, 2015, p.363-378.

LACAN, Jacques. **Mito individual do neurótico ou Poesia e verdade na
neurose**. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **A confissão de Lúcio**. São Paulo: Lumme Editor, 2015.

UMA SENHORA...E NADA MAIS? A VIDA E OBRA DE ADELINA LOPES VIEIRA

Sérgio Luís Silva de Abreu¹

RESUMO

Nascida em Portugal, Adelina Lopes Vieira (1850-1923) foi trazida pela família para morar no Brasil ainda nos primeiros anos de sua vida. seja como poetisa, seja como colunista em jornais, Adelina figurou em sua época como um dos grandes nomes que publicavam em periódicos brasileiros, o que levanta questionamentos acerca do seu apagamento pela historiografia literária. A autora era reconhecida no oitocentos e por vezes citada junto a outros literatos célebres, mas o fato de ser uma mulher intelectual fez com que fosse alvo de críticas e ataques na imprensa por suas ideias. sua contribuição para as letras foi diversificada e vasta, Adelina Lopes Vieira publicou três livros – Margaritas (1878), Pombal (1880) e Destinos (1900) e colaborou também em periódicos e em obras coletivas. Além disso, dado seu prestígio, a poetisa foi coautora do livro Contos Infantis (1886) na estreia de sua irmã, hoje célebre nos estudos de literatura, Julia Lopes de Almeida. A temática de seus textos era plural, mas estavam intimamente ligadas com questões importantes para mulheres de seu tempo como a educação das meninas, o casamento, a emancipação e até mesmo certa participação política. Justamente é sua questão temática que nos causa maior interesse já que seus textos documentam e nos aproximam do que Adelina Lopes Vieira valorizava em literatura e também para o sexo feminino. ela demonstrava estar atenta às novidades literárias e se aproximava dos estilos de época, como o realismo, apesar de ter sido acusada de permanecer romântica. sendo assim, este trabalho pretende tirar do silêncio sua vida e obra dada sua importância e notoriedade em seu tempo.

Palavras-chave: Adelina Lopes Vieira, Escritoras, Oitocentos, Periódicos.

¹ Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do estado do Rio de Janeiro- UERJ, abreusergi@gmail.com;

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu a partir da percepção da ampla circulação dos textos de Adelina Amélia Lopes Vieira no Brasil e em Portugal no Oitocentos. A autora aparece em diversos jornais e em almanaques com textos publicados e também em notícias acerca de sua participação no meio cultural da época. Também, entender suas ações públicas advém de uma busca pelas fontes nas quais foi citada e o que podemos inferir acerca de sua formação literária a partir de seus textos.

Adelina nasceu em Portugal em 1854 e veio para o Brasil com seus pais aos seis anos de idade. Filha de um médico, seu pai foi residir com eles em Campinas, no interior de São Paulo. Encontramos diversos textos da autora, sobretudo poemas, em jornais brasileiros e portugueses. Sua qualidade de escritora foi valorizada no eixo luso-brasileiro, tendo tido grande destaque em sua época, aparecendo na imprensa aclamada, inclusive juntamente com seu coetâneo Machado de Assis. Porém, para a posteridade, sua história e obra caíram em um silêncio pouco compreendido, às vezes retomado como co-autora de um livro destinado às crianças com sua irmã, cada vez mais estudada, Júlia Lopes de Almeida.

A partir de levantamento realizado na hemeroteca digital brasileira para obtermos alguns traços de sua biografia, uma vez que, tal como outras escritoras, não há um arquivo pessoal, conseguimos reunir uma série de textos publicados apenas nos jornais, como uma coluna semanal intitulada *Palestras Femininas*, sua participação em eventos literários e beneficentes, além de anúncios da venda dos livros que publicou.

Júlia Lopes de Almeida nasceu no Brasil e Adelina Vieira, em Portugal. Ao que parece, há uma dualidade quanto à nacionalidade. Júlia é valorizada hoje em dia e acreditamos que seja pelo fato de ser brasileira. Adelina, mesmo tendo vindo criança, é portuguesa. Acreditamos que haja um apagamento de sua obra, nunca mais editada, também pela questão dessa incerteza de a qual literatura Adelina estaria ligada, ocupando um entre-lugar ao observamos a escrita feminina em termos nacionais.

Justamente os apagamentos que faz com que estudar mulheres que escreveram no eixo Brasil-Portugal no século XIX tenha se tornado nosso principal objeto de exploração. Deparamo-nos com uma série de nomes de autoras pouco ou nunca estudadas, mas com produções significativas, sobre as quais nos debruçamos na busca de tentar compreender minimamente as subjetividades que compunham a autoria feminina no

oitocentos. Este desafio se mostrou demasiado aflitivo dado o tamanho desprezo que seus textos obtiveram da historiografia literária.

Porém, uma literatura produzida por mulheres no século XIX carrega nela muito mais do que o início da emancipação de uma mulher, carrega um dos únicos registros diretamente produzidos por aquelas que conseguiram preencher espaços que antes não ocupavam. Tais documentos são importantes pra entendermos principalmente como pensavam e o que era importante para elas enquanto temática.

Procuramos então, a partir de dados encontrados na imprensa periódica, realizando buscas na Hemeroteca Digital Brasileira, no acervo digitalizado pelo projeto O Real em Revista, e com algumas incursões em periódicos disponibilizados online pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, pela Hemeroteca Municipal de Lisboa e pela Biblioteca Nacional de Portugal, encontrar vestígios da ação pública de Adelina Vieira como escritora e intelectual. Informações sobre as condições de sua produção, dado o contexto histórico-social que a envolve, são fundamentais para conseguirmos escrever a história de uma autora já que, apesar de ter conquistado algum prestígio em sua época, foi duplamente apagada: por ser mulher e, recentemente, pela figura da irmã.

Dar conta da vida e da obra de Adelina Lopes Vieira foi nosso objetivo principal durante todo o tempo, na tentativa de acabar com lacunas e equívocos encontrados ao longo dos anos quando se referiam à autora. Todavia, encontramos obstáculos no decorrer da produção do trabalho, pois a pesquisa em fontes primárias nos impossibilitam encontrar com totalidade os periódicos da época para podermos afirmar que conseguimos todo o material.

Foi imprescindível a utilização da Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional e da plataforma O Real em Revista do Real Gabinete Português de Leitura. As plataformas nos ajudaram a encontrar as menções à Adelina Vieira e nos deram direção quanto a quais periódicos nos debruçarmos e também para encontrarmos seus livros publicados. Também aproveitamos o acervo da Hemeroteca Digital da Hemeroteca Municipal de Lisboa e a Biblioteca Nacional de Portugal Digital.

Dessa forma, foi possível reunir um significativo material para que pudéssemos nos debruçar na obra e na vida de Adelina Vieira, que durante quase 30 anos produziu literatura, foi professora e uma voz participativa na política nacional.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como base para a apresentação desta escritora, optamos por partir de uma reclamação de Adelina Lopes Vieira por a ignorarem em notícia referente a uma associação criada por ela. A autora sabia que seu nome era conhecido e figurava em uma série de periódicos naquela época como um nome de talento na literatura. No texto, ela se mostra consternada pelo fato de ter sido referida apenas como “uma senhora”:

O Orpheon Carlos Gomes, que foi fundado e existe há apenas um anno, aqui no Rio de Janeiro, no conhecido e aprazível bairro de Santa Thereza, não conseguiu ainda, apesar de haver convidado toda a imprensa para o seu concerto inaugural realizado a 7 de outubro próximo passado e de ter varias vezes merecido honrosas e gentis referencias das pennas de Arthur Azevedo, Cardoso de Menezes e outros, que o julgassem uma sociedade constituída e apenas consentem que haja uma idea da criação de uma sociedade orfeônica. Há pouco tempo, Lulu Junior, nas suas interessantes e estudadas *Artes e Manhas*, disse que lhe constava haver uma tentativa de orpheon a cuja testa estava...uma senhora e...mais nada. (*Gazeta de Notícia*, ano XXIV, n.31, 31 de janeiro de 1898, p.1)

Utilizar o feminino como adjetivo negativo não está distante da realidade enfrentada por muitas mulheres até os dias de hoje. No século XIX, tal fato era velado e aparecia na imprensa como forma de inibir as iniciativas tomadas por elas naquele tempo. Entretanto, nem sempre elas se sentiam intimidadas por tais provocações. Diferente de outras mulheres, que calavam, Adelina Vieira teve o direito de comentar e criticar tal incômodo. Nesse caso, ela deixava de lado a modéstia que era esperada ao sexo feminino naquele tempo. Esclareçamos que justamente a autora ser uma senhora é o que contribui para acharmos seus posicionamentos potentes e, talvez, corajosos. Nos últimos anos do século XIX, como podemos perceber pelo trecho citado, Adelina participava, criava e mesmo dirigia associações. Ela também era reconhecida por colegas escritores, como Artur Azevedo, por exemplo. No entanto, ainda havia forte pressão por um branqueamento de suas atividades e silenciamento de sua voz. Vejamos, então, quem foi essa escritora que quis ser mais do que “uma senhora”.

Adelina Amélia Lopes Vieira nasceu em Lisboa, na freguesia da Encarnação, em 20 de setembro de 1850, filha de Valentim José da

Silveira Lopes e Adelina Pereira Lopes. Ela foi escritora e educadora no Brasil durante mais de 30 anos. A publicação de seus textos pode ser encontrada em diversos periódicos brasileiros e portugueses, além de almanaques. Todavia, o que mais chama atenção não é simplesmente sua publicação, mas sim seu prestígio no Oitocentos e seu apagamento na posteridade.

Na infância, seu pai, que era médico, junto com toda a família, transferiu-se para o Brasil, em 1856, não sabemos ao certo o motivo. O patriarca da família se interessava pela ajuda humanitária e pela educação. Ele foi professor e dono do Colégio de Humanidades na rua do Lavradio², no Rio de Janeiro, depois em Friburgo (RJ), tendo também morado com a família em Macaé (RJ) e em Campinas (SP). Algumas informações sobre a família foram publicadas pelo jornal da colônia portuguesa, o *Portugal Moderno*, destacando ser uma família de intelectuais, destacando, além do médico, as duas filhas escritoras e o poeta marido de Júlia Lopes de Almeida, Filinto de Almeida.

A criação de Adelina nesta família pode ser uma das justificativas também do seu interesse pelas causas sociais. Ter um pai intelectual que se preocupava com as desigualdades sociais, a saúde e a educação deu a ela supostamente maior liberdade de instrução naquela sociedade patriarcal do século XIX. Além disso, seu pai era amigo pessoal de Antônio Feliciano de Castilho que foi um dos maiores apoiadores da escrita das mulheres em Portugal e no Brasil naquele tempo.

Na infância, Adelina foi interna e recebeu uma boa educação no Colégio das Irmãs de Caridade em Botafogo. Nesses colégios, segundo Ana Cristina Pereira Lage (2008) a partir de 1850, os ideais liberais passaram a apoiar uma educação que fosse responsabilidade da iniciativa privada, já que os investimentos do Estado em educação eram baixos e por isso passou a ser comum as elites contratarem professores particulares para as meninas ou colocá-las em colégios internos.

Adelina Lopes Vieira teve em 1862 uma irmã³, Júlia Valentim da Silveira Lopes, que por ter uma saúde frágil não frequentou escolas,

2 Oséas Hegesipo de Bulhões Pitanga faz publicar em *O Portuguez* seu relato de gratidão por ter sido salvo ao ser levado para ser tratado pelo dr. Valentim Silveira Lopes no Colégio Humanidades na rua do Lavradio. (*O Portuguez* a.III n. 13, 12 de fevereiro de 1863, p. 4).

3 Na verdade, quatro irmãs e um irmão, pois o registro de óbito da Viscondessa de S. Valentim, que faleceu a 26 de fevereiro de 1895, indica que ela deixou seis filhos: Adelina Amélia Lopes Vieira, Maria José Lopes Duque, Valentim José da Silveira Lopes, Adelaide Lopes da

tendo como professora a própria mãe e a irmã Adelina. Júlia tornou-se uma personalidade importante nos estudos literários por sua produção romanesca, mas o ambiente que conviveu desde criança era muitíssimo propício à arte, o que engrandeceu a produção literária das duas irmãs.

De acordo com os relatos de Margarida, Júlia não foi uma criança com muita saúde, por isso não frequentou escolas e aprendeu a ler e escrever com sua irmã mais velha, Adelina. Filha de Dr. Silveira Lopes, médico do mais importante teatro da cidade, teve a oportunidade de assistir [a] artistas de renome mundial. O fato de ser filha de pais com elevado nível cultural possibilitou que Julia crescesse num meio favorável para despertar todo o seu talento.

A família costumava realizar saraus em sua residência, onde sua mãe e a irmã Adelaide cantavam e a irmã Adelina recitava versos de Tomas Ribeiro e Bulhão Pato, a irmã Maria José tocava piano e Julia apenas ouvia. (MANCHOPE, 2016, p.149-150)⁴

Buscando uma vida pública de Adelina entre periódicos do século XIX, a mais antiga menção que encontramos é de 1869 quando “recitou ao piano duas magníficas poesias de Soares Passos e T. Ribeiro, a exma. Sra. D. Adelina A. Lopes Vieira, com talento e conhecimento literário invejáveis. A recitação esteve na altura daqueles dous divinos poetas.” (*Gazeta de Campinas*, a. 1 n.17, 25 de dezembro de 1869, p. 2).

Devemos chamar atenção para o fato de Adelina Vieira ter sido casada e não termos encontramos a data do casamento e nem mesmo muitas informações sobre seu marido Antônio Arnaldo Vieira da Costa (BLAKE, 1883, p.7), mas em todas as suas menções na imprensa a partir de 1869 já aparece citada com o sobrenome de casada. O nome do marido aparece pouquíssimo em suas aparições públicas e não é sequer mencionado na biografia que o *Portugal Moderno* apresenta da autora em 1905⁵. A importância das relações maritais naquele tempo era inegável

Silveira de Sena Gonçalves, Júlia Lopes de Almeida e Alice Lopes Campeão (Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, óbitos, fl. 134, n. 152).

4 A autora teve acesso ao espólio pessoal de Julia Lopes de Almeida cedido pela família remanescente.

5 Antônio Arnaldo Vieira da Costa faleceu no Rio de Janeiro em 3 de julho de 1904 (Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, óbitos, fl. 12, n. 483), pouco tempo antes da homenagem no *Portugal Moderno* para já ter sido ignorado.

e o nome do marido aparecer tão pouco ia na direção contrária ao esperado a mulheres casadas, deixando abafado o nome do cônjuge.

Em 1871, Adelina é convocada para assumir o cargo de professora pública primária na 2ª cadeira na Freguesia do Espírito Santo (*Diário do Rio de Janeiro* a. 4 n. 321, 22 de novembro 1871, p.4), na Corte, o que demonstra que já se considerava formada e que conseguiu uma posição de destaque. A partir de 1872, passa a lecionar na escola que funcionava primeiro na casa de seu pai e mais tarde foi transferida para Santa Tereza (MANCHOPE, 2016, p.154).

Durante a década de 1870, os textos de Adelina começam a circular na *Gazeta de Campinas*, cujo redator era amigo de seu pai, e em outros periódicos importantes como o *Jornal do Commercio*, o *Correio Paulistano*, o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* (fundado por Alexandre Magno de Castilho), entre outros. Seu talento passaria a ser festejado e comentado, pois acreditavam ser “rara a manifestação do talento litterario das senhoras em nosso paiz, que quando uma poetisa do quilate da exma. Sra. Adelina Lopes aparece na arena da publicidade, causa verdadeira e agradável surpresa.” (*Correio Paulistano* a. 22 n. 5686, 21 de setembro de 1875, p.2)

A publicação do seu poema intitulado “O primeiro beijo” em 1876 no *Jornal do Commercio* rendeu-lhe outro poema, em sua homenagem, de autoria de Tomás Ribeiro. O fato foi amplamente divulgado no Brasil, o que ajudou a lhe dar visibilidade, sobretudo pela posição de prestígio do poeta português.

A partir de então o nome de Adelina Vieira passou a circular de forma recorrente na imprensa periódica. A autora foi colaboradora fixa em diversos jornais e publicou também 4 livros em volumes. *Margaritas*(1878), *Pombal*(1880), *Destinos*(1900) e assinou a co-autoria do livro *Contos infantis*(1876) com a irmã Julia Lopes de Almeida.

A produção poética de Adelina Vieira em seu livro de estreia *Margaritas*(1878) e em outros poemas dispersos pela imprensa e feitos para eventos se mostrou a mais versátil na questão temática. Nela conseguimos encontrar poemas abolicionistas, que em maioria exaltava a figura da princesa Isabel como “grande redentora”, poemas de circunstância, poemas políticos e poemas de exaltação à cultura portuguesa.

Debater política não era algo visto como papel feminino no século XIX, contudo, Adelina Lopes Vieira vai na contramão quando produz poemas que defendiam o abolicionismo ou exalta personalidades políticas que chegou a declamar publicamente. Dessa forma, não podemos deixar

de ressaltar que existia o prestígio e o respeito por suas opiniões uma vez que seu nome era encontrado em eventos como uma grande mulher de letras. Adelina acabou por ficar apagada ou preterida pelo sucesso da irmã Júlia, que mais nova, já no século XX encontrou um meio literário mais propício a sua literatura.

Adelina Amélia Lopes Vieira era uma mulher pública. Já seu primeiro livro recebeu prefácio do poeta e ministro português Tomás Ribeiro que se impressionou com as poesias da jovem poetisa sobretudo pelo conteúdo erótico de seu “Primeiro beijo”. Havia ali uma rede de sociabilidade de poetisas que Adelina passou a fazer parte devido aos elogios mútuos. Esse tipo de sociabilidade e de articulações era mais difícil para mulheres que viviam apenas no ambiente privado, mas Adelina circulava por eventos literários, beneficentes e educacionais, fazendo seu nome cada vez mais importante em seu tempo. As amizades do pai e suas próprias ações contribuíram para que ela se inserisse nessa rede de sociabilidade.

No contexto de uma articulação política, Adelina Vieira escreveu *Pombal*, um poema longo que exaltava a figura do Marquês de Pombal. A poetisa narra a trajetória do Marquês de Pombal e o critica por ser um homem sanguinário, mas que isso não devia ser levado em consideração por Pombal também ter feito coisas grandiosas. Havia um diálogo direto de Adelina entre as culturas de Portugal e do Brasil, pois era portuguesa, mas passou a maior parte da vida no Brasil, tendo ido à terra natal diversas vezes para passar algumas temporadas e, por isso, é tão presente em sua obra pessoas que dialogam entre os dois países.

O livro de contos que Adelina escreveu, *Destinos*(1900), partia da ideia de aprendizado pelo exemplo e lançava luz sobre a educação, a vida conjugal, a autonomia das mulheres, o adultério. Os contos mostravam destinos de várias mulheres e seus perfis afirmavam a ideia de a necessidade da instrução para mulheres para um melhor viver, o que podia acontecer com aquelas que não tratavam bem aos seus maridos e também pensava sobre a necessidade de autonomia para elas. Mesmo assim, os textos não se afastavam do ideário pertinente às mulheres da época e também reforçam alguns preconceitos cristalizados naquela sociedade machista. Sua produção ficcional também indica que a autora estava atenta ao que era produzido nas estéticas das quais foi contemporânea, tanto no Brasil quanto em Portugal e em outros centros culturais europeus.

Além da produção em volume, Adelina Vieira publicou, em diversos periódicos, poemas, contos, textos sobre educação e outros nos quais

debatia algum tipo de assunto, na época, relacionado às mulheres. A colaboração que mais nos chamou atenção, pela constância, foi a d'*A Semana*. O jornal tinha como redatores Valentim Magalhães e Filinto de Almeida (que se tornou cunhado de Adelina), com conteúdo político e literário, publicava diversos literatos importantes da época.

Em *A Semana*, Adelina Lopes Vieira assinava uma coluna chamada "Palestras femininas", que obteve muito sucesso com mulheres da época tendo sido convidada até mesmo para repetir a coluna anos mais tarde no periódico *A Mensageira* (a.1 n.2, 30 de outubro de 1897, p. 31). Foram publicadas 16 Palestras⁶ entre 1886 e 1887 com temas variados de debate e alguns contos. Dessa forma, desejamos nos deter na análise dessa coluna, para irmos entendermos o que a autora destacava enquanto representação, temática e comportamentos femininos. No século XIX, havia um grande número de manuais de civilidade que ensinavam a viver segundo as normas sociais e, em geral, os textos de Adelina em *A Semana* tinham supostamente esta ideia ao tratar das representações das mulheres mostrando ali resultados do que deveria ou não ser feito. Como assevera Maria de Lourdes Lima dos Santos:

Precisamente no século XIX, a literatura de civilidade expressa pelos manuais tem provavelmente o seu grande último momento. Hoje em dia, cortesia e civilidade são vocábulos antiquados e os manuais caíram no ridículo. Na origem, a noção de cortesia tinha um significado bem estrito, designando a forma de as pessoas se conduzirem na corte; os manuais de etiqueta multiplicar-se-iam por altura do alargamento e intensificação da vida de corte que acompanham a crescente centralização política. (SANTOS, 1983, p.14)

Maria dos Santos ainda deixa claro que os manuais de civilidade reforçavam os estereótipos da vida familiar e formulavam um modo de pensar e agir que devia ser adotado em casa. Dessa forma, podemos pensar nos textos de Adelina como essa espécie de manual à vida prática daquelas mulheres.

A habitação familiar é o reduto, "lar que embala os que tiverem sido magoados e contristados", lugar donde se sai apenas "quando o dever ordenar".

⁶ As referências de todos os textos da coluna estão na bibliografia ativa.

Num dos M.C., afirma-se expressamente a vocação do compêndio de civilidade para fornecer “as bases, os alicerces imprescindíveis para construir a família honesta”.

Que bases e alicerces? A civilidade, precisamente, à polidez do coração e das ações, uma educação moral que é, fundamentalmente, a aprendizagem das boas maneiras que *distinguem*. (SANTOS, 1983, p. 25-26)

Colunas como as “Palestras Femininas” contavam com um perfil muitíssimo conservador para a vida das mulheres, mostrando os cuidados com o lar, o marido e os filhos como suas únicas ocupações. Adelina, mesmo fugindo de temáticas tradicionais femininas, como modas e bailes, reforçava o estigma das mulheres que tinham suas vidas dedicadas ao ambiente doméstico. Tal modelo de escrita acompanha a obra da poetisa não apenas na coluna, mas também em seus contos que funcionam partindo da mesma premissa. O conservadorismo da época era resultado da educação que aquelas mulheres recebiam, seja familiar, seja formal.

A autora tinha sim um perfil temático que ia em direção ao que se esperava das mulheres da época, mas seu envolvimento com questões sociais era inegável e nisso está o seu progressismo.

Adelina ajudou a fundar o Instituto de Assistência a Infância do Rio de Janeiro e organizou para ele várias festas beneficentes (*A Faceira*, ano II, n.11, junho de 1912, p.16); além de ter sido uma das fundadoras da associação de Damas da Assistência a Infância em 1906. A instituição cuidava de crianças em condições econômicas desfavoráveis e fora criado por Moncorvo Filho. Além de ter estado, desde a criação, em 1908, no Conselho Diretor da Associação do Patronato de Menores que buscou criar uma creche, chamada Creche Central, para atender as necessidades de crianças de até 3 anos e de suas mães. O debate da necessidade do trabalho para mulheres encontrava uma barreira quanto a quem cuidaria dos filhos durante a jornada de trabalho. A luta por creches para auxiliar na autonomia das que desejassem ou necessitassem de trabalhar está na origem de alguns movimentos feministas.

A autora, mesmo não tendo sido mãe, teve durante toda a vida um grande interesse pela educação das crianças e em proporcionar melhorias na qualidade de vida de famílias carentes. Na questão abolicionista, na ajuda de necessitados e no socorro a mães que precisavam trabalhar percebemos que, além de escritora, Adelina Vieira dedicou toda a vida ao trabalho social.

Dessa forma, é curioso pensarmos em uma mulher do século XIX que, para além de ser uma autora, esteve engajada em várias frentes de trabalho intelectual e social com tanto prestígio dentro daquela sociedade. Seu nome foi destaque na imprensa em tudo que se propôs a fazer. E desde bem jovem foi muito aplaudida por seu talento. Sua vida foi de vivência lírica, como indica seu necrológio anônimo publicado da *Revista da Semana*, e assim queria transformar o mundo:

Poetisa de raça, de essência sentimental e affectiva, Adelina Lopes Vieira punha o coração nos versos que compunha e tirava dos versos para a vida um lyrismo encantador. Era uma sonhadora, para quem as duras e grosseiras realidades do mundo não existiam. Tinha o seu mundo, um mundo ideal. (“Adelina Lopes Vieira”. *Revista da Semana* a. XXIV n. 7, 10 de fevereiro de 1923, p. 25).

Adelina Lopes Vieira morreu em 2 de fevereiro de 1923 em sua casa na Rua Bambina, número 33, em Botafogo. A última década de sua vida já foi um pouco mais reservada e aqui trabalhamos com a necessidade de reconstruir e destacar fatos dos seus 73 anos de vida, já que, mesmo com todo o prestígio e uma obra relativamente grande espalhada pela imprensa, seus textos caíram em esquecimento quase imediatamente. Seu registro de óbito a declara como “dona de casa”, ignorando sua longa carreira nas Letras luso-brasileiras⁷. A longa lista de complicações de saúde indicadas como causa da morte ajuda a explicar o afastamento dos últimos anos, mas não seu apagamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adelina Amélia Lopes Vieira foi uma escritora multifacetada e não só por ter escrito sobre assuntos não comuns as mulheres, mas também por, no final do século XIX, ter sido uma professora, que defendeu a educação, empenhou-se em outras causas humanitárias e se preocupou com o sexo feminino. Adelina conseguiu, em um tempo difícil, um espaço na imprensa periódica não só em jornais dirigidos às mulheres, mas também

⁷ Do registro de óbito; “exibindo attestado do doutor Rego Luis, declarou que hoje, as onze horas, na rua Bambina, trinta e tres, falleceu de arterio esclerose-cardio-renal, auto-intoxicação gastro-intestinal, dona Adelina Amélia Lopes Vieira, feminino, branca, de setenta e tres annos, viuva de Antonio Arnaldo Vieira Costa, dona de casa, brasileira naturalizada” (Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, óbitos, fl. 103, n. 170)

na imprensa dita masculina ou para um público amplo. Seus textos se fazem documentos de grande valor para o estudo da literatura de autoria feminina do século XIX, pois os perfis femininos que criou, mesmo reproduzindo preconceitos algumas vezes, davam conta dos problemas e das particularidades da vida das mulheres de sua época.

Cabe a nós da posteridade dar voz a literaturas que estiveram por muito tempo caladas e escondidas. O trabalho de Adelina Lopes Vieira como uma mulher de letras é também uma tentativa de encorajar trabalhos que queiram lidar com autoras que tiveram suas obras perdidas por um caminho de negligência, mas tão importantes para os estudos literários contemporâneos. Afinal, apesar de tudo, elas escreveram e foram sujeitos de seu tempo.

Ser chamada de “uma senhora” em nada desabona uma mulher, mas soa estranho quando nos deparamos com uma autora com uma produção amplamente divulgada no século XIX como a de Adelina Lopes Vieira ser, por vezes, limitada apenas ao gênero. O artigo que irritou Adelina Vieira quando a referiram “apenas como uma senhora” estava certo, mas errava justamente pela necessidade de tentar diminuí-la com um fato real, pois era sim uma senhora, mas também era uma autora, uma professora, uma notável mulher de letras, uma intelectual atuante no meio cultural e filantrópico, a despeito do que aquela sociedade podia querer dela.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. *O que é uma autora? reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822*. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.18 n.29, jul./dez. 2011.

CRUZ, Eduardo da. *As mulheres e a felicidade: sobre alguns posicionamentos de Antônio Feliciano de Castilho na imprensa*. In: PAVANELO, Luciane Marie; SIMON, Maria Cristina Pais; OLIVA, Osmar Pereira; OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.). *Marginalidades femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa*. Montes Claros: **Unimontes**, 2017. p. 173-187.

LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos de modernidade*. Lisboa: **Quimera**, 2005.

MANCHOPE, Elenita. Entre *narrativas e imagens: trilhando passos*. In: **Revista de Literatura história e memória**, Cascavel, v. 12, n.19, p. 143-166, 2016

SACRAMENTO BLAKE, Augusto. *Diccionario Bibliographico Brasileiro: Volume 1:A-B*. Rio de Janeiro: **Conselho Federal de Cultura**, 1883.

SANTOS, Maria de Lourdes. *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*. Lisboa: **Editorial presença**, 1983.

VAQUINHAS, Irene. *“Senhoras e mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: **Colibri** 2012.

VIEIRA, Adelina. *Margaritas*. Lisboa: **Typographia da Academia Real das Sciencias**, 1878.

PALHA, F.; VIEIRA, Adelina; QUITA, Domingos dos Reis; GAMA, José Basilio da; DINIZ, Antonio. *Centenario do Marquez de Pombal*: 8 de maio de 1882. S.l.: **Typ. e Lith de M. Maximino & C.**, 1882.

VIEIRA, Adelina. *Destinos*. Rio de Janeiro: **Laemmert & C.**, 1900.

VIEIRA, Adelina Lopes; ALMEIDA, Julia Lopes de. *Contos Infantis: em verso e prosa*. Rio de Janeiro: **Francisco Alves**, 1886.

TELLES, Norma. *Encantações – Escritoras e imaginação literária no Brasil, Século XIX*. São Paulo: **Intermeios**, 2012

VESTIDOS DE NOIVA: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NOS DRAMAS HOMÔNIMOS DE NELSO RODRIGUES (1943) E JOÃO GASPAR SIMÕES (1952)

Carolina Ubal Salvático¹

RESUMO

Esta comunicação propõe cotejar duas peças dramáticas homônimas: *Vestido de Noiva* (1943), escrita por Nelson Rodrigues, com foco de ação na história de Alaíde, que representa a burguesia carioca: a protagonista é vítima de um atropelamento fatal. A peça é dividida em três planos: 1º. Plano: alucinação; 2º. Plano: memória; 3º. Plano: realidade. Enquanto os médicos tentam salvar a sua vida, ela entra em um tipo peculiar de viagem interior a fim de entender as relações que a levaram àquele desfecho. E o *Vestido de Noiva* (1952), de autoria do presencista João Gaspar Simões, em que é apresentada Maria, que se recusa a vestir o seu vestido de noiva destinado ao matrimônio com Luciano, futuro diplomata, com quem namora há três anos. Rompendo (ou não) com a clássica definição de tragédia, os dois dramaturgos criam, com foco na ação e no caráter de personagens femininas, situações que envolvem conflitos existenciais e uma profunda exposição da hipocrisia humana. O nosso objetivo é lançar luz sobre tais personagens e suas especificidades, contribuindo assim para ampliar os estudos da presença feminina no moderno teatro de língua portuguesa.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, João Gaspar Simões, Personagem Feminina, Teatro Moderno, Literatura Comparada.

¹ Graduado pelo Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista - SP, carolina.ubal@unesp.br

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues cresceu em meio a diversas revoluções e mudanças sociais, que foram provavelmente um combustível para o que viriam a ser obras polêmicas e divisoras de opiniões no meio teatral e acadêmico. Hoje um dos dramaturgos brasileiros com mais peças montadas, Nelson Rodrigues nem sempre foi considerado um dos maiores entre os nacionais.

A crítica literária chegou a defini-lo como “anjo pornográfico”, justamente pelo profundo incômodo que suas peças causavam, contrariando os moldes de um teatro eloquente e poético, já pré-estabelecido. O dramaturgo era uma espécie de tsunami, como explica MAGALDI (2015).

Sempre provocativo e obcecado, despertou sentimentos conflitantes de repulsa e admiração, assim como suas peças. Vestido de Noiva (1943), é um grande exemplo dessa revolução. A obra se estabeleceu no cenário nacional e transformou a forma como o teatro era feito no Brasil.

João Gaspar Simões se alimenta da mesma força quando desafia a moral vigente, tanto através de sua obra ficcional como das obras que elegia para a sua crítica, ainda que se utilize da forma trágica clássica para fazê-lo. Chegou até mesmo a ser preso pela PIDE em 1965, por fazer parte do júri do Prémio Literário da Sociedade Portuguesa de Autores. Sua obra O Vestido de Noiva (1952) foi também censurada sob alegação de ameaça aos valores familiares, tão caros ao regime de Salazar.

Gaspar Simões foi ainda responsável pela chegada de obras de teatro estrangeiras, com a publicação na Portugália, editora que fundou. Com ênfase em textos franceses, como explica MONTEIRO (2013), o autor deu muita atenção às peças com referência a Édipo, fato esse que direcionou escolhas estéticas quando veio a produzir suas próprias obras dramáticas.

Separados seja pela nacionalidade ou pela maneira como faziam teatro, Nelson Rodrigues e João Gaspar Simões parecem unidos pelos seus respectivos vestidos de noiva e todas as simbologias que os envolvem. É a partir do possível (provável?) diálogo entre Maria, a protagonista da peça de João Gaspar Simões, e Alaíde, personagem central de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues - peça representada quase dez anos antes da publicação da de Gaspar Simões - que o presente trabalho pretende analisar a construção da personagem feminina no moderno teatro de língua portuguesa.

METODOLOGIA

Aristóteles define na sua Arte Poética a tragédia como sendo a imitação de uma ação nobre, levada até as últimas instâncias por seu caráter elevado. Pensando nisso é que RYNGAERT (1995) explica o respeito dos autores aos gêneros já existentes, mas para além disso, a necessidade de sobrepor seus limites e pensar em vieses diferentes de interpretação e escrita no âmbito do teatro. Nelson Rodrigues explora esses limites de forma muito mais ousada e inovadora que o teatro simoniano. Embora o escritor português, João Gaspar Simões, chegue até as portas do moderno, tal como explicado por SZONDI (2001), principalmente em temáticas de emancipação feminina, ainda é, em forma, uma tragédia clássica, com personagens vinculados a uma visão maniqueísta de bem e mal.

Já em *Vestido de Noiva* (1943) - assim como em outras obras rodrigueanas - a representação está mais vinculada ao ser humano real, não apenas cheio de virtude ou de vícios, mas com características contraditórias, dando azo a discussões de questões morais e à criação de personagens mais complexas. Ainda que trate, como afirma XAVIER (2003), de um percurso de excesso, valorizando as peripécias e o coup de théâtre, a dramaturgia de Nelson distingue-se também do melodrama pela aposta na impossibilidade de um final feliz.

Em síntese, a metodologia adotada pretendeu organizar o trabalho em três etapas:

1. Estudos sobre o clássico e sua crítica no teatro moderno Rodrigueano e Simoniano;
2. Estudos de teatro e o desenvolvimento da personagem feminina;
3. Análise das obras selecionadas e estudo crítico das suas diferenças e similaridades.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em *Vestido de Noiva* (1943) o foco da ação é a história de Alaíde, vítima de um atropelamento fatal. A peça é dividida em três planos: alucinação; memória e realidade. Enquanto os médicos tentam salvar a sua vida, a protagonista entra em um tipo peculiar de viagem interior a fim de entender as relações que a levaram ao seu triste destino. A peça estabelece um ritmo que se alterna entre esses três planos, sublinhando pontos de vista da própria protagonista a respeito dos acontecimentos, que o

público vai descobrindo em lances surpreendentes de uma diegese nada linear.

Logo no primeiro ato já é possível observar como os papéis femininos são não apenas relevantes, mas intrincados entre si. A alucinação da personagem Alaíde, e todas as suas reflexões e arrependimentos, estão ligados à sua admiração por outra personagem, Madame Clessi, uma prostituta que fora assassinada pelo namorado de dezessete anos.

As conversas e a história de Madame Clessi são criadas por Alaíde a partir da leitura de um diário encontrado por ela quando era criança, já que Madame Clessi habitara, no passado, a mesma casa em que reside a família de Alaíde. É através da conversa das duas em forma de alucinação que podemos começar a entender o drama da personagem principal e as suas remediações e desejos.

A admiração da protagonista pela personagem mais “inadequada” socialmente fica evidente, assim como o nojo da personagem pelos que têm, aparentemente, moral elevada (nesse caso, Pedro, o noivo de Alaíde):

ALAÍDE (excitada): Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade. (Pensa, confirma.) Não sei, tinha nojo. Estou-me lembrando de tudo, direitinho, como foi. Naquele dia eu disse “Eu queria ser Madame Clessi, Pedro. Que tal?” (RODRIGUES, p.30)

Podemos observar que a relação entre Pedro e Alaíde é marcada ora pela admiração que tem pela prostituta, ora pela relação de inveja com a irmã, Lúcia.

“PEDRO
(*Perverso, para a Mulher de Véu*)
Você tem namorado?”
[...]
MULHER DE VÉU
Tenho. (*Com perversidade*) Tive. Ele vai se casar com outra.”
(RODRIGUES, p. 69)

Aqui, embora ainda não saibamos que a mulher de véu é Lúcia e que ela e Pedro mantêm uma relação amorosa clandestina, já é possível observar como Alaíde sabe inconscientemente que Lúcia queria Pedro, visto que a cena citada ocorre no plano da alucinação.

Há até certa manutenção dos valores morais - Alaíde, embora deseje romper com esses valores, em nenhum momento age em prol dessa

vontade - mas eles são apenas fachadas para a profunda hipocrisia que permeia todas as relações familiares e amorosas na peça.

É necessário ressaltar que as ações são todas motivadas no universo feminino, assim como seu destino trágico. Na obra rodrigueana, são amarras sociais que vinculam os destinos das mulheres ao sofrimento, sigam elas os padrões estabelecidos (Alaíde) ou rompam com eles (Madame Clessi). Outro trecho que satiriza a personagem de moral elevada é quando Alaíde afirma que “Um morto é bom, porque a gente deixa num lugar e quando volta ele está na mesma posição” (RODRIGUES, p. 38), como em referência aos papéis estabelecidos dentro do jogo de poder, que está sempre em transformação. A única pessoa cujo caráter é imaculado, é aquela que está morta.

Conforme caminhamos rumo ao desfecho da peça, e com ele a descoberta de quem é a mulher de véu, essa afirmação é confirmada. Não apenas os desejos mais profundos de Alaíde permeiam o mundo feminino livre das amarras patriarcais, como é a figura de sua irmã, motivada por essas amarras, que provoca a sua tragédia.

Alaíde é supostamente morta por Pedro e Lúcia, não necessariamente porque Lúcia quer ficar com Pedro, mas por um desejo inconsciente de vencer a irmã. Como fica implícito neste trecho:

“LÚCIA

inútil. Não serei de você, nem de ninguém. Você nunca me tocará, Pedro.

PEDRO

Você diz isso agora!

LÚCIA

Jurei que nem um médico veria meu corpo.

PEDRO

(Cruel.)

Então ela ficou impressionadíssima com as mulheres vestidas de amarelo e cor-de-rosa. Uma vitrola! Duas fulanas dançando!

LÚCIA

(Chorosa)

Não fale assim! Ela está ali. Morreu.” (RODRIGUES, p. 121)

Ela perde a vontade de concretizar seu relacionamento com o marido da irmã assim que Alaíde morre. Seu desejo não estava, embora Lúcia não consiga conscientemente enxergar isso, plantado em Pedro, mas sim na dinâmica que existia entre ela e a irmã. Tamanha era a força dessa relação, que a fim de não a perder por completo, Lúcia continua “ouvindo” Alaíde, como um tipo de assombração:

“LÚCIA

(*Atônita*)

Eu ouço a voz dela. Direitinho! Falando! [...]

ALAÍDE

(*Microfone*)

Você sempre desejou a minha morte. Sempre- sempre.”
 (RODRIGUES, p. 123)

Por fim, os homens da obra acabam sendo meros pavios, e toda a construção das personagens se dá através das relações entre mulheres, seja por ódio, inveja ou admiração. Nelson Rodrigues estabelece, assim, uma peça que rompe com a forma clássica ao mesmo passo em que a crítica, já que suas tragédias residem nos desejos suprimidos por questões morais.

Já no caso de *O Vestido de Noiva* (1952), de João Gaspar Simões, ao contrário do dramaturgo brasileiro, a ação se constrói a partir do universo masculino. Maria, que se recusa a usar um vestido de noiva, tenta desesperadamente romper com esse universo enquanto continua sendo - consciente ou inconscientemente - sufocada por ele.

A figura mais relevante para a tomada de decisões da personagem principal é antes de tudo o pai. Ele é o centro moral da família, como afirma diversas vezes ao longo da peça, dando a entender que cerimônias como a do casamento da filha - e o uso do vestido clássico e conservador - são não apenas importantes, mas vitais para a manutenção da tradição pequeno-burguesa.

“GUSTAVO

Não, minha filha, é o acto mais grave da vida de uma mulher! [...]

MARIA

Pode ser que tenha razão, meu pai. No entanto, para mim, não é a solenidade que dá significado aos nossos actos, mas a consciência com que os praticamos.” (SIMÕES, p.22)

A Maria, como podemos observar acima, pensa diferente. Ela é tomada desde o início da obra pela *hybris*, e se considera incompatível com os papéis sociais que, segundo ela, servem apenas aos outros e não à sinceridade com que vive e sente.

É, aliás, sua sinceridade que a guia para tragédia. Em uma cena ela afirma ao noivo que o “[..] amor que não aguenta com o peso da franqueza, da franqueza absoluta, não é amor, Luciano.” (SIMÕES, p. 64). Luciano então fica irritado e desconfiado dessas afirmações, chamando-a de sarcástica e ressaltando que aquela não era mais a mulher de quem ficara noivo. Mais uma vez, é possível observar a tragédia clássica. Os homens representam as normas vigentes, enquanto Maria, levada por uma iluminação da verdade, se nega a continuar a ouvi-los.

Em meio a essa situação, a família enfrenta um problema com um suposto testamento, que pode arruinar suas reputações e, principalmente, suas fortunas. Enquanto parte dos familiares conjectura que talvez a chantagem não seja o pior caminho a se seguir, Gustavo – pai de Maria – insiste que a honra da família deve preceder qualquer interesse econômico.

Essa cena encaminha a peça até seu ato final antes do epílogo. Gustavo, depois de vender a casa em nome de convicções morais, aparece no lugar já não mobiliado, onde Maria tenta convencer Luciano a não se casar com ela se sua única intenção é preservar a honra da mulher. Fica subentendido que essa “honra” diz respeito ao rapaz ter desvirginado Maria, que agora estaria “desgraçada”, como ele mesmo afirma oportunamente.

O destino de Maria é selado quando Luciano dá a entender a Gustavo que a filha não é mais virgem e ele a obriga a se casar contra a sua vontade. Mais uma vez a personagem dramática, que tenta romper com padrões estabelecidos, acaba frustrada por forças maiores do destino ou da sociedade.

“MARIA

Cumpra a sua vontade, meu pai. O vestido de Noiva está pronto, o véu é lindo, e a grinalda de flores de laranjeira vai ficar-me a... matar...” (SIMÕES, p.193)

O destino de Maria é selado quando Luciano dá a entender Já nessa fala, antes da revelação, fica subentendido pela própria personagem que ela não conseguirá sobreviver a esse casamento, se ele assim ocorrer conforme os desejos do pai. Curioso é perceber que Maria prefere a morte

do que romper com a moral patriarcal. Ela se encontra em uma encruzilhada, pois, não querendo machucar os sentimentos do pai, acaba por recorrer a meios muito mais drásticos e, como já dito antes, trágicos.

A família para Gaspar Simões, como é possível perceber, é ultrapassada e se apresenta como um obstáculo a todas as possibilidades do ser (MONTEIRO, 2013). Contudo, há uma diferença em relação à noção edipiana: ao invés de atribuir o papel de “culpado inocente” a Édipo, o escritor o atribui às mulheres.

É finalmente no epílogo, quando o suicídio é explicitado, que a obra assume com toda a potência as vozes patriarcais, através de uma literal “voz” que dá a Maria uma moratória sobre tudo que ela perdeu por se repelar. A certa altura, a voz afirma:

“VOZ

[...] A vida não pertence aos que, tendo nascido com os olhos abertos, nunca mais os puderam fechar... E tudo seria tão simples! Bastava que as pupilas não vissem o que só as tuas claras pupilas, obstinadamente, teimaram em ver.” (SIMÕES, p.197)

A noção clássica de tragédia é aqui mais uma vez reiterada, dado que a tentativa da heroína em rebelar-se causa sua própria desgraça. A voz apenas reafirma o que já foi dito pelo pai e pelo noivo, como se, ao replicá-los, justificasse sua condenação à infelicidade eterna, afirmando, por fim, que quem morre nessas condições perde o mais importante: a honra.

Como fica evidente pela análise da peça, as mulheres de Gaspar Simões estão inconformadas com a posição cívico-social que ocupam. Elas desejam intrinsecamente a legitimidade de serem mais do que meras mães, esposas ou filhas de cidadãos, como na Grécia antiga (MONTEIRO, 2013). É nesse aspecto que João Gaspar Simões revela uma postura moderna, que acompanha o movimento de emancipação das mulheres nos anos de 1960 - modernidade temática, pois.

A fim de cotejar as observações aqui feitas a respeito das duas peças, cumpre notar que, ainda que com a mesma premissa envolvendo a simbologia do vestido de noiva, há diferenças palpáveis entre ambas, em forma e conteúdo. Enquanto Nelson Rodrigues utiliza do véu para elencar situações sociais no âmbito do universo feminino, Gaspar Simões usa o vestido como meio mais direto de revolta contra um sistema de regras ditadas pelo universo masculino.

Embora possa ter havido alguma tentativa, por parte do escritor figueirense, de dialogar com Nelson Rodrigues, seus apelos modernos

ressoam apenas de um ponto de vista temático. A tentativa de inovar em uma temática que se aproxime da emancipação feminina, acaba por ser menos significativa do que os processos inconscientes de Aláide e Lúcia, explorados por Nelson Rodrigues.

Explica Szondi (2001, p.18) que “Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos”. Ou seja, ao atribuir em sua forma a ironia que permeia a temática, Nelson Rodrigues assimilou também o processo de desconstrução da tragédia, transformando-a em uma crítica tenaz à hipocrisia humana num tempo em que a vida social já está desprovida de heróis.

João Gaspar Simões, por seu turno, aborda a família como um amor que, semelhante ao cimento, une cada parte de maneira a construir o pilar de uma sociedade de costumes e leis impermeáveis ao livre-arbítrio, alimentando assim a praxis da hipocrisia (tão explorada por Nelson Rodrigues). Contudo, a modernidade pode existir também no clássico. Quando repete o mito antigo, Gaspar Simões oferece uma ficção derivada da realidade e, para além de apenas ‘imitar’ a tragédia da realidade, quer recriar uma poiesis da tragédia humana. Talvez nesse aspecto, então, também residam seus méritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por conseguinte, até certo ponto é possível compreender, retomando diretrizes da Arte Poética de Aristóteles e da Teoria do Drama Moderno, de Peter Szondi, por que, embora as temáticas das duas peças sejam semelhantes, seus destinos não foram. É observável que a forma, para além da palavra, é o que indica verdadeiramente o que é moderno e o que é clássico. A temática, que pode suscitar discussões pertinentes quando ainda em um tempo histórico propício, acaba perdendo força conforme a sociedade se transforma. Entretanto, formas intrinsecamente ligadas a seus propósitos podem perdurar indeterminadamente pelas gerações seguintes, sendo inclusive, ressignificadas por elas.

Maria, de Gaspar Simões, é a representação da tomada de consciência da heroína diante de um modelo pré-estabelecido e milenarmente alimentado pela família patriarcal. Contudo, é com Aláide, Lúcia e Madame Clessi, de Nelson Rodrigues, que ressoam as mulheres através do século e dos vestidos de noiva, lutando contra amarras das quais, muitas vezes, elas nem têm plena consciência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Renata Soares Junqueira, pelo apoio e incentivo. E ao CnPq, pela bolsa concedida.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BIOGRAFIA **de Nelson Rodrigues | Brasil Memória das Artes**. Funarte.gov.br. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/>>. Acesso em: 8 de ago. 2021.

LISBOA, Eugénio. INSTITUTO CAMÕES DA COOPERAÇÃO E DA LÍNGUA. **João Gaspar Simões**. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/joao-gaspar-simoes.html#.YSPz39fPzIV>>. Acesso em: 11 de ago. 2021.

MONTEIRO, Luísa. Emancipação Feminina e Adultério no Teatro Simoniano. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinho; TOPA, Francisco. **Teatro do Mundo: teatro e censura**. 1. ed. Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013. p. 213-220. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11584.pdf>> Acesso em: 10 de ago. 2021.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2015.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de Família; A falecida; Vestido de noiva**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. 1. ed. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora, 1995.

SIMÕES, João Gaspar. **O vestido de noiva: drama em 3 actos e 1 epílogo.**
1. ed. Bertrand, 1952.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Luiz Sérgio
Répa. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2001.