

Organizadores:
LUÍS MAFFEI e IRIS AMÂNCIO

ANAIS

VIII SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:
PORTUGAL E ÁFRICA

LITERATURA, entre ética e estética

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói, 03 a 05 de outubro | 2012


oficina
raquel
210115



ANAIS

VIII SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:
PORTUGAL E ÁFRICA

LITERATURA, entre ética e estética

Organizadores:

LUÍS MAFFEI e IRIS AMÂNCIO

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói, 03 a 05 de outubro | 2012



LITERATURA, entre ética e estética

ANAIS

VIII SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:
PORTUGAL E ÁFRICA

LITERATURA, entre ética e estética

Organizadores:

LUÍS MAFFEI e IRIS AMÂNCIO

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói, 03 a 05 de outubro | 2012

Núcleo de Estudos de Literatura
PORTUGUESA
E AFRICANA



proppiuff
Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação


oficina
raquel
2|0|1|5

 Estudos de
Literatura
Pós-graduação - UFF

 **instituto de letras**
universidade federal fluminense

DIREÇÃO INSTITUTO DE LETRAS (GESTÃO 2011-2015)

Maria Jussara Abraçado de Almeida (Diretora)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (Vice-Diretora)

DOCENTES NEPA

Profª Drª Dalva Calvão

Profª Drª Ida Maria Santos Ferreira Alves

Profª Drª Iris Maria da Costa Amâncio

Profª Drª Laura Cavalcante Padilha

Prof. Dr. Luís Claudio de Sant'Anna Maffei

Profª Drª Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Prof. Dr. Silvio Renato Jorge

EDITORES

Raquel Menezes, Luis Maffei

REVISÃO

Mariana Caser

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista (jcbaptista@gmail.com)

ISBN:

978-85-65505-72-7



www.oficinaraquel.com
oficina@oficinaraquel.com
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Discutir ética na contemporaneidade constitui gesto ético.
Discutir ética em literatura e artes constitui preocupação
necessariamente estética.

O VIII Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa:
Portugal e África traz à tona uma questão premente nos
estudos literários atuais: a literatura, na época atual, é, ela
própria, gesto eivado da ética ampla? Peculiar?
Transformadora, ainda?

O NEPA, Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e
Africanas do Instituto de Letras da UFF, orgulha-se de
chegar a seu 15º aniversário atento a questão tão afim a sua
história e ao seu futuro.

Sumário

| | |
|---|----|
| Um percurso pelos mutáveis do Texto: <i>Amar um cão</i> | 11 |
| <i>Ana Beatriz Affonso Penna</i> | |
| A Sociedade dos Amigos da Primavera fundada por Feliciano de Castilho | 23 |
| <i>Ana Cristina Comandulli</i> | |
| Contrastes entre dois mundos: <i>O Último Voo do Flamingo</i> , de Mia Couto..... | 29 |
| <i>Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira</i> | |
| A dor e a violência revisitadas pela ética, em <i>Comissão das lágrimas</i> , de Lobo Antunes..... | 38 |
| <i>Ângela Beatriz de Carvalho Faria</i> | |
| A ética da diferença: literatura e identidade(s) | 46 |
| <i>Claudia Amorim</i> | |
| A moral da história: ética, estética e literatura..... | 54 |
| <i>Desidério Murcho</i> | |
| O <i>Jornal das Bellas-Artes</i> (1843-1846): Recepção, criação e política | 62 |
| <i>Eduardo da Cruz</i> | |
| Rui Pires Cabral e o segundo momento d' <i>A Super-Realidade</i> | 69 |
| <i>Julia Telésforo Osório</i> | |
| Literatura e política em António Pedro Lopes de Mendonça | 75 |
| <i>Julianna Bonfim</i> | |

| | |
|---|-----|
| Entre ética e estética: <i>Manhã Submersa</i> , de Vergílio Ferreira..... | 82 |
| <i>Luci Ruas Pereira</i> | |
| “Abrir caminho a outros”: As sendas da ética e da estética em <i>Um Falcão no Punho</i> | 92 |
| <i>Luís Henrique Gonçalves Vargas</i> | |
| Fingimento e estesia em Camões..... | 99 |
| <i>Luis Maffei</i> | |
| “Artemagias” a lápis e a pincel: Uma leitura do <i>Manual de pintura e caligrafia</i> , de José Saramago | 107 |
| <i>Mariana Caser da Costa</i> | |
| <i>Canção, Por que (não) Morres?</i> — O lirismo em Camões e Manuel Gusmão..... | 118 |
| <i>Marleide Anchieta de Lima</i> | |
| Sê movente como o universo: Ética em alguns poemas de Pessoa e Sena..... | 124 |
| <i>Paulo Ricardo Braz de Sousa</i> | |
| A obra de Ana Hatherly, entre ética e estética | 139 |
| <i>Rogério Barbosa da Silva</i> | |
| Constelações Editoriais: O formato antológico e suas implicações éticas..... | 151 |
| <i>Sabrina Sedlmayer</i> | |
| “O Fim da Aventura”? — uma reflexão acerca da poesia na obra de Rui Pires Cabral | 161 |
| <i>Tamy de Macedo Pimenta</i> | |
| Um testemunho da ruína: Reflexões sobre o discurso da memória em <i>Oríon</i> , de Mário Cláudio..... | 166 |
| <i>Thiago F. R. Almeida</i> | |
| Um labirinto sem muros: Vieira da Silva e Agustina Bessa-Luís | 174 |
| <i>Viviane Vasconcelos</i> | |

Um percurso pelos mutáveis do Texto: *Amar um cão*

Ana Beatriz Affonso Penna
UFF

Em 1990, Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim, mais conhecida, simplesmente, como Maria Gabriela Llansol, publica *Amar um cão*. Escrito em dedicatória pela morte de seu cão Jade, o livro, em finais de 2007, saiu em uma nova edição pela Assírio & Alvim, com desenhos do marido, o já falecido Augusto Joaquim. Llansol, que ainda viu o cão pelos olhos do esposo, morreu no dia 3 de março de 2008, seguindo ela também “o itinerário da geografia do seu corpo” (LLANSOL, 2000, p. 48).

Apesar de ser considerada uma autora de escrita hermética e de difícil inteligibilidade, Maria Gabriela Llansol é apontada por muitos como uma das escritoras mais talentosas e importantes da ficção portuguesa contemporânea. Desde 1962, seu estilo único afirma-se em seus textos, despontando com as narrativas de *Os pregos na erva*, até consolidar-se em *O Livro das comunidades*, em 1978, primeiro volume da trilogia *Geografia dos rebeldes*, em que Maria Gabriela Llansol inaugura uma prática de escrita única, alicerçada em um novo protocolo de leitura. Considerada “o próximo grande mito literário português” (LOURENÇO, 2008, p. 39), como afirmou o compatriota e renomado crítico Eduardo Lourenço, sua vasta produção literária foi — e ainda está sendo — redescoberta por leitores e estudiosos, recebendo duas vezes o [Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB](#) da Associação Portuguesa de Escritores: um no ano de 1990, pela obra *Um beijo dado mais tarde*, e o outro no ano de 2006, pela obra *Amigo e amiga*. Avesa à escrita representativa, os textos de Llansol provocam uma sensação de estranheza e desterritorialização, abrindo espaço sem precedentes no contexto da literatura portuguesa.

Amar um cão, texto da relação ímpar, acompanha o par crescimento/ nascimento e mudança/ morte do cão Jade e a relação que se estabelece entre esse e sua dona. Instigante, como as demais obras de Maria Gabriela Llansol, o livro faz estilhaçar as fronteiras entre o que designamos por ficção, diário, poesia, memórias. Em

Amar um cão, apesar de se detectarem noções tradicionais da narrativa, as figuras, espaços e tempos, como também em outras obras de Llansol, não possuem linearidade e traçado habituais, o que faz pensar que a obra llansoliana seja composta por conjuntos de pequenas meditações e quadros conexos por uma ordem outra, que não a usualmente partilhada pelos leitores comuns e sequer pela maioria dos escritores e leitores de literatura.

Estranha ordem essa também abordada por Foucault no prefácio do livro *As palavras e as coisas*, a propósito da leitura do conto *O idioma analítico de John Wilkins*, de Jorge Luis Borges. No conto, para exemplificar “como não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural” (BORGES apud FOUCAULT, 1981, p. 6), o escritor argentino cita “certa enciclopédia chinesa intitulada Empório celestial de conhecimentos benévolo” (*Ibidem*, p. 5) em que, nas remotas páginas, encontra-se uma peculiar forma de classificação dos animais:

a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) *etcetera*, m) que acabaram de quebrar o jarrão, n) que de longe parecem moscas. (Idem)

Ainda que grandes sejam os esforços para entender a coerência pela qual se classificam os animais nessa enciclopédia, todos parecem vãos, pois a lógica para a compreensão da divisão dos animais, supostamente encoberta pela milenar sabedoria chinesa, mostra-se inacessível. Inacessível também como a maneira conforme os loucos organizam similitudes e dissonâncias, e todos aqueles outros que não partilham de certa racionalidade eleita fonte para a constituição cultural, política e filosófica da Modernidade Ocidental. Racionalidade essa que, quando erigida a fundamento universal, ignora o fato de que é um construto discursivo de apenas uma cultura. Construto que buscou na antiguidade grega, em especial no sistema filosófico de Platão, sua fonte de representações, optando por desautorizar diversas maneiras outras de construção de conhecimento em prol de uma ideia de razão transcendental, pela qual o universo seria governado.

Mas Llansol, assim como os poetas, escritores trágicos e ficcionais, seria expulsa da República, ideal platônico de bem encarnado em uma organização social. Todavia, não por se distanciar da realidade da ideia, através da mimesis, como são acusados os demais escritores, mas sim por negar simultaneamente a possibilidade

de representação do texto realista, como também a capacidade e efetividade da ordem epistêmica vigente de captar o real e enclausurá-lo em um modelo. Assim, o texto de Llansol ergue-se contra a tirania de um regime de verdade, calcado na racionalidade ocidental, e ameaça destruir os pilares ilusórios da fundação da cidade, buscando refletir, dentro de uma cultura europeia, sobre os “encontros de confrontação que não se deram — e podiam ter sido autênticos recomeços de novos ciclos de pensamento e de novas formas de viver” (LLANSOL, 1985, p. 105). Pois, para Llansol, o que importa são os reais-não-existentes do texto, os “invisíveis presentes no Sol” (LLANSOL, 2000, p. 44), “libertar-se dos grilhões linguísticos, perceptivos, práticos” de um regime de verdade, fazendo com que os códigos fundamentais de uma cultura — “aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas” — percam sua transparência inicial (FOUCAULT, 1981, p. 11).

A inserção no texto de diferentes caracteres tipográficos, espaços em branco, cortes cronológicos, espaciais, sintáticos e até mesmo no corpo físico do texto, são demonstrativos da opção de Llansol por resistir a qualquer tentativa que ambicione enquadrar seus textos em um modelo de legibilidade tradicional. No entanto, ainda que tentador, a obra llansoliana tampouco poderia ser admitida como um espaço de utopia — lugar possível ainda de encontro de um ponto harmônico entre o legado de representações de cultura europeia e seus cruzamentos irrealizados, ou sítio onde coisa e palavra confundem-se até brilharem em correspondência. Pois, diferente das utopias, que “não têm lugar real [e] desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; [...] ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 1981, p. 6. Adendo nosso.), os textos de Llansol são vertiginosos, chamam ao embate: “luta comigo”, clama a dona a Jade — “dá-me a sensação de ter saído vencido, mas com rebeldia” (LLANSOL, 2000, p. 48). Como as heterotopias foucaultianas, que minam a linguagem — “porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases” (FOUCAULT, 1981, p. 6) —, a escrita de Llansol propõe desestabilizar a percepção e consequente ordenação do espaço real do texto e do mundo, propondo uma textualidade contínua intercruzante de espaços e tempos que se faz a partir da ética da luta, do encontro.

Pertencente a outra linhagem, a escrita de Llansol, assim como o seu próprio câo “Jade, sem mãe visível, num berço nem celeste, nem terrestre” (LLANSOL, 2000, p. 39), não possui propriamente uma origem, um caminho hereditário que a precedeu. Simplesmente nos mesmos “vórtices vibratórios” (*Ibidem*, p. 48) de outros escritos, ideias e seres, sua textualidade parece seguir o princípio de contaminação/

devir descrito por Deleuze e Guattari no “platô” *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*, presente no quarto volume do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

A fim de abordar a questão do devir-animal e como esse se opera, Deleuze e Guattari descrevem como o princípio de série e de estrutura foram utilizados para a ordenação do reino animal, bem como suas consequências para a história das ideias. Na série, os elementos organizam-se a partir de uma relação de semelhança — elemento um assemelha-se a elemento dois, elemento dois assemelha-se a elemento três..., e assim por diante — de forma que existe uma razão supostamente partilhada por todos os elementos, remetendo todos eles, conforme suas diferentes graduações, “a um termo único eminente, perfeição ou qualidade, como razão da série” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 13). Já a estrutura, que denuncia os prestígios da imaginação para o estabelecimento das semelhanças ao longo da série, propõe uma “ordem simbólica e estrutural do conhecimento” (*Ibidem*, p. 16), em que as diferenças são ordenadas para se chegar a uma correspondência de relações: “Nunca um homem pôde dizer: ‘Eu sou um touro, um lobo...’; mas pôde sim dizer: sou para a mulher aquilo que o touro é para uma vaca; sou para um outro homem aquilo que o lobo é para o cordeiro” (*Ibidem*, p. 17).

16

Conquanto, apesar de suas diferenças, os dois regimes, série e estrutura, foram amplamente utilizados como uma dupla ideia para a ordenação dos animais, como também das relações dos animais entre os homens, dos homens entre si e entre os homens e as demais coisas que os rodeiam. Mas a ideia “série-estrutura” não teve sua origem no domínio das ciências objetivas, ditas científicas; ela atravessou diferentes percursos e modificações até atingir um estatuto científico e expandir-se para outras ciências, servindo ao estudo das organizações, mitos e experiências subjetivas humanas:

Com efeito, as relações dos animais entre si não são, por um lado, apenas objeto de ciência, mas também objeto de sonho, objeto de simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática [...]. Ora, acontece que relações objetivas dos animais entre si foram retomadas em certas relações subjetivas do homem com o animal, do ponto de vista de uma imaginação coletiva, ou do ponto de vista de um entendimento social (*Ibidem*, p. 15).

Advogando por uma história das ideias que não seja contínua, Deleuze e Guattari propõem uma genealogia que deveria “resguardar-se das semelhanças, mas

também das descendências ou filiações, para contentar-se em marcar os limiares que uma ideia atravessa” (Idem) e convidam até mesmo a teoria darwinista, no que tange à definição de homologia, para alertar dos fáceis enganos provocados pela ideia de série e estrutura. Ao descrever o princípio de homologia, Darwin constata que estruturas iguais de organismos diferentes de um grupo ancestral comum podem ter graus de diferença inteiramente variáveis em relação ao ancestral, o que significa indicar como o tema naturalista da soma e do valor das diferenças ou semelhanças estava equivocado para a ideia de evolução (*Ibidem*, p. 13). Vale lembrar ainda as importantes considerações que Darwin fez a respeito da analogia, apontando para o perigo de acreditar que semelhanças morfológicas entre estruturas — como no caso da asa dos insetos e das aves, as quais partilham de uma mesma função — marcariam uma mesma origem embriológica. No entanto, ainda que o darwinismo tenha alertado contra os riscos das semelhanças e da correspondência de relações, coube ao neoevolucionismo assinalar a importância da transferência horizontal de genes, isto é, entre organismos que não partilham de uma filiação hereditária¹.

A ideia da definição dos animais por populações, a ruptura com o prestígio da transferência vertical (de pais para filhos), assim como o conseqüente abalo na possibilidade de diferenciação dos seres em espécies, por parte do neoevolucionismo, muito agradaram a Deleuze e a Guattari ao coincidirem com certas ideias presentes no conceito de devir. Diferente da ideia de estrutura, que considera as relações de anomalia como uma degradação da ordem, um acidente diacrônico, e do pensamento de série, que vê as coisas em progressão ou regressão segundo uma razão, o devir é uma zona de indiscernibilidade, uma relação de multiplicidade de termos heterogêneos:

O vampiro não filiaçiona, ele contagia. A diferença é que o contágio, a epidemia coloca em jogo de termos inteiramente heterogêneos: por exemplo, um homem, um animal e uma bactéria, um vírus, uma molécula, um microorganismo [...]. Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza, mas a Natureza só procede assim, contra si mesma. Estamos longe da produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como

¹ “Os casos mais conhecidos ocorrem em nível das bactérias, razão provável pela qual os cientistas possuem dificuldade em definir espécies de bactérias.” (AMARO, Carlos. “Estará Darwin ultrapassado?” *Diários de Notícias*, Lisboa, 31 de março de 2009. Disponível em: <http://cfcul.fc.ul.pt/pdfs%20e%20powerpoints/estara%20darwin%20ultrapassado.pdf>).

diferenças uma simples dualidade dos sexos no seio de uma mesma espécie, e pequenas modificações ao longo das gerações. Para nós, ao contrário, há tantos sexos quantos termos em simbiose, tantas diferenças quantos elementos intervindo num processo de contágio. Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir (*Ibidem*, p. 19).

“Incidência animal alada, que nem era verdadeiramente pássaro, nem verdadeiramente quadrúpede” (LLANSOL, 2000, p. 39), Jade, de *Amar um cão*, parece encarnar com perfeição o conceito de devir de Deleuze e Guattari. Na cena de seu primeiro nascimento, entre o medronheiro, a mata, as gotas de chuva e o ar, Jade não se diferencia dos “Vivos do texto” — nomenclatura adotada por João Barrento em seu artigo, “Um berço de perguntas (...)”, para falar dos “‘reais-não-existentes’ do Texto” (BARRENTO, 2007, p. 23). Seu corpo, que não se define pela forma, substância, funções que exerce, não possui o modo de individuação de uma pessoa, um sujeito, ou sequer de uma coisa, sendo um conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob relações de movimento e repouso; um conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 47). Pois, para Llansol, como para Deleuze e Guattari, o plano de vida sugere ser composto por agenciamentos ou indivíduos múltiplos, que congregam uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações (*Ibidem*, p. 39):

Era um fio de voz soando à altura do corpo musical que compunha a mata, um choro que coincidia com a convulsão das primeiras gotas de chuva; um sentimento ténue envolvia a cabeça emergindo do verde, e as pequeninas patas, saídas de um pano de baptista, não comoviam a planta lenhosa, já habituada a palpitações e folhas (LLANSOL, 2000, p. 48).

Da ordem da aliança, o devir “coloca em jogo seres de escolas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 19). Aliança a mesma que permite que Jade e sua dona façam um pacto com o Sol, estabelecendo a relação ímpar “contrária à luz comum” (LLANSOL, 2000, p. 44). “Não [...] é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque eu não sou cão”, diz Llansol a seu cão, e, por sua vez, o próprio Jade confessa ter sido “confun-

dido com o arvoredos” (*Ibidem*, p. 42). Rompendo com uma classificação dos seres pautada em uma ideia de essência, já não é mais possível dizer **isto é uma mulher, um cão ou um arvoredo**. Os indivíduos, em um constante movimento de simbioses, ocupam uma zona de indiferenciação, tornando-se “imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais numa população” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 12). “Um ser sendo” (LLANSOL, 2000, p. 42), é impossível conhecer a direção de um devir, pois esse não obedece a uma ordem lógica, mas segue compatibilidades, consistências alógicas — uma relação de “alma crescendo” que se estabelece entre cão e dona (*Ibidem*, p. 45). Segundo Deleuze e Guattari, nem mesmo Deus poderia dizer de antemão se determinados elementos heterogêneos entrarão em simbiose ou por onde passará uma linha de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 34), o que faz com que as classificações dos seres pautadas na noção estática de forma, para Deleuze e Guattari, como para Maria Gabriela Llan-sol, percam qualquer sentido.

“A luz comum”, contrária ao combate, é, nas palavras de Llan-sol, “a que ilumina marido, mulher, pais e filhos, sentados à mesa” (LLANSOL, 2000, p. 44), o que faz lembrar as restrições de Deleuze e Guattari às organizações edipianas. Avessos a animais familiares, os individuais, de historinha, Deleuze e Guattari desprezavam a humanização dos animais, que, aos seus olhos, apenas servia para a contemplação narcisística dos seus donos. Os animais que interessavam a Deleuze e a Guattari eram os animais de matilha, territoriais, mas não familiares. Aqueles capazes de fazer agenciamentos que não fossem da ordem da família, religião, nem Estado. No entanto, para a realização do devir-animal, Deleuze e Guattari concebem a existência de um indivíduo excepcional, um ser que ocupa uma posição anômala em relação a uma multiplicidade. Um indivíduo que traça uma linha em relação à matilha, uma borda, pela qual o bando é definido, de modo que “não há bando sem o fenômeno de borda” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 28).

Mas Jade é um cão, não uma barata ou a horrenda Moby Dick de Ahab; o animal cuja suposta afeição e companhia são motivos da famosa frase “O cão é o melhor amigo do homem”, sendo a amizade entre esses dois seres objeto de inúmeros filmes, livros e revistas. O filme hollywoodiano *À espera de um milagre*, no original, em Inglês, *The Green Mile*, baseado no livro homônimo de Stephen King, apesar de se tratar de uma sequência de cenas sensacionalistas e *kitsch*, conta com um episódio ímpar para a reflexão sobre a relação entre homens e cachorros e suas representações dentro de uma lógica familiar e estatal. No filme, um agente penitenciário faz uma viagem em busca de informações que venham confirmar sua suspeita de que um prisioneiro negro, condenado à morte, o qual possui um dom milagroso, seja

inocente. A fim de convencer o agente de que, de fato, o acusado é culpado pela morte brutal de duas meninas brancas, um fazendeiro local conta a história de seu cão rafeiro, que apesar de parecer muito dócil e confiável, um dia desfigurou o rosto de seu filho, deixando-o cego de um olho.

Ainda que o alvo de comparação da história seja um homem negro, por isso mais próximo dos animais, segundo uma mentalidade racista, é o cão o animal escolhido para ocupar o lugar de espelho do homem. Se tivéssemos um peixe, um pássaro ou um gato, os efeitos seriam outros, pois esses, apesar de animais domésticos, não compartilham de um mesmo grau de humanização. Para falar-se da ausência de confiabilidade e caráter entre os homens, o filme recorre ao cão, espelha suas relações e cria um efeito de horrendo que jamais poderia ser obtido se não tivéssemos, em nosso imaginário, o cão como exemplo máximo da humanização e lealdade animal — um espelho do humano.

Diante dessas considerações sobre o lugar do cão entre os homens, cai sobre Jade a suspeita de ser ele, também, um animal edipiano, íntimo. Alvo de idealização, ele cederia a uma lógica familiar, suprindo carências afetivas, mas com a vantagem de sua relação com o homem ser isenta de confrontos, competitividade, linguagem verbal e, assim, relaxante e conciliadora. No entanto, tal visão não é concebível dentro do texto llansoliano, da ética do combate. A relação de Jade com sua dona é ímpar, livre, fora dos “hábitos de servir afetos” (LLANSOL, 2000, p. 45), não admite o enfrentamento que se posicione do lado do poder, que deseje o fim do combate: vencer, apropriar-se do derrotado. A sua luta faz-se “através do outro, e em face do outro”, ocupa o espaço da mútua não anulação. Jade, indivíduo excepcional, traça uma linha entre os demais cães domésticos, situa-se na borda, entre o “partir e obedecer” (Idem), devém junto de sua dona, adversária que ama, luta e concede rebeldia. Cão que “quer aprender a ler sobre um texto” (*Ibidem*, p. 42), mulher-pássaro, com braços “vestidos pelas mangas de uma gabardina branca” (*Ibidem*, p. 46) — são seus afetos que compõem os seus corpos, suas potências de agir (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 43), conectando-se pelas bordas que ocupam a outros corpos, a outros afetos:

Cada multiplicidade é definida por uma borda funcionando como Anômalo; mas há uma enfiada de bordas, uma linha contínua de bordas (*fibra*), de acordo com a qual a multiplicidade muda. E a cada limiar ou porta, um novo pacto? Uma fibra vai de um homem a um animal, de um homem ou de um animal a moléculas, de moléculas a partículas, até o imperceptível [...]. Vê-se que o Anômalo, o Outsi-

der, tem muitas funções: ele não só bordeja cada multiplicidade cuja estabilidade temporária ou local ele determina, com a dimensão máxima provisória; ele não só é a condição da aliança necessária ao devir; como conduz as transformações de devir ou as passagens de multiplicidades cada vez mais longe na linha de fuga. Moby Dick é a *Muralha branca* que bordeja a matilha; ela é também o *Termo da aliança* demoníaca; ela é enfim a terrível *Linha de pesca*, tendo ela própria a extremidade livre, a linha que atravessa o muro e arrasta o capitão, até onde? ao nada... (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 33).

Significativo das posições de borda que Jade e sua dona ocupam em relação aos respectivos bandos a que pertencem, o elemento **trela** tem ampla recorrência ao longo de *Amar um cão*. A trela, que tem como sua função primeira o controle do humano sobre o animal, perde em Llansol seu emprego dominador, estabelecendo “a cumplicidade de um compromisso não possessivo” (BARRENTO, 2007, p. 38). Espaço-fronteira, a trela, como a letra, é “o lugar de união que permite a relação” (BARRENTO, 2007, p. 39), o **entre** responsável por conectar dois reinos, o animal e humano, e desestabilizá-los através da relação ímpar:

A trela será um lugar entre, o elemento transitório (no sentido espacial): enquanto lugar entre, é um elemento de ligação entre o cão e a sua dona, permitindo transitar entre os diferentes reinos (o humano e o animal); não elemento transitório no sentido de uma necessidade temporária — apenas enquanto fosse necessário aprender o caminho de um reino a outro; esta ligação faz-se na durabilidade e não no tempo (no sentido em que Bergson definia a *durée*), é um continuum (BARRENTO, 2007, p. 39).

A questão do tempo em Llansol é outro tópico de grande interesse. O senso comum tende a considerar o tempo como uma categoria de valor natural e universal, como se todos os seres humanos fossem capazes de reconhecer e ordenar a ocorrência dos eventos percebidos pelos nossos sentidos de apenas uma forma. Mas, na prática, o que se observa é uma variedade enorme nas formas de conceber tais categorias. Reconhece-se, é verdade, que os sentidos e percepções podem enganar. A percepção de tempo inferida a partir dos sentidos

é estabelecida via processos psicossomáticos, em que diversas variáveis, muitas com origem puramente psicológica, tomam parte, e, assim, podem fazer segundos parecerem anos-luz, ou horas agradáveis passarem com tanta rapidez que mal nos damos conta (HARVEY, 2001, p. 187). Mas dificilmente atenta-se para o fato de que a história dos conceitos de tempo tem sido marcada por fortes rupturas e reconstruções epistemológicas, sendo alvo de negociação e disputa:

O espaço e o tempo são categorias básicas da existência humana. E, no entanto, raramente discutimos o seu sentido; tendemos a tê-los por certos e lhes damos atribuições do senso comum ou autoevidentes. Registramos a passagem do tempo em segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, décadas, séculos e eras, como se tudo tivesse o seu lugar numa única escala temporal objetiva. Embora o tempo na física seja um conceito difícil e objeto de contendas, não costumamos deixar que isso interfira no nosso sentido comum do tempo, em torno do qual organizamos rotinas diárias. (Idem).

De acordo com os princípios de mutação inscritos em sua linguagem, o tempo, na escrita de Llansol, não é balizado por uma cronologia precisa. Jade, que nasce duas vezes no texto, uma através do desejo da narradora quando criança e outra em sua aparição no medronheiro, situa-se em temporalidades simultaneamente inabitáveis, se considerarmos o tempo em sua percepção usual, vivendo naquilo que Llansol denominou do “centro do Há” (LLANSOL apud BARRENTO, 2007, p. 28). Para João Barrento, o “centro do Há” seria um lugar de indistinção entre passado, presente e futuro, uma vez que, como esse aponta, através das *Confissões de Santo Agostinho*, não há tempos futuros nem tempos pretéritos, apenas “o presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO apud BARRENTO, 2007, p. 28).

Já Deleuze e Guattari, ainda no “platô” *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*, afirmam a existência de dois modos de temporalidade distintos: *Cronos* e *Aion*. *Cronos*, o tempo que fixa as coisas e as pessoas, desenvolveria uma forma e determinaria o sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 49); já *Aion*, tempo indefinido do acontecimento, conheceria só velocidades e afetos (*Ibidem*, p. 48). Enquanto *Cronos* conteria todo o passado e todo o futuro num presente eterno, porém corpóreo, *Aion*, sendo sempre passado e sempre

devir, instaurar-se-ia como espaço de movimento e repouso, lugar dos agenciamentos, fragmentando o presente e multiplicando, ao infinito, o passado e o futuro (Idem). A partir dessa leitura, o “centro do Há” de Llansol — a composição dos seus quadros textuais — ainda que não se desfaça do plano *Cronos*, colocaria, a meu ver, em evidência o modo *Aion* de temporalidade e, conseqüentemente, o conceito de hecceidade: uma individuação sem sujeito que se define pela “relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (*Ibidem*, p. 47):

Com efeito, seria preciso evitar uma conciliação simples demais, como se houvesse de um lado sujeitos formados, do tipo coisas ou pessoas, e de outro lado, coordenadas espaço-temporais do tipo hecceidades. Pois você não dará nada às hecceidades sem perceber que você é uma hecceidade, e que não é nada além disso [...]. Você é longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de *uma vida* (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode conseguí-la. Um enxame de gafanhotos trazido pelo vento às cinco horas da tarde; um vampiro que sai na noite, um lobisomem na lua cheia. Não se acreditará que a hecceidade consista simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que pertencem tão somente a outro plano. É o próprio lobo, ou o cavalo, ou a criança que param de ser sujeitos para se tornarem acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida. (*Ibidem*, p. 47-48).

Assim, em vista de uma compreensão em que tudo está em relação de movimento e de repouso, nascimento e morte perderiam seus valores escatológicos em *Amar um cão*, a partir de uma leitura deleuziana e guattariana. Jade, que “há muito tempo”, distante e indefinido, “aconteceu durante esse tempo breve” (LLANSOL,

2000, p. 39), encarnaria um duplo acontecimento: acontecendo em um estado de coisas, um indivíduo ou uma pessoa — no momento presente, ou da efetuação — *Cronos* — e em um futuro e passado do acontecimento tomado em si mesmo, o qual seria capaz de esquivar o presente, sendo livre de limitações e impessoal — apenas afetos: *Aion* (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 48) — sobrevivendo, na vida, ao próprio morrer, como a vida sobrevive ao sujeito.

Da mesma forma, sobrevivente ao fim da página, a *textualidade* de Llansol, como seu cão amado, desafia pontos estáticos e invalida as noções de início e término, uma vez que, para a escritora, “ler é nunca chegar ao fim de um livro” e “uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma ‘alma crescendo’” (LLANSOL, 2000, p. 45). Gesto contínuo, porém sempre novo, como “um jardim que se mantém há gerações” (Idem), ler é fazer uma aliança, conectar-se pelas bordas do texto, viver em seu corpo. Assim, “através do Sol que há nessa palavra” (*Ibidem*, p. 42), cão e dona, pelas trelas inter cruzantes de espaços, reinos e temporalidades, revisitam-se a cada novo par leitura/ escrita para mais um combate, traçando pelos mutáveis do texto uma textualidade incessante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARO, Carlos. *Estará Darwin ultrapassado?* Diários de Notícias, Lisboa. 31 de março de 2009. Disponível em: <http://cfcul.fc.ul.pt/pdfs%20e%20power-points/estara%20darwin%20ultrapassado.pdf>
- BARRENTO, João. “Um berço de perguntas: Amar um cão I”. In: BRANCO, Lúcia Castello, ANDRADE, Vania (org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Lisboa: Edições Século XXI, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. Volume IV. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Diário I. Lisboa: Rolim, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. *Ler*, nº 72, Lisboa: Círculo de Leitores. Setembro de 2008.

A Sociedade dos Amigos da Primavera fundada por Feliciano de Castilho

Ana Cristina Comandulli
UNIRIO/ UFF/ PPRLB

Subindo pela corrente do Mondego até a um quarto de legoa de distancia da Cidade, encontra-se na margem poente um retiro agradável, que parece ter sido expressamente formado pela mão benéfica da Natureza para ver debaixo das suas sombras uma sociedade de amigos Poetas, esquecidos por algumas horas de todo o mundo, no meio dos prazeres os mais vivos, os mais amáveis, e innocentes. A Lapa dos Esteios é o seu nome, a Liberdade o genio tutelar d'aquelle sitio encantador.

(António Feliciano de Castilho, *A Primavera*, 1822)

A epígrafe que abre o nosso trabalho é o parágrafo inicial da “História da Festa da Primavera”, paratexto que antecede o poemeto “Um dia de Primavera”, do livro publicado em 1822, por António Feliciano de Castilho, intitulado *A Primavera*. Os poetas saíram, segundo nossa identificação, da cidade de Coimbra, e subiram o Mondego em um barco para ancorar na Lapa dos Esteios. O lugar propício para o encontro daqueles que desejavam utilizar a natureza como seu palco de recitação de poesia foi também o espaço escolhido para a fundação da primeira sociedade poética de Castilho.

Não podemos deixar que o leitor acredite que a iniciática poética deu-se tão somente em razão da reunião de um grupo de amigos em um lugar onde, segundo Castilho, a Natureza favorecia o canto às Musas. Não! Esta foi a forma que um grupo, composto por 12 pessoas, entre poetas e acadêmicos, encontrou para redesenhar o espaço público de propagação da literatura. E tal grupo o fez mediante um estatuto, cujo primeiro mandamento era comprometimento de manutenção da amizade mútua, selando este compromisso com uma grinalda de flores, tecida pelos próprios integrantes, e que após votado foi aceito na forma citada por Castilho:

Um propoz, que todos os que nos-achavamos reunidos nos-dessemos d'hai por diante o tratamento dos amigos; approvou-se: e aquel-

le ajuntou outro, que desobedecer a esta lei tenha-se por excluído da sociedade dos *Amigos da Primavera*: aprovou-se igualmente com entusiasmo; levantáram-se todos abraçando-se, apertando as mãos, e empregando no meio do riso o novo tratamento com tanta profusão, que nada mais se-ouvia. Todos os socios, gritou outro, e o silêncio foi restabelecido, todos os socios deverão conservar, até que por sim mesmos sejam destruídos, estes monumentos da sua gloria, éstas grinaldas, que os-ornão: aprovou-se ésta nova lei, que não fez mais do que confirmar as tenções de cadaum. Propoz-se depois, que empregássemos o tempo que nos-restava em repetir, segundo a ordem dos assentos, uma pequena Peça Poetica cadaum. Aqui a discussão foi mais viva: porque uns lembravam, que sería melhor que se-cantasse, outros que se-tocasse flauta; um finalmente conciliou as opiniões, que tudo isto se-podia fazer; assim se-approvou e executou. (CASTILHO, 1822, p.45)

É certo que Castilho já sabia como funcionava esse tipo de grupo relacionado à poesia, afinal já fizera parte da Sociedade dos Amigos das Letras e das Artes, organizada por seu pai, o doutor José Feliciano de Castilho, como também frequentou os salões literários da Marquesa de Alorna e de Francisca Passolo. Mas a sociedade formada na Lapa dos Esteios, tal como descrita por seu fundador, tem algo de diferente, talvez uma novidade.

A epígrafe dá conta de que é um grupo de amigos poetas, diferentes entre si, que tinham o objetivo comum de recitar poesia, e para este fim buscaram um espaço onde essa prática pudesse ser reconhecida e propagada, consagrando um novo espaço público para legitimação dessa proposta. Ora, mas que novidade havia naquela formação de literatos? Que novo espaço era aquele? Estas são questões, pensadas no bojo das leituras sobre as sociedades formadas por António Feliciano de Castilho, que estamos nos propondo a discutir em nosso processo de pesquisa de doutorado, além de outras, como a formação dos salões literários organizados por Castilho nas casas em que morou, locais de encontro de literatos que buscavam ser conhecidos, ou ainda como palco de divulgação do *Metodo Portugues*, como acontecera, principalmente, quando residiu nos Açores. Neste pequeno artigo, no entanto, nos deteremos à Sociedade dos Amigos da Primavera.

Os primeiros anos do século XIX são marcados por transformações políticas, de diminuição do poder do clero e de reorganização da aristocracia, definindo, conseqüentemente, novas ocupações sociais e políticas para a *intelligentsia* que se formava. A

nova classe que surgia estava pautada no ideário revolucionário francês de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade* e tinha a capacidade de absorver as classes abaixo com suas diferentes concepções, formando, assim, um cenário diferente do concebido até o início dos oitocentos. Mas a pergunta que se apresenta é: como e em que momento Castilho pode ser reconhecido como agente modificador do cenário cultural? Vejamos!

Na escalada das transformações sociais, estes literatos viam-se diante de duas espécies de entidades, a primeira de críticos, que valoravam as obras literárias, e a segunda formada pelo público. Em uma versão doméstica da Arcádia, os encontros eram realizados em casas, onde seus donos, geralmente poetas, eram, ao mesmo tempo, criadores, público e críticos, e, assim, disseminavam a cultura de modo geral. Os saraus literário-musicais, nome dado a esses encontros, aconteciam em três tipos de espaço: o das casas particulares, o das sociedades culturais e o dos estabelecimentos de ensino. Mesmo com esta distinção de local, o público predominante era formado por aristocratas, militares, magistrados, homens de negócios e de letras, como acontecia nos eventos em casa do doutor José Feliciano de Castilho que, além do sarau, mantinha, como já dissemos, a Sociedade dos Amigos das Letras e das Artes. Os salões da Marquesa de Alorna, por exemplo, eram locais cobiçados por literatos de diferentes gerações, que ambicionavam “conhecer talentos e ser por eles reconhecidos, tendo seu contributo nesse sentido perdurado até alguns anos depois da instalação do governo liberal” (SANTOS, 1985, p. 282).

Reminiscência do século XVIII, os outeiros formavam como que torneios literários e musicais, que aconteciam ao ar livre, muitas vezes com versos feitos de improviso. Recordamos aqui a definição de outeiro dada por Almeida Garrett na “Notícia sobre o auctor d’esta obra”, paratexto introdutório à *Lírica de João Mínimo*, de 1829:

No verão de 182... succedeu uma tarde de Junho que me encontrei no conhecido café do M- com uma sucia de rapazes, leaes filhos de Appollo; e, como é natural, a nossa animada conversação entrou logo pelos districtos poéticos. Veio-se a fallar em *outeiros* — alegre e ingenhoso passatempo de nossos paes, quasi perdido hoje na barafunda das maldittas politicas, desprezado e mal avaliado por uma mocidade estragada e libertina que tem o descoco de preferir as cartas da Nova Heloisa e do excomungado St Preux ás eclogas do Pastor Albano e da Pastora Damiana, — que ousam antepor versos de Francisco Manuel e suas odes hyeroglyphicas aos retumbantes, altissonantes e nunca assás louvados sonetos da eschola elmanica! (GARRETT, 1929, p. III-IV)

Ainda no mesmo paratexto, continua Garrett:

Durassem ainda os *outeiros*, houvesse éstas justas, estes torneios poeticos em que cada um fazia *próva singular* e pública do seu talento e finura, e sem o quê nenhum insulso fazedor de versos soltos e frigidissimas odes ousavam intitular-se poeta: houvesse elles outeiros, e não veriamos o que vemos. (GARRETT, 1929, p. X. Grifos do autor)

É de se notar, a partir da definição de outeiro descrita acima que, ao levar um grupo a reunir-se na Lapa dos Esteios, António Feliciano de Castilho realiza um retorno à ideia defendida pelos clássicos de aproximação com a natureza, reinventando ou modernizando um espaço literário. Para já esta ideia nos leva a pensar na possibilidade de a Sociedade ser uma Arcádia extramuros, por estar em meio à Natureza e por expandir o conhecimento da poesia e seus poetas. A valorização do espaço natural é algo que Castilho perseguirá por toda a sua vida, como afirma em carta ao amigo Camilo Castelo Branco, correspondência ainda inédita no Real Gabinete Português de Leitura.

28

O grupo que se formou e constituiu a Sociedade dos Amigos da Primavera faz um segundo encontro para celebrar a “Festa de Maio”, com o carácter reconhecidamente de aproximação daqueles que leem seus livros, apresentando o que de melhor aconteceu na festa literária:

Desejo que os meus Leitores tomem parte connosco nos prazeres d’êsta Festa, mas conheço que isto é impossível, porque o mais interessante d’ella é o que não póde ser explicado, e cujos encantos todos o coração apenas póde abranger. (CASTILHO, 1822, p. 110)

O fato é que aquela Sociedade era formada não apenas por uma uniformidade de gosto literário, mas por pessoas que tinham por objetivo unidade de gosto, e cuja amizade recíproca certamente facilitaria a ampliação e a divulgação das atividades poéticas de cada um. Este tipo de organização viria ser o cerne das demais sociedades criadas por Castilho.

Assim é que, em 1837, Castilho funda a Sociedade dos Amigos das Letras, para fortalecer aqueles poetas de renome, ou ainda aqueles que, “por desconhecidos são desapreciados” (CASTILHO, *Ciúmes do bardo*, 1836, p. 179). O mesmo grupo funda o *Jornal das Sciencias, Letras e Artes* que, além de instruir e recrear, tinha tam-

bém a incumbência de, com os lucros obtidos em sua venda, imprimir clássicos a preços módicos, de modo a atingir o público alargado.

Ao mudar-se para os Açores, Castilho funda a Sociedade dos Amigos das Letras e Artes de São Miguel, “reinventa” os saraus, e os realiza de duas formas, o público, em que poderia participar toda pessoa interessada em poesia, ou semipúblico, onde a frequência era marcadamente de intelectuais. Estes saraus aconteciam da mesma forma como no Palácio dos Sarmentos, onde Castilho residira com sua família, em Lisboa, como relata Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos que, em sua obra já citada, descreve a ambientação destes eventos:

(...) não tinha a relativa espontaneidade dos que se realizavam nas salas privadas, antes havia uma rígida regulamentação do espaço e das atividades. No grande salão da casa demarcavam-se três zonas: um estrado onde sentava-se Castilho dirigindo a reunião e para onde subiam os recitadores; um espaço fronteiro com um piano rodeado de cadeiras onde se concentravam os *produtores* (poetas e artistas); dois sectores laterais com bancadas para os *consumidores*. Numa dependência contígua ao salão ficava a orquestra da Academia Filarmónica de Minerva, sociedade que colaborava graciosamente, abrilhantando os saraus do palácio Sarmento. (SANTOS, 1985, p. 293)

O que aproximava a Sociedade dos Amigos das Letras e Artes de São Miguel da criada na Lapa dos Esteios era o incentivo àqueles poetas ainda não reconhecidos. Castilho entusiasmava-se ao vê-los crescer e melhorar suas qualidades poéticas, agora embaladas pelo poder de um comércio forjado nessas reuniões, em que estavam todos em um mesmo lado: autores, produtores e consumidores. É bem verdade que à altura dos saraus de Ponta Delgada, Castilho tinha também outra intenção, que era a divulgação e implantação do seu *Método Castilho*; mesmo assim, não deixava de ter lógica esta convergência de interesses, já que não é possível haver leitores onde reina o analfabetismo. Os saraus, com este novo modelo, nada mais são do que uma estratégia de *marketing* de António Feliciano de Castilho, sem êxito, pelo menos no que diz respeito ao Método, assunto que será abordado em outro momento.

Para apresentar uma primeira conclusão de nossa pesquisa, afirmamos de forma sucinta que a Sociedade dos Amigos da Primavera foi o embrião de toda a forma de circulação de poesia criada por Castilho. Esta desaguou na prática do “sarau lite-

rário-cultural”, criada segundo a forma castilhana, que será de grande importância na tentativa de compensar as dificuldades da difusão da poesia, em um mercado onde a procura pela literatura, para além de limitada, concorria com a moda dos oitocentos: o romance e o teatro. Afinal, não são muitos os poetas que, como ele, tiveram suas obras esgotadas e reimpressas. A primeira sociedade tem a novidade do espaço, voltando-se para a natureza, criada no alvoroço das ideias liberais e potencializadas pela abertura característica da revolução liberal de 20, que não tinha necessidade das arcádias, salões ou academias. As demais, embora apoiando novos poetas, em mais nada inovou, voltando-se para o academicismo de público e crítica da elite da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTILHO, António Feliciano de. *A primavera*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1822.
- GARRETT, Almeida. *Lyrical de João Mínimo*. Londres: Sustance & Stretch, 1829.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988.

Contrastes entre dois mundos: *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto

Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira

1. Introdução

Utilizando uma linguagem que se aproxima do fantástico e fazendo uma literatura de cunho engajado histórica e socialmente, o moçambicano Mia Couto representa, em *O último voo do flamingo* (2000)¹, a dor, a miséria e as consequências traumáticas da guerra civil ou Guerra dos dezesseis anos, que se seguiu à Anticolonial. Em suas narrativas, sempre há um mapeamento dos obstáculos a serem enfrentados no processo de construção do país, levando em conta que existe um conflito peculiar à multifacetada herança colonial, assim como o confronto entre os valores modernos e os dos antepassados.

A presença de elementos que se aproximam do fantástico, que na ficção de Mia Couto atuam como forte expressão das tradições, acentua, também, uma marcante resistência à opressão sofrida pela população moçambicana, cujo país é um dos mais pobres do mundo. Para isso, o escritor parte do discurso literário em Língua Portuguesa, em que se mesclam a linguagem coloquial e a cultura nativa. Evita tratar os problemas sociais de seu país de modo panfletário, preferindo, em vez disso, utilizar o lirismo narrativo que o fazer literário lhe concede para representar seus personagens, com enredos em que a ironia, a tradição e os questionamentos são a tônica.

Segundo Enilce A. Rocha, a colonização portuguesa, tal como as demais europeias, com o fito de defender seus interesses econômicos e para impor sua ideologia e sua cultura, fez de tudo para minar a pluralidade cultural, a fim de

impedir a construção de qualquer manifestação nacional e tornar possível a simples ideia ou sonho de uma nação moçambicana (...) [tornando desse modo] as culturas africanas (...) inferiorizadas, negadas (...) (ROCHA, 2006, p. 46. Adendo nosso.).

¹ Ano da primeira edição da obra em Portugal.

Ainda refletindo sobre as consequências advindas da ação do colonizador, constatamos que não houve planejamento algum com relação ao futuro econômico, social e identitário da população moçambicana:

O cotidiano português não criou, em qualquer época, nenhuma política desenvolvimentista em Moçambique. Seu interesse reduziu-se ao puramente econômico: sua relação com os moçambicanos sempre foi de opressão e exploração, através do trabalho forçado de extração de matérias-primas, nas plantações de cana-de-açúcar, algodão e chá, e na abertura das vias ferroviárias e férreas, para o transporte dos produtos em direção à Metrópole. Dessa forma, foi o próprio colonialismo que gerou as contradições internas que provocaram a sua queda (...) a política de discriminação racial excluía os moçambicanos negros da participação na atividade econômica (...). As populações negras não tinham acesso à educação, (...) [e] só tinham direito de produzir para a sua subsistência (...). A reivindicação da autodeterminação e a consciência nacionalista só começaram a se constituir em nosso século [século XX], por volta dos anos 60, influenciadas pelos movimentos libertários que se disseminaram no continente africano (...) (*Ibidem*, p. 49. Adendos nossos.)

2. Medo e perplexidade em Tizangara

Em *O último voo do flamingo*, o leitor é direcionado a um lugar fictício, a vila de Tizangara, envolvido por uma atmosfera de mistério e de medo. Na primeira cena do romance, deparamo-nos com um fato que suscita o riso e, ao mesmo tempo, apresenta-se como insólito. Corpos de soldados das forças de paz explodem misteriosamente e os habitantes da vila encontram “pedaços” de cadáveres e o mais inusitado: um pênis decepado. Ironicamente, todos querem descobrir quem é o “dono” daquele sexo separado ou avulso. Ana Deusqueira, uma das prostitutas da cidade, é convocada para reconhecer de quem era aquele sexo decepado, pois “ela era (...) a mais competente conhecedora de machos locais” (*Ibidem*, p. 26). Descobre-se, enfim, que em “Tizangara, só os fatos são sobrenaturais” (COUTO, 2008, p. 15).

A narrativa, por meio de ironia e da exposição de uma situação ridícula, desperta o leitor para a desfaçatez reinante naquele lugar: uma sociedade onde impe-

ram a corrupção e a desigualdade. As autoridades são representadas como figuras burlescas e autoritárias, em especial o administrador Estevão Jonas — personagem que também aparece em *Terra sonâmbula* (1992), primeiro romance do autor — e sua esposa, Ermelinda, a “administratriz”, mulher arrogante e orgulhosa, que vive a exibir-se com suas joias de ouro, diante da miséria do povo do lugar.

Quando voltara da guerra anticolonial, Estevão Jonas era visto como um deus. Proclamara que o país seria grande com a independência; entretanto, ao assumir o poder em Tizangara, “(...) Estevão Jonas deixara de sonhar em grandes futuros. Morrera o quê dentro dele? (...) sua vida esqueceu-se de sua palavra. O hoje comeu o ontem.” (*Ibidem*, p. 161)

O italiano Massimo Risi, um oficial das Nações Unidas, é enviado para solucionar o mistério das explosões dos soldados, de quem só restaram os órgãos sexuais. Ana Deusqueira, numa atitude que nos remete às prostitutas da ficção de Jorge Amado (influência confessa de Mia Couto, que admira profundamente a literatura brasileira) — lembremo-nos aqui da personagem Teresa Batista e de outras meretrizes que ajudaram a população de uma cidade, acometida por uma epidemia de varíola, fazendo, assim, o papel das autoridades sanitárias do lugar, que se omitiram com receio do contágio, o que sinaliza a consciência social dessas prostitutas e sua preocupação com os problemas do povo —, mostra indignação e revolta com o des-caso da ONU e das autoridades presentes, perante a população de Moçambique. “Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (*Ibidem*, p. 32). Através da fala da prostituta, a narrativa faz uma crítica contumaz à desconsideração que sofre o povo moçambicano por órgãos internacionais, como a ONU.

A história é narrada pelo tradutor nomeado pelas autoridades de Tizangara para acompanhar o enviado das Nações Unidas. Este tradutor é um narrador-observador e seu nome não é mencionado em nenhum momento. A missão principal de Massimo Risi não é apenas desvendar o mistério dos homens que explodiram, mas também, e principalmente, revelar um enigma maior: a cultura moçambicana. Por isso, o trabalho do tradutor é fundamental para a permanência de Risi em Tizangara, pois poderá dar ao italiano pistas que facilitem a compreensão de valores tão diversos dos ocidentais. O italiano fala português mas, como estrangeiro, é tomado pelo estranhamento diante dos fatos tão insólitos que ocorrem naquela vila. “Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é esse mundo daqui” (*Ibidem*, p. 40). E mais adiante: “Sentiu-se só, com toda aquela África lhe pesando” (*Ibidem*, p. 100).

3. O fantástico em *O último voo do flamingo*

Para Bella Josef (2006), as representações da visão realista e da descrição objetiva do mundo declinam na literatura contemporânea. Há um afastamento da representação direta da realidade, direcionando-se a ficção para a criação de um mundo mágico e simbólico, uma metáfora do mundo real. “Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso” (JOSEF, 2006, p. 181).

O fantástico em *O último voo do flamingo* possui uma conotação política, visto que é utilizado não só a fim de perenizar as tradições, mas, principalmente, para denunciar a situação de Moçambique e a de todo o continente africano em relação ao resto do mundo.

O realismo fantástico se faz presente em várias páginas do romance. Inicialmente, na abertura da narrativa: “Seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado (...). Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio das Áfricas, que é como se diz, no meio do nada?” (Couto, 2008, p. 30). De acordo com a fala de Zeca Andorinho, o feiticeiro, a “explicação” para as explosões dos soldados seria o uso de feitiços denominados “likaho”, que os quais fazia “por encomenda dos homens de Tizangara. Ciúme dos locais contra os visitantes. Inveja de suas riquezas, ostentadas só para fazer suas esposas tontear. (...) Castigo contra os olhares dos machos estrangeiros” (*Ibidem*, p. 146). Andorinho utilizava esse feitiço contra os “gafanhotos”, ou seja, os homens de capacete azul, os soldados da ONU.

A crítica mordaz ao governo de Moçambique e às Nações Unidas tem como seu principal fulcro a figura de Estevão Jonas. No romance, esse personagem havia sido um guerrilheiro revolucionário da FRELIMO (Frente para a Libertação de Moçambique), que lutava com a população pela independência do país. Porém, quando Moçambique livrou-se das amarras do colonizador, e Estevão assumiu a administração, só agiu em benefício próprio, enriquecendo rapidamente e deixando o povo à margem, na miséria. Essa parece ter sido a postura assumida pela FRELIMO, da qual o próprio Mia Couto fazia parte e a quem dirige abertamente suas críticas, tanto em seus romances quanto nas entrevistas que concede.

Retomando a questão do fantástico, de acordo com Todorov (2004), esse gênero envolve não somente a ocorrência de um fato estranho à realidade concreta, que suscita a hesitação do leitor e do herói, mas também um modo de percepção do mundo. A nosso ver, o romance de Mia Couto enquadra-se no fantástico-maravilhoso, termo cunhado pelo teórico francês de origem búlgara. “O fantástico-maravilhoso [está] na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que

terminam por uma aceitação do sobrenatural (...) [e que] sugere-nos realmente a existência do sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 58. Adendos nossos).

Além do episódio dos soldados que explodem, há outros elementos que merecem destaque, como Temporina, a “mulher escamosa”, que apresenta o rosto de uma mulher idosa (pois fora castigada pelos espíritos) e o corpo de uma jovem sensual, cuja idade era indefinida: “(...) corpo (...) de moça polpuda e convidativa. (...) Pode uma velha com tamanha idade inspirar desejos num homem (...)?” (COUTO, 2008, p. 39).

A presença dessa mulher estranha, jovem e velha, não causa espanto aos habitantes de Tizangara, que a veem de modo natural, assim como encaram os outros fatos insólitos que acontecem no lugar como algo que faz parte de seu cotidiano. Apenas o italiano espanta-se com o que vê. “— Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos.” (*Ibidem*, p. 39).

Ainda referindo-nos à “mulher escamosa”, atentemos também para a sua tia Hortênsia. Já havia falecido, mas visitava a sobrinha e, para isso, tomava a forma de um inseto. “Hortênsia, a falecida, (...) visitava a pensão em forma de louva-a-deus (...) iria visitar os vivos em outras formas.” (*Ibidem*, p. 62).

Isso posto, importa mencionar a relação dos vivos com os mortos no romance. É como se não houvesse uma fronteira entre o mundo dos “presentes” e o dos “ausentes”. Estes “convivem” com aqueles, o que faz parte da crença dos moçambicanos. O tradutor de Massimo Risi também reencontra a mãe: “Me virei: era minha mãe. (...) Há muito passara a fronteira da vida, para além do nunca mais, (...) ela surgia nas folhagens, envolta em seus panos escuros, seus habituais.” (*Ibidem*, p. 111).

A presença do elemento fantástico dá-se também com o pai do tradutor, o velho Sulpício, cujo nome já é um indicativo de todo o sofrimento pelo qual ele e também toda a população moçambicana passaram durante as duas guerras. Sulpício possuía uma singularidade; já falara com o filho sobre o assunto, mas este não acreditara. Pôde crer apenas depois que presenciou a transformação do pai:

(...) eu o segui espiando, a espreitar a verdade de sua fantasia de pendurar o esqueleto. Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. (...) Já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, insubstanciando-se no meio do chão. Ficou ali esperamorto, igual uma massa suspirosa (...) só os ossos das maxilas ele conservava. Para as falas, conforme (...) explicou. (*Ibidem*, p. 211)

3. O flamingo, ícone da esperança

A história dos flamingos surge nesse cenário pós-guerra como um ícone de esperança. Certa vez o flamingo disse: “— Hoje farei meu último voo!” (COUTO, 2008, p. 113). Reuniu-se com os outros em assembleia e afirmou que havia dois céus e que queria ultrapassar o limite entre os dois. “Querida ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz (...). Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava (...). Nascia assim o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra” (*Ibidem*, p. 114-115).

Para os pescadores, os flamingos eram os “salva-vidas”. Quando estavam perdidos em alto-mar, eram os sons emitidos pelos flamingos que lhes orientava a direção a seguir. “Se confirmava, na vertência do caso, a vocação salvadora dos pássaros” (*Ibidem*, p. 132-133).

Até mesmo o italiano Massimo Risi deixa-se enredar pelas trilhas da crença e da tradição africanas, em suas últimas palavras, no capítulo final, num diálogo com o seu tradutor:

— Que vamos fazer? — perguntei.

— Vamos esperar.

A voz dele era calma (...).

— Esperar por quem?

— Esperar por outro barco (...). — Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro. (*Ibidem*, p. 220)

No desfecho da narrativa, os deuses fazem o país desaparecer numa imensa cratera, pois os governantes não o amavam o suficiente, fazendo a população sofrer com a penúria, com a miséria e com a corrupção:

(...) a nação desaparecera naquela infinita cratera. (...) Era esse o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos. Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governavam como hienas, pensando apenas em engordar rápido. (...) Faltava gente que amasse a terra. (...) Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. (*Ibidem*, p. 216)

4. Considerações finais

A narrativa de Mia Couto traz à tona um olhar questionador sobre a realidade de seu país, além de impregnar as páginas de *O último voo do flamingo* de um caráter mágico, aproximando sua ficção do realismo fantástico ou do fantástico-maravilhoso, segundo a terminologia de Todorov². O escritor moçambicano conduz para o universo da representação os contrastes entre dois mundos: de um lado, o de Moçambique, país jovem do continente africano, ex-colônia de Portugal, e que sofre até hoje as marcas indeléveis das guerras pelas quais passou, aqui representado pelos habitantes da Vila de Tizangara; e, de outro lado, o mundo europeu, elitizado, colonizador de vários países, na obra personificado pelo estrangeiro Massimo Risi,

(...) pois na realidade todo movimento de aproximação do Ocidente com a África tem sido mediado pela violência e no sentido da diluição de suas referências. Na forma de exploração desenfreada ou sob a máscara da cooperação, o continente (...) continua sendo vítima de políticas e acordos que só vêm afastando da situação de paz necessária a sua recuperação. (CHAVES, 2005, p. 247)

As páginas do autor moçambicano mostram-nos que aqueles que se empenharam para tornar Moçambique um país livre, tornaram-se, depois, inimigos do povo. Mais uma vez, as palavras da prostituta Ana Deusqueira fazem emergir a dura realidade enfrentada pela população:

A desgraça é esta: só uns poucos aprenderam a lição da humanidade (...). Estes poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias pequenidades. Estão cercados, em seu desejo de serem ricos. Porque o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas. A moral aqui é assim: enriquece sim, mas nunca sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora. (COUTO, 2008, p. 178-179)

Ficção que utiliza em sua tessitura elementos do fantástico para preservar as tradições e, em especial, como forma de resistência a toda imposição social, econômica e cultural sofrida pelos moçambicanos, não envereda pelos caminhos da pan-

² *Op. Cit.*

fletagem, mas por uma veia mítica e pelas sendas da tradição oral, representando aqueles que “ainda ‘ousam’ ter esperança, não obstante estarem imersos em situações de barbárie, arbitrariedades e abuso de poder, [trazendo] uma escrita que potencializa o valor dos sonhos e o seu talento para converter e regenerar a vida (...)” (OLIVEIRA, 2008, p. 89. Adendo nosso).

Encerramos nossa reflexão com as palavras do escritor³ da obra discutida, que crê firmemente na reconstrução de seu país, e com os dizeres de Zeca Andorinho, o feiticeiro de Tizangara, respectivamente:

A terra, a árvore, o céu: é na margem desses dois mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal (...), sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e que posso (...). (COUTO, 2008, p. 224-225)

O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio de nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós. (*Ibidem*, p.154)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JOSEF, Bella. “O fantástico e o misterioso”. In: JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A; Eduel, 2006. (p. 180-190).
- OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. “Ensinar a sonhar: o insólito nas páginas fantásticas de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto”. In: *Anais das comunicações livres do IV Painel “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”*: Ten-

³ Mia Couto proferiu estas palavras por ocasião da entrega do Prêmio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2001. Este discurso vem anexado ao livro *O último voo do flamingo*, publicado, no Brasil, na edição por nós utilizada.

sões entre o sólito e o insólito. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. Disponível em: www.dialogarts.uerj.br/avulsos/comunicacoes_livres_IV_painel.pdf.

ROCHA, Enilce Albergaria. “A narrativa ficcional e a identidade cultural: a guerra pós-independência em Moçambique na escrita de Mia Couto”. In: DELGADO, Inacio G. [et al.]. *Vozes (além) da África*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2004.

A dor e a violência revisitadas pela ética, em *Comissão das lágrimas*, de Lobo Antunes

Ângela Beatriz de Carvalho Faria
UFRJ

40

Pensar em um determinado trauma histórico como uma questão ética e política terá sido a intenção de António Lobo Antunes, ao escrever *Comissão das lágrimas*, publicado em 2011? Ou será que a Comissão das lágrimas perde a sua qualidade de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias? Penso, a princípio, que as hipóteses não são excludentes. Tais conjecturas apoiam-se, inclusive, na entrevista concedida pelo autor à televisão portuguesa (SIC), por ocasião da publicação do romance¹. Qual teria sido o objetivo de Lobo Antunes, ao reencenar resíduos ou fragmentos do trauma original e explorá-lo na representação literária? Desejaria Lobo Antunes impedir o esquecimento da violação dos direitos humanos e denunciar uma ética agonística, assinalada por uma história de extermínio em massa, ocorrida em Angola, após a independência do país?

Ou, ao perder a sua ancoragem na referencialidade do real, o passado histórico revisitado no presente, a ficção antuniana revelaria uma estratégia contemporânea de desrealização narcísica, ao sucumbir a um poder mágico de simulação e de projeção de imagens, retidas na memória? Penso que é impossível dar uma resposta única, uma vez que as estratégias de rememoração de um trauma podem ser, elas mesmas, transitórias e incompletas — marcas, aliás, contundentes da enunciação discursiva e da configuração temática inerentes às obras do autor, metaforizadas pelas expressões “as flores do inferno” e “jardins suspensos”, da autoria de Maria Alzira Seixo². O próprio Lobo Antunes, ao ser questionado pelo jornalista que o entrevistava sobre a relação entre realidade e ficção, fez as seguintes afirmações: “Resta saber se a realidade existe ou não”; “O que nos interessa é a nossa vida inte-

¹ Vídeo disponível na Internet.

² SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e os jardins suspensos*. Vol. II de *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

rior”; “o regresso à antropofagia da fome continuada”; “o regresso à noite escura de nós mesmos”. E, continua ele: “*Comissão das Lágrimas* é um livro simbólico que focaliza os sentimentos mais profundos do ser humano” e centra-se “no que se passa na cabeça da rapariga que parece fazer um ajuste de contas com ela mesma”. Além disso, segundo o próprio autor, o que sobressai, no romance, é “a ausência de importância da morte”.

Sobre isso, Miguel Real, em um ensaio crítico, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de Lisboa, afirma:

Assim, ler *Comissão das Lágrimas* é como se cada leitor reconstruísse dentro de si um novo “Guernica”: corpos fragmentados, mentes estilhaçadas, sentimentos benéficos amarrotados, os “cães negros” do inconsciente maligno emergidos, soltos, situações sociais aterroizantes — o terror em cada página, um inferno em forma de arte.”³

À qual situação, aludida no romance de Lobo Antunes, estaria referindo-se o crítico, acima citado, e que possibilitou a ele estabelecer uma comparação com o quadro “Guernica”, de Pablo Picasso, que representa a destruição da cidade pela aviação alemã (1937), por ocasião da guerra civil espanhola? Vejamos.

Fracccionismo foi o nome dado a um movimento político angolano, liderado por Nito Alves, ex-dirigente do MPLA, no poder desde a independência do país. Este movimento articulou-se como dissidência no seio do próprio MPLA, após a independência de Angola, em oposição ao Presidente Agostinho Neto, e lançou em Luanda uma tentativa de golpe de Estado a 27 de maio de 1977.

O golpe fracassou devido ao apoio das FAR (forças cubanas estacionadas em Angola), e após um breve momento de acalmia, em que tudo parecia estar solucionado, deu-se um atentado à vida do Presidente Agostinho Neto, que levou a um período de dois anos de perseguição sangrenta dos (reais e alegados) seguidores e simpatizantes de Nito Alves, culminando em milhares de mortos.

Na ocasião, foi criado um Tribunal Militar Especial, vulgo Comissão revolucionária, e que ficou conhecido como Comissão das lágrimas. Imensas pessoas fo-

³ JL, edição 1.069, de 21/ 09/ 2011.

ram submetidas a prisões arbitrárias, torturas, condenações sem julgamento ou execuções sumárias. Estima-se o número de mortos entre 15.000 e 80.000.

Não se sabe a data exata em que Nito Alves, que lutava pela adoção da ideologia marxista-leninista pelo MPLA, foi preso, mas sabe-se que foi fuzilado e que se fez desaparecer o seu corpo, afundando-o no mar, amarrado a pedras.

Virinha, dirigente do destacamento feminino das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), comanda o assalto à cadeia de São Paulo, é feita prisioneira, torturada e morta, na sequência dos terríveis acontecimentos ocorridos⁴.

Em *Comissão das lágrimas*, de Lobo Antunes, “um inferno em forma de arte”, tal contexto histórico surge insinuado e transcrito, através de resíduos e fragmentos obsidianes no espaço textual: a barbárie cometida pela Comissão das lágrimas, em Angola, no período pós-independência de Portugal; a dizimação dos dissidentes do MPLA; a tortura e morte de Virinha (personagem real sem nome no romance) e seu canto incessante, que ninguém conseguia calar, uma vez que “a rapariga não cantava com a boca cantava com o corpo todo” (ANTUNES, 2011, p. 164). Há, portanto, um canto fantasmático a vencer a morte, incorruptível e inalterado, ameaçador e infinitamente retido na memória do torturador. Canto capaz de provar que o poder do Estado é ilusório e que há um “jardim suspenso” (“um improviso e uma fantasia”; “uma luminosidade e vibração humana”) em meio às “flores do Inferno” (“aos sofrimentos em vida ligados à perspectiva da morte”).⁵

Ao narrar a História, o autor pensa a questão política de uma forma singular: resgata o momento da perda irreparável — o desaparecimento do modelo ideal de virtudes e de sentimentos humanitários; a ausência de piedade ética e de misericórdia cristã; a violência ilegal do Estado, capaz de simular a defesa de seus cidadãos; a violação dos direitos humanos e a rotina do terror. Uma vez instaurado um estado de exceção, seguem-se a tortura, os tratamentos ou castigos cruéis, inumanos ou degradantes; a detenção prolongada sem acusação; os desaparecimentos em consequência de sequestros; as detenções clandestinas ou outras violações de direitos de vida, liberdade e segurança das pessoas⁶. Lemos, no romance antuniano, fragmentos correlacionados a atos recorrentes de crueldade, capazes de superpor espaços e

⁴ Informações colhidas na Wikipédia, enciclopédia livre, em 03/ 10/ 2012. Convém acrescentar que o órgão responsável pelo ato de recolher depoimentos dos envolvidos no suposto golpe de Estado, a DISA (Direção de Informação e Segurança de Angola), foi extinto por Agostinho Neto, em julho de 1977, em decorrência dos “excessos” que havia cometido.

⁵ SEIXO, Maria Alzira. *Op. cit.* pp. 17-25.

⁶ PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Estado e terror”. In: *Ética*, org. Adatao Novaes. 2ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. pp. 191-204.

tempos diferenciados (Luanda, Quibala, Lisboa, entre outros; os anos de 1967, 1974/75, 1977 e 2007). Nesse relato poliédrico, uma das vozes, identificada com o comissário, principal membro da Comissão das Lágrimas, pronuncia-se: “é isto que conto afogado em silêncio apesar do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, não somente na Cadeia de São Paulo, na Casa de Reclusão, na Fortaleza de São Miguel, nos baldios a seguir aos musseques, à beira das estradas (...) cruces de vidas extintas” (ANTUNES, 2011, p. 123); “musseques, gente a correr, aqueles que uma traineira vai largando na baía, agarram-se à noite pela cabeça, os joelhos e a sombra abre os braços e leva-os.” (*Ibidem*, p. 40); “emboscámos os portugueses, noites geladas do Leste, cabritos esventrados que os pássaros comiam, não conheci senão episódios deste gênero.” (*Ibidem*, p.62); “cessamos de existir na Comissão das Lágrimas e torturamos espectros, o sujeito à minha direita a vomitar os olhos” (*Ibidem*, p. 155); “Luanda uma gaveta de facas sempre aberta” (*Ibidem*, p. 85).

É interessante observar, na prosódia do texto de ficção, que privilegia a Estética da Crueldade⁷, a presença de metáforas, analogias, paroxismos, interditos, eufemismos e simulacros, aliada a uma “ética das imagens” que nos faz “ver o invisível”, como nos ensina Nelson Brissac Peixoto⁸. Assim, “ao tirar o passado da gaveta mais funda da memória” (*Ibidem*, p. 168) e ao constatar que “tudo se mastiga em Angola a começar pelas pessoas” (*Ibidem*, p. 238), o personagem-torturador transmuta os “buracos abertos pelas balas” em “rosas que ardem sozinhas logo desde botões, pontinhos vermelhos a consumirem-se crescendo mas isso os búzios não contam” (*Ibidem*, p. 113) ou “e cada bala uma florinha vermelha a sacudir-lhe o corpo” (*Ibidem*, p.157). Em *Comissão das lágrimas*, há “gestos e imagens em suspensão, capazes de conter o tempo e que retêm emoções e sentimentos que não podem ser silenciados”⁹. Assim, o canto de Virinha reflete o seu caráter, os seus princípios de vida, a sua alma, os seus desejos e conflitos, o que faz com que esta imagem (a mulher aprisionada que continua a cantar sob tortura) se torne mais verdadeira. O comissário-torturador, ex-padre e negro, representante da opressão e do poder instituído, deseja, anos depois, já instalado em um apartamento de Lisboa, jogar xadrez e expiar a sua culpa, que “os mestiços venham buscá-lo”, ou que “a pistola ou a catanha ou a faca” o matassem, e que “a rapariga cessasse de cantar e o deixasse em paz”. E chega à conclusão de que “a única solução é apagar o passado” (*Ibidem*, p. 326). No último capítulo do romance, a filha, Cristina, ouve um “Adeus” e, ao chamar o pai (ou aquele que julga-

⁷ A esse respeito, remeto à leitura da obra *Estéticas da crueldade*, organizada por Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In: *Ética. Op. cit.*, pp. 301-320.

⁹ Idem, *ibidem*. p. 308.

va ser seu pai), constata a ausência de resposta, “porque o sudário da água o não deixava escut[á-la]” (*Ibidem*, p. 326). A última imagem fixada no romance — o provável afogamento, nas águas do rio Tejo, do personagem que representava a opressão — instaura a dúvida: morte imputada por outrem ou suicídio? De qualquer maneira, inverte-se a significação simbólica da água — não mais fonte de vida ou meio de purificação, mas, sim, de desintegração ou de dissolução absoluta. E, além disso, pode-se afirmar que “a cintilação da água do rio ilumina os percursos sórdidos na cidade e nas existências”¹⁰.

Segundo Nelson Brissac Peixoto, no ensaio acima citado (“Ver o invisível: a ética das imagens”), “esta exigência de se abrir ao que, na paisagem, não se evidencia, é que, por fim, para Lyotard, em *L’Inhuman*, é ética.” Assim, a partir dessa reflexão crítica, poderíamos dizer que a ficção de Lobo Antunes, autorreferencial e autorreflexiva, motivada por conscientes atitudes ética e estética, atesta a presença de determinadas imagens, ao mesmo tempo que as rasura; insinua significações, propositalmente, ambíguas e lacunares; assume-se como “testemunha” (im)precisa de um determinado tempo e espaço; exige de si própria apresentar o inapresentável, dizer o indizível. Há, inclusive, imagens em trânsito — aquelas atribuídas a mais de uma personagem — que refletem o espelhamento ficcional, a presença de ecos, a problemática da dispersão e do desdobramento de identidades, a dificuldade ou incapacidade de se expressar emoções e sentimentos, “o regresso ao inconsciente e ao negrume da alma”¹¹. Há, no romance selecionado, inúmeras imagens que referenciam as “flores do inferno”, marcadas pela desorientação psíquica dos sujeitos, decorrente de traumas vivenciados. Entre elas, destacam-se: o corpo — “esquartejado” pelo abuso sexual — de Alice/ Simone (mãe de Cristina, ex-corista do estabelecimento do Sr. Figueiredo, levada de barco de Lisboa para relacionar-se, sexualmente, com os colonos ricos) — que, uma vez grávido, é percebido por ela como “valado de perdizes a crescer-[lhe] no umbigo” (ANTUNES, 2011, p. 23); a cena do seminário e a relação homossexual interdita e considerada pecaminosa (quem o violador?, quem o violentado?); a imagem de sujeitos “despaisados”, na geografia do exílio; as litânias litúrgicas que se confundem com enunciações de barbárie; os silêncios cristalizados e mais significativos do que as falas; e os objetos, metaforicamente, amputados, capazes de remeter ao “ser humano tolhido em miséria e frustração”¹²: “e em

¹⁰ AFONSO, Maria Fernanda. Verbete “Mar, Rios e Águas”. In: *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. (Dir.) Maria Alzira Seixo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. pp. 357-360.

¹¹ ANTUNES, António Lobo. Entrevista à SIC.

¹² SEIXO, Maria Alzira. *Op. cit.*, p. 134.

lugar de palavras ofereci-lhe uma açucena, a mesma que lhe estendo agora, sem nenhum caule na mão.” (ANTUNES, 2011, p. 166).

Entre as vozes superpostas, deslizantes e intermutáveis, presentes em *Comissão das lágrimas*, destaca-se a de Cristina, internada para tratamento em um hospital psiquiátrico, que recupera, através de outras vozes inusitadas que a invadem, “insultam e dão ordens” (ANTUNES, 2011, p. 131), memórias reais ou “inventadas”, fragmentos do contexto histórico e da origem familiar. Ao ser diagnosticada com “demência progressiva” pelo médico, a personagem depara-se com “ondas de frases que a assaltavam e deixavam abandonando conchas de palavras no ângulo da memória, nem palavras sequer, imagens sem nexos” (ANTUNES, 2011, p. 280). Antes, porém, tinha “o poder de evocar imagens *in absentia*; imagens de tudo aquilo que não é, mas poderia ter sido; imagens que fazem falar o que não tem palavra.”¹³ Dessa forma, Cristina (criança, que saiu de África, aos cinco anos; agora, uma mulher adulta, de cerca de 49 anos, que mora em Lisboa) transfigura o real e imerge em seu imaginário, ouve as folhas das árvores que se aproximarão das folhas de papel a serem escritas: “de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras”. (ANTUNES, 2011, p. 11). A dispersão ou fragmentação identitária (ANTUNES, 2011, p. 67) acometerá a personagem feminina que perderá contorno e consistência, mediante o apagamento da memória, ao perceber as “sombras das recordações que surgem, desaparecem “e que não consegue ‘deter’” (ANTUNES, 2011, p. 167):

— Quem sou?

Porque desde que as bocas das folhas e as vozes se calaram me interrogo e continuo, deixei de ser eu ou me tornei noutra coisa, sem substância nem contornos, água derramada que se move no soalho de acordo com o desnível das tábuas.¹⁴

Talvez não seja por acaso que a sensação de diluição da personagem (responsável pela maior parte da narração da história e da sua desescrita) em “água derramada que se move no soalho de acordo com o desnível das tábuas” seja sucedida pela extinção da Comissão das lágrimas: “A Comissão das Lágrimas a desvanecer-se no fundo de areia, somos um país, não um lugar, já não há África” (ANTUNES, 2011, p. 228). A desaparecimento de um órgão político, marcado pela violência e arbitra-

¹³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, p. 315.

¹⁴ ANTUNES, António Lobo. *Op. cit.*, p. 167.

riedade, talvez seja capaz de instaurar a *pólis* — “espécie de comunidade (*koinomia*) feita com uma finalidade precisa: permitir a vida boa ou justa ou feliz, que só é possível para os que são livres ou independentes”¹⁵, o que nos remete às reflexões de Aristóteles, em *Ética à Nicômano*¹⁶. Assim, a contingência e a crise dos valores morais e políticos inserem-se na modernidade e na ficção ética de Lobo Antunes.

Segundo Marilena Chauí, no ensaio “Público, privado, despotismo”, “por natureza os homens são seres livres e destinados à vida política porque somente eles têm o dom da palavra, o *logos*, que lhes permite distinguir entre o bem e o mal, o justo e o injusto e todos os valores”¹⁷. Talvez, por isso, a personagem Cristina, voz responsável pela invenção dos sujeitos que habitam o espaço romanesco, no último capítulo tenha obedecido a uma voz intrusa (a do autor?), escutada anteriormente: “na ruína das feições, volta ao teu pai e à África, Cristina, multiplica as lanternas, multiplica as pistolas, mata-nos a todos depressa” (ANTUNES, 2011, p. 274). Talvez, por isso, o pai, principal representante da Comissão das lágrimas, após deambular pelas ruas de Lisboa, perseguido, à distância, pelo olhar da filha, tenha ficado submerso nas águas do Tejo. Assim o romance, capaz de revisitar a dor e a violência na modernidade, chega ao fim, conciliando as duas hipóteses presentes no início desta comunicação: a articulação de uma denúncia política — a presença de uma ética agonística inerente à Comissão das Lágrimas e a singular representação estética, caracterizada pelo “assombrado vaivém das ondas que, pouco a pouco, levará os leitores ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito”^{18 19}.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Maria Fernanda. Verbete “Mar, Rios e Águas”. In: *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. (Dir.) Maria Alzira Seixo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, pp. 357-360.
- ANTUNES, António Lobo. “Receita para me lerem”. In:_____. *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, pp. 109-111.

¹⁵ CHAUI, Marilena. “Público, privado, despotismo”. In: *Ética. Op. cit.*, p. 357.

¹⁶ A esse respeito ver NOVAES, Adauto. “Cenários”. In: *Ética. Op. cit.*, pp. 7-15.

¹⁷ CHAUI, M. *Op. cit.*, p. 357.

¹⁸ ANTUNES, António Lobo. “Receita para me lerem”. In: *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, pp.109-111.

¹⁹ Nota da autora: Comunicação apresentada na MESA REDONDA V: “Literatura Portuguesa: ética e estética na Modernidade”.

- _____. *Comissão das Lágrimas*. Romance. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.
- _____. Entrevista à SIC, por ocasião da publicação do romance, 2011.
- CHAUI, Marilena. “Público, privado, despotismo”. In: _____ et alii. *Ética*. Org. Aduato Novaes. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 345-390.
- DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (Org.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- NOVAES, Aduato. “Cenários”. In: _____. Et alii. *Ética*. (Org.) Aduato Novaes. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 7-15.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In: _____. *Ética*. (Org.) Aduato Novaes. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 301-320.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Estado e terror”. In: _____ et alii. *Ética*. (Org.) Aduato Novaes. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp.191-204.
- REAL, Miguel. *Jornal de Letras, Artes e Ideias de Lisboa*. Ano XIII, n. 1069, de 21/09/ 2011.
- SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e os jardins suspensos*. Vol. II de *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

A ética da diferença: literatura e identidade(s)¹

Claudia Amorim

UERJ

Ao pensar a relação entre a literatura e a(s) identidade(s) — e tomo como *corpus* as literaturas de língua portuguesa —, começo por sublinhar não o que as diferencia, mas o que nessas literaturas se amplifica em rede, ou seja, o que nelas configura uma rede de identificação. A linha identificatória que se pode tracejar entre essas literaturas é, em primeiro lugar, o uso da língua portuguesa: seu macrossistema linguístico e, como a cultura resulta em grande parte da nossa expressão verbal, seja ela oral ou escrita, o outro dessa identificação é justamente o macrossistema cultural que aproxima as diferentes culturas que se expressam em português.

Partimos do pressuposto de que há um mapa comum de identidades culturais entre os países de língua oficial portuguesa, pois consideramos que uma história de cinco séculos os une e que, durante esse tempo, tal mapa fez circular, continuamente, ainda que de forma desigual, as culturas entre os povos que historicamente se confrontaram ou se aproximaram, durante o início do colonialismo português e posteriormente a ele. Essa história comum, que aproxima, de algum modo, as culturas de Portugal, Brasil, Angola, Guiné, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Moçambique, constitui-se em um inquestionável legado, para cada um dos países envolvidos no processo histórico que tem início com a colonização portuguesa nos territórios da América e da África.²

Sem perdermos a noção de ser histórico, vale observar com Boaventura de Sousa Santos (2000, p. 135) que, na contemporaneidade, com o fenômeno da chamada globalização, “as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação.” Bauman, nessa mesma linha, argumenta que, em nosso mundo “líquido-mo-

¹ Esta comunicação é parte dos estudos concernentes ao estágio de pós-doutoramento realizado por mim na FFCH da USP, sob a supervisão do Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior, de janeiro a julho de 2012.

² Não faço referência aqui à colonização portuguesa na Ásia por ser esta possuidora de características específicas e por estar mais distante das manifestações culturais em língua portuguesa do Brasil, bem como das dos países africanos de língua oficial portuguesa.

derno”, a identidade e a noção de pertencimento não possuem a solidez de uma rocha, permitindo constantes identificações intercambiáveis. No entanto, vale ressaltar que há instâncias da cultura e, portanto, da identidade, que resistem à transitoriedade que parece marcar as trocas culturais da nossa era pós-moderna. Não parece ser possível delimitar ou especificar essas instâncias, mas certamente elas se resguardam da descartabilidade da nossa contemporaneidade porque estão calcadas na tradição histórica.

Nesse jogo de forças, há de se pensar de forma dialética, pois talvez nessa relação entre uma cultura e as outras que lhe são próximas, nem tudo seja intercambiável, nem tudo seja rígido. E talvez a arte — e especialmente a literatura — seja um dos lugares em que essa tensão — entre o que se pode e o que não se pode negociar — se processa.

Assim, um estudo comparativo entre as literaturas contemporâneas de língua portuguesa, buscando as aproximações e os distanciamentos que se esboçam dialeticamente entre elas, sem mediá-las hierarquicamente por meio de estudos que buscam estabelecer as possíveis influências, é, antes de tudo, uma postura ética que respeita as singularidades culturais e linguísticas que as unem e as diferenciam concomitantemente e que resultam de trocas culturais inscritas na temporalidade da história.

Conforme sublinha Benjamin Abdala Junior (2007, p. 20),

(...) as configurações culturais são híbridas e apontam para várias temporalidades e espaços, importa convergir para elas redes discursivas que têm referenciais locais, regionais, nacionais e transnacionais. (...) A imagem dessa complexa ecologia cultural leva-nos a um sujeito concreto, historicamente situado, e será a partir da configuração histórica desse sujeito que ele procurará acessar um mundo que se articula em rede.

Em se tratando da produção literária em língua portuguesa, o hibridismo é uma realidade que faz dialogar na contemporaneidade os diversos textos discursivos, enriquecendo e iluminando as possibilidades intertextuais dos autores em língua portuguesa. Tal hibridismo apresenta-se, na contemporaneidade, também na discursividade literária dos países africanos de língua portuguesa, que mesclam a cultura tradicional africana e o contributo cultural trazido pelo colonizador. Conforme nos lembra Laura Padilha (2007, p. 210), desde os momentos de afirmação de sua singularidade, a literatura nascente dos países colonizados por Portugal mostra-

va que “não se pretendia então o abandono do discurso cultural alheio, parte integrante já do universo do colonizado, mas sua adaptação às condições históricas dos povos da África”.

Partindo de uma visão que privilegia o macrossistema de referências culturais em língua portuguesa, gostaria de focalizar aqui o mapa da diversidade que se vislumbra em uma nação marcada pela diversidade. Falo de Moçambique. Acreditamos que, ainda quando se analisa a literatura produzida em uma mesma nação, entram em cena aproximações e divergências que problematizam as possibilidades culturais intercambiáveis. Para ilustrar essas reflexões, quero comentar aqui, brevemente, dois romances moçambicanos nos quais algumas das diferenças culturais, das diversas províncias de Moçambique ou dos povos que constituem essa nação, se legitimam pela literatura.

Começo os meus comentários abordando o romance *Niketche, uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, no qual se inscreve a rica diversidade que constitui o mapa cultural de Moçambique. O romance, publicado em 2002, faz dialogar, em primeiro lugar, as diferenças entre as culturas do norte e do sul do país, e também as diferenças culturais existentes entre as diversas províncias do mesmo, ao colocar em cena um personagem masculino — Tony — convivendo com as mulheres com quem se casou, cada uma delas oriunda de uma região do país.

Niketche é uma dança de iniciação sexual feminina da província da Zambézia, na região central de Moçambique, e na de Nampula, província do norte do país. Nessas regiões predominam as mulheres macondes, grupo étnico do nordeste, e as macuas, que habitam o norte e integram o mais numeroso grupo étnico moçambicano. Essas etnias bantas apresentam uma visão mais emancipada da mulher, em relação às sociedades patriarcais do sul do país. Na narrativa, que tem como título essa dança da iniciação sexual, Paulina Chiziane desnuda as questões complexas que se ligam ao amálgama de culturas existentes em Moçambique, focalizando a condição da mulher.

O enredo do romance destaca a personagem Rami, esposa de Tony, que descobre, por acaso, que o marido possui quatro mulheres oriundas de outras regiões do país e que com elas gerou filhos fora do casamento. De descoberta em descoberta, Rami, natural do sul e casada segundo os preceitos cristãos impostos pelo colonizador português nessa região, dá-se conta, ao conhecer as suas “rivais”, suas histórias e concepções sobre amor e casamento, de que é preciso reconhecer as outras famílias de Tony, aceitando, mesmo a contragosto, a poligamia, prática natural no norte de Moçambique, região menos cristianizada e mais aberta à influência árabe.

Em *Niketche*, a primeira diferença que se estabelece, então, entre as mulheres de Tony, metonímias das diferenças entre as regiões do país, é a que separa o norte e o sul. No decorrer da narrativa, as diferenças se evidenciam mais ainda quando todas as mulheres de Tony acabam vivendo proximamente, por iniciativa de Rami. No entanto, a “convivência” entre elas tende a apagar, aos poucos, as marcas da diferença. O que era singular acaba por desaparecer quando entram em cena as forças da homogeneização.

Após a independência, em 1975, Moçambique, como os demais países africanos, viu suas arte e cultura difundirem-se paulatinamente, em um processo de reencontro com a tradição e com a intertextualidade provocada pelo contato diversificado entre os povos de Moçambique e outros povos e países de língua portuguesa. Assim, a arte e a literatura lá produzidas refletem essa divergência de culturas ao mesmo tempo em que nos mostram a complexa dinâmica que emerge quando culturas tão distintas se encontram tensionadas, ou em convivência difícil, em um mesmo território.

Em *Niketche*, essa tensão se estabelece quando Rami, a esposa de Tony, vai conhecendo as outras mulheres de seu marido. Para resolver seu problema e o das demais famílias de Tony, Rami resolve unir-se às rivais, estabelecendo um lar poligâmico. Assim, adaptando-se às circunstâncias e aceitando com resistência esse tipo de união, é Rami quem dá direção ao casamento, uma vez que todas as outras mulheres, convertidas em esposas após a intervenção de Rami, a ela se subordinam. Rami, antes resignada com a ausência do marido, modifica-se ao longo da narrativa, reagindo à traição e dando novo direcionamento ao seu relacionamento. Conhece as outras mulheres do marido, cria com elas uma aliança e institui o casamento poligâmico de Tony que, desmascarado, tem de aceitá-lo. Quando a situação está sob controle para Rami e as demais esposas, Tony começa a se envolver com outra mulher. É novamente Rami quem dá as coordenadas, tomando para si a responsabilidade de levar o casamento conforme acredita que ele deva ser. Assim, combina com as outras mulheres uma viagem ao norte para escolher a sexta esposa de Tony. A sexta deveria ser aquela que se diferenciaria das demais, tornadas quase iguais pela convivência próxima.

A diferença, representada aqui pelas culturas regionais a que se ligam as mulheres de Tony, constitui, ao fim e ao cabo, a riqueza de olhares que a nação moçambicana abriga. A língua em que as personagens expressam essas diversidades culturais é a portuguesa, em detrimento das muitas outras línguas existentes e ativas nas diversas regiões de Moçambique. A ética da diferença, no romance, reside na possibilidade de comunicação e de entendimento entre as mulheres, estabelecida pelo uso de uma língua comum, malgrado a tensão estabelecida, pelo menos para Rami, pela cultura da poligamia a que ela se sujeita em nome do amor.

Em *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, outro conhecido autor moçambicano, as diferenças culturais que caracterizam as regiões e os povos que constituíram a nação moçambicana também se fazem presentes. O romance narra a história da amizade entre o menino Muidinga e o velho Tuhair em meio a um cenário de guerra civil que assola o país logo após a independência, em 1975. Nesse romance, a perplexidade da guerra é narrada por Muidinga que, a partir dos cadernos manuscritos encontrados, assume o protagonismo da narração da história registrada nos manuscritos ao velho Tuhair, que o havia adotado.

O romance apresenta duas narrativas que correm paralelas e que, ao fim, acabam por se encontrar de forma mágica. A primeira narrativa mostra-nos Muidinga e Tuahir, que havia resgatado o menino da morte certa. Andam sem rumo e, em meio a essa errância que resulta da guerra, encontram um machimbombo incendiado, e perto desse transporte o corpo de um jovem, morto a tiro, e uma mala. Tuahir e Muidinga arrastam a mala na esperança de encontrar provisão que os alimente. No interior da mala, encontram comida e... alguns cadernos manuscritos.

Os cadernos de Kindzu passam então a ser, daí por diante, o principal alimento de Muidinga que, tendo perdido a memória, descobre que consegue ler o conteúdo dos cadernos e reconhecer-lhe as palavras. Curioso com relação àquelas páginas escritas, Muidinga vai se apropriando da história narrada por Kindzu, lendo-a em voz alta para que Tuahir possa acompanhar os acontecimentos. Invertendo a tradição africana, na qual o mais velho — como um *griot* — transmite aos mais novos a tradição cultural de seu povo, caracterizando a oratura, em *Terra sonâmbula* é Muidinga quem, apropriando-se do código escrito, decifra a narrativa de alguém tão jovem quanto ele e a transmite a Tuahir.

A narrativa de Kindzu também fala da guerra, mas remonta à guerra de independência nos primeiros cadernos e segue narrando a guerra civil, que tomou conta do país logo após a independência, em 1975. Os horrores da guerra e suas consequências, relatados nos cadernos, não são estranhos a Muidinga. Também ele sabe do que a guerra é capaz. São, ao contrário, os relatos da vida feitos por Kindzu que seduzem Muidinga e o velho Tuahir, embora, nesses relatos sobre a vida, seja encontrada também a morte.

A narrativa de Kindzu revela o quanto vida e morte são, na terra sonâmbula, os dois lados da mesma moeda. Kindzu, como um (en)contador de histórias, narra diversas passagens da sua vida, desde o momento em que o pai anunciou a independência de Moçambique, porque havia sonhado que a guerra pela independência teria fim, passando pela morte do pai, o desaparecimento do irmão Junhinho, a

gravidez permanente da mãe e a sua andança pela terra devastada para encontrar-se com os naparamas e tornar-se um deles.

É através das anotações de Kindzu, narradas por Muidinga, que tomamos conhecimento da vida do jovem moçambicano. Kindzu, em suas peregrinações, narra os encontros com o amigo indiano Surendra e sua mulher, Assma, e também seus encontros com pessoas que vai conhecendo em suas andanças, como Farida e Carolinda.

Percorrendo a terra devastada, Kindzu se depara com pessoas e culturas diversas na alteridade própria da cultura moçambicana. As diversidades se percebem mesmo quando o momento é de guerra e de falta de esperança. Malgrado a guerra, a narrativa de Kindzu evidencia as afinidades possíveis que resgatam o humano contato, o sonho, ou melhor, a capacidade de seguir sonhando, mesmo quando a vida parece negar aos homens o direito a um mundo menos conturbado.

Nos últimos textos manuscritos, percebe-se que um ciclo se fecha. Muidinga, que segue narrando as histórias registradas, mostra-nos como Kindzu, desesperançado com a morte de Farida, com os descaminhos da guerra e com o fato de não ter encontrado Junhinho, decide seguir para longe, para escapar dos conflitos. O administrador da cidade lhe diz que um machimbombo o levará no dia seguinte. Kindzu adormece e, em seu sonho, reencontra Junhinho e a mãe e também se vê como um naparama, ao lado de um machimbombo que, em breve, será atacado. Em seu sonho, vislumbra ainda que algo lhe aconteceu, enquanto vai perdendo as forças e caindo por terra. No chão, vê as folhas de seus cadernos misturadas à terra ainda sonâmbula, mas que não perdeu a capacidade de sonhar.

Muidinga, o pequeno narrador desses manuscritos, percebe que a sua história, que ainda desconhece por ter perdido a memória, pode estar inscrita nos cadernos de Kindzu. Seria Muidinga o menino Gaspar, que aparece nos relatos de Kindzu? A indagação não se responde, mas certamente a leitura dos manuscritos provoca em Muidinga um conhecimento do qual não suspeitava, em meio ao cenário destrutivo da guerra que não cessa.

Nesse romance, a ética da diferença se mostra na maneira como os mais jovens — Kindzu e o próprio Muidinga — percebem a diversidade cultural do país. Kindzu — um viajante entre guerras — percorre vários cantos do país destruído, conhecendo as mais diversas pessoas e suas histórias. Como o marinheiro — contador das histórias segundo os deslocamentos que faz, conforme classifica Walter Benjamin³, Kindzu assume o lugar de um contador que escuta e interioriza as his-

³ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica. Arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).

tórias das terras por onde passa e, modificando a tradição cultural africana, que se consolida na transmissão oral das histórias locais, registra-as em um caderno, consolidando assim a escrita. Nesse caso, é a escrita e não a oratura que costura a diversidade das vivências de pessoas tão diferentes entre si, como o indiano, sua mulher Assma, Farida e o português...

Kindzu, em sua atenção à diversidade, registra as diferenças culturais que compõem o rico cenário cultural de Moçambique ao mesmo tempo em que a guerra destrói tudo. A escrita da diferença se coloca então como um foco de resistência possível. Como observaram Freud e Einstein (1997, p. 72), “a disposição à guerra é um produto da pulsão de destruição, o mais fácil será apelar para o antagonista desta pulsão, para o Eros. Tudo o que estabelecer laços afetivos entre os homens deve actuar contra a guerra”. Desse modo, são os laços afetivos que viabilizam a rede que se estabelece entre as pessoas que protagonizam histórias, as que as recontam e as que as escutam. As histórias são compartilhadas pela ética do amor, do amor à vida que teima em existir. Contar é sinônimo de resistir à destruição que tudo silencia.

Em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, a fraternidade estabelecida entre os personagens enredados por suas histórias de vida, que se cruzam por acaso, evidencia a riqueza das diferenças. Assim, a ética da diferença nesse romance reside na continuidade da vida, que só pode se alongar e sobreviver à morte e ao silêncio em razão das narrativas compartilhadas.

Para além dos enredos dos romances referidos, podemos pensar também que a ética da diferença, para os estudiosos das literaturas de língua portuguesa, reside na busca dos entrelaçamentos entre as diferentes culturas que se expressam em português, a fim de que possamos amplificar a riqueza cultural que nos aproxima e nos singulariza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica. Arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2002.

- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FREUD, Sigmund; EINSTEIN, Albert. *Por que a guerra? Reflexões sobre o destino do mundo*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PADILHA, Laura. *Entre a voz e a letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUFF/ PALLAS, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

A moral da história: ética, estética e literatura

Desidério Murcho

UFOP

Na *República* (10.607b), Platão menciona a “querela antiga entre a filosofia e a poesia”, para desse modo justificar parcialmente a sua célebre expulsão desta última da sociedade supostamente perfeita por ele imaginada. O que está em causa é a ideia de que a poesia, que na altura era sobretudo constituída por narrativas orais sobre as origens e feitos míticos do povo grego, em comércio constante com os deuses, veiculava ideias eticamente inaceitáveis; urgia, pois, expulsá-la da cidade, não fosse o carácter do cidadão ficar corrompido. Há aqui dois aspectos diferentes e é preciso afastar um deles para nos centrarmos no outro.

56

O primeiro aspecto é político: a liberdade de expressão, que hoje nos é tão cara, pelo menos para alguns de nós, parece de somenos importância para Platão. Isso será apenas chocante para quem aceita os pressupostos da liberdade de expressão da sociedade actual. Contudo, para quem leva a sério o argumento epistémico a favor da liberdade de expressão, a que John Stuart Mill deu a forma hoje mais conhecida e uma das mais elegantes no seu *Sobre a liberdade* (1859), a posição de Platão parece ainda mais grave. Este filósofo parece pensar que seria humanamente possível ter uma sociedade bem-ordenada sem discutir livre e continuamente o que é uma sociedade bem-ordenada. E isto parece, a quem concorda com o argumento epistémico, um erro profundo de compreensão.

Este aspecto político, contudo, não é o que nos interessa aqui. Apesar das relações evidentes entre a filosofia política e a ética, o que nos interessa aqui é esta última. Na expulsão dos poetas da cidade supostamente ideal de Platão, encontramos um conflito entre a literatura e a ética. A expulsão justificava-se porque uma parte importante da literatura do seu tempo veiculava ideias que Platão considerava imorais ou impróprias noutros aspectos. Se excluirmos da nossa discussão a questão política de ser defensável ou não o silenciamento dos artistas considerados imorais, temos a questão que quero discutir: que relações há entre a arte e a moralidade, ou entre a estética e a ética?

Como Noël Carroll faz notar,

Muito provavelmente, a arte e a moralidade chegaram à cena cultural aproximadamente ao mesmo tempo, uma vez que as mais remotas moralidades e valores tribais do género humano foram articuladas e disseminadas por meio dos cantares, poemas, danças, narrativas e artes visuais dos nossos mais remotos antepassados. (CARROLL, 2004, p. 126)

É uma boa ideia sublinhar esta banalidade histórica para evitar uma confusão importante entre um entendimento normativo e um entendimento descritivo da nossa pergunta. É preciso distinguir a questão normativa de saber que relações devem existir entre a estética e a ética, da questão descritiva de saber que relações têm efectivamente existido entre ambas. Carroll sublinha a banalidade descritiva de que a arte e a moralidade chegaram provavelmente juntas, e encontramos-las certamente entrelaçadas ao longo da história da humanidade. Quando vemos as coisas deste modo, a instrumentalização da arte por parte de Platão deixa de parecer tão estranha — ainda que não seja menos condenável por isso.

Assim, descritivamente falando, a verdade é que a arte tem estado historicamente quase sempre ao serviço da moralidade, entre outras coisas. Podemos condenar ou aplaudir este facto, mas essa é outra discussão: é uma discussão normativa. Do facto de a arte ter estado historicamente ao serviço da moralidade não se segue que deva continuar a estar. E, claro, muitas correntes na história mais recente das artes rejeitam tal papel de subserviência entre as artes e a moralidade. O exemplo mais radical é o esteticismo do século XIX, que defendia a arte pela arte, levando Oscar Wilde a afirmar literalmente que “não há livros morais ou imorais. Os livros estão bem escritos ou mal escritos. E é tudo.” (Prefácio de *O Retrato de Dorian Gray*, 1890).

Para compreender melhor as relações entre a arte em geral, ou em particular a literatura, e a moralidade (ou a ética, eu usarei os dois termos como sinónimos) é avisado começar por ver que não se trata da questão descritiva, que é banal, nem da normativa, que não é uma questão de estética filosófica. O que queremos, em filosofia, compreender quando discutimos as relações entre a arte e a moralidade é, entre outras coisas, o seguinte: uma obra de arte imoral é, enquanto obra de arte, pior por isso? Claro que uma obra de arte imoral é moralmente má, por definição. Porém, será pior, enquanto obra de arte, só por ser imoral?

Há três respostas conceitualmente possíveis. O autonomismo é a tese de que a moralidade ou imoralidade de uma obra de arte em nada influencia o seu valor estético ou artístico. Se rejeitarmos esta tese, temos duas alternativas. A primeira é afirmar que a moralidade ou imoralidade de uma obra de arte influencia sempre o seu valor estético; a segunda é afirmar que isso nem sempre acontece, ainda que aconteça por vezes.

Contudo, não quero discutir os méritos e deméritos, assim como os argumentos e dificuldades, de cada uma destas posições filosóficas. O que vou fazer é partir de dois exemplos, em duas obras literárias, em que as relações entre a beleza e o bem são particularmente importantes, para nos ajudar a compreender melhor as relações entre a literatura e a ética. A minha esperança é que esta reflexão seja esclarecedora para quem trabalha diretamente com a literatura, seja como escritor criativo, como estudioso ou simplesmente como leitor.

Antes de prosseguir é preciso afastar mais uma complicação. É defensável que nem tudo o que tem valor estético é belo, e nem tudo o que é belo tem valor estético. Duvido que esta dissociação entre o estético e a beleza se encontre antes do século XVIII, mas certamente que a encontramos atualmente. Não surpreenderá hoje muita gente que obras de grande valor estético sejam, apesar disso, feias — como é o caso de algumas pinturas de Francis Bacon. Talvez menos aceitável seja a ideia de que algumas coisas belas sejam destituídas de valor estético, até porque não é fácil encontrar exemplos incontroversos. Em todo o caso, o que interessa agora tanto é a beleza como o estético, não sendo diretamente relevante saber se estes dois conceitos são coextensionais ou não; por facilidades de exposição, irei falar como se o fossem.

Um aspecto curioso no que respeita à relação entre os valores estéticos e éticos é a relativa frequência com que andam juntos. Vejamos a famosa passagem da *Apologia* de Platão em que Sócrates se afirma mais sábio do que os que pensam sê-lo sem o ser:

Sou, sem dúvida, mais sábio que este homem. É muito possível que qualquer um de nós nada saiba de belo nem de bom; mas ele julga que sabe alguma coisa, embora não saiba, ao passo que eu nem sei nem julgo saber. Parece-me, pois, que sou algo mais sábio do que ele, na precisa medida em que não julgo saber aquilo que ignoro. (*Apologia*, 21d)

Saber coisas belas e boas é, em si, enigmático. Sócrates, pela pena de Platão, refere-se talvez ao conhecimento de coisas importantes, por oposição ao conhecimento

de coisas banais — pressupondo curiosamente que tais coisas serão belas e boas. Contudo, por que qualificar as coisas importantes que queremos saber como *simultaneamente* belas e boas? Não poderiam ser belas sem serem boas, ou boas sem serem belas? A razão, penso, é haver uma ligação intuitiva entre a valorização estética e a valorização ética. Na maneira como as crianças são educadas isso está patente: quando a criança faz algo moralmente errado, dizemos-lhe que fez uma coisa feia, e quando faz uma coisa boa, dizemos-lhe que fez uma coisa bonita. Um observador menos benevolente poderá defender que isto só mostra quão tolos somos ao educar crianças, mergulhando-as numa confusão indesejável entre a ética e a estética. Porém, esta ligação entre a ética e a estética surge naturalmente e, sem estarmos cientes dela, não compreenderemos aquilo a que chamo o “problema da desarmonia dos valores”.

O problema da desarmonia dos valores é o que ocorre quando algo mau é erradamente visto como bom por ser belo, ou algo bom é erradamente visto como mau por ser feio. Mesmo intuitivamente, sabemos que há este perigo: preferimos pessoas bonitas a feias, mas sabemos perfeitamente que algumas pessoas feias ou menos bonitas são melhores pessoas do que outras mais bonitas. E já que citei Sócrates pela pena de Platão, vale a pena mencionar que este último fazia questão de sublinhar a fealdade do primeiro, contrastando-a, porém, com a virtude do seu caráter e das suas ações.

Esta desarmonia entre o belo e o bom é muito importante para nós, por razões práticas e cognitivas evidentes. Como seria de esperar, surge em várias narrativas literárias. Encontramos dois desses casos na literatura inglesa: *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley. Os dois casos baseiam-se na mesma desarmonia entre o belo e o bom.

Começemos pelo segundo caso. A criatura criada pelo Dr. Vítor Frankenstein é vítima constante da sua monstruosa fealdade. Primeiro, é o seu próprio criador quem fica horrorizado com o resultado e foge do seu laboratório. De seguida, todas as pessoas com que a criatura encontra pressupõem imediatamente a sua maldade — apesar de vários dos seus atos mostrarem a sua bondade. Só um homem cego entende a solidão e a bondade do monstro. Neste caso, temos uma narrativa sobre o erro grave, mas constante, de ajuizar erradamente o feio como mau.

Como numa imagem de espelho, no *Retrato de Dorian Gray* a beleza é erradamente ajuizada como boa. Primeiro o pintor, Basil Hallward, depois o próprio retratado, Dorian Gray, agem imoralmente. Contudo, nunca são vistos como imorais precisamente porque a marca da fealdade não surge neles, mas antes no retrato. Podem, assim, agir impunemente, porque mantêm a sua beleza, que é erradamente ajuizada como marca de bondade.

O que está em causa nestes dois casos é a desarmonia entre o belo e o bom. Uma das morais de ambas as histórias é precisamente a de que não devemos confiar na harmonia entre o belo e o bom. Antes de explicar como estes casos podem ajudar-nos a compreender as relações entre a ética e a estética, quero mencionar um caso da filosofia antiga e contemporânea em que a desarmonia entre o belo e o bom é também um tema recorrente: a retórica. Neste caso, a desarmonia explicita um terceiro elemento, que será crucial para nós: a verdade.

Uma falácia é um raciocínio errado que parece correto. Quando um raciocínio está errado mas não parece correto, isso é de somenos importância, dado não ter poder enganador. Contudo, quando parece correto, apesar de o não ser, isso pode enganar-nos. Um raciocínio que além de parecer correto tem ainda aspectos estéticos positivos é duplamente perigoso, e é contra este perigo que hoje muitos estudantes de filosofia aprendem a estar em guarda. Contudo, há quem não dê muita importância à possibilidade do erro de raciocínio; para essas pessoas, desde que o discurso seja belo e convincente — e convincente por ser belo — isso é suficiente. Platão e Aristóteles foram particularmente duros com os pensadores do seu tempo que tinham esta atitude, a que chamavam “sofistas”. Este é um caso em que alguns filósofos alertam para o perigo do poder do discurso ou raciocínio belo que oculta a falsidade ou a incorreção. Como no retrato de Dorian Gray, só quem vê para lá das aparências se apercebe do logro e não se deixa enganar pela beleza das formas.

Trouxe à nossa discussão este caso banal porque aqui se explicita o conceito que me parece fundamental para compreender as relações entre a ética e a estética: a verdade. Tanto no caso de Dorian Gray como no caso de Frankenstein, a desarmonia entre a estética e a ética é apenas um caso particular dessa distinção crucial para qualquer agente cognitivo: a distinção entre a verdade e a aparência enganadora. Queremos distinguir uma da outra nos mais diversos domínios da nossa vida: na vida prática, porque as aparências enganadoras podem fazer perigar a nossa sobrevivência, ou bem-estar; na nossa vida emocional, porque queremos saber se aqueles que amamos nos amam também, ou antes querem instrumentalizar-nos; na nossa vida intelectual, porque queremos saber o que é realmente verdadeiro, ao invés do que parece verdadeiro sem o ser. Muitos de nós procuramos uma vida mais autêntica, nos seus diversos domínios, e uma vida mais autêntica é uma vida mais próxima do que é verdadeiro e menos vítima do que é ilusório.

O problema da desarmonia de valores é, assim, um caso particular do nosso interesse geral pela verdade. Queremos saber se a criatura de Vítor Frankenstein é boa apesar de feia, e se Dorian Gray é malévolo apesar de belo porque queremos distinguir entre a aparência enganadora e a verdade. O mesmo acontece quando

perguntamos se as ideias moralmente incorretas, veiculadas numa obra de arte, afetam o seu valor estético. Se não afeta, então estamos perante mais um caso de desarmonia dos valores, em que as aparências são enganadoras. Tal como nos casos anteriores, a desarmonia dos valores só tem poder ilusório se houver uma certa correlação geral entre os valores. Se as obras de arte que veiculam ideias moralmente incorretas, apesar da sua elevada qualidade estética, forem muito comuns, a desarmonia dos valores não terá poder ilusório — pois não teremos a expectativa, ao valorizar esteticamente uma obra, que esta tenha também valor moral.

Ora, não é fácil encontrar obras de arte de elevado valor estético que, contudo, veiculem ideias moralmente erradas. Muitas obras esteticamente valiosas incluem ideias moralmente erradas, mas não são *dominadas* por tais ideias e é esta diferença que faz toda a diferença. Tome-se o caso de *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós. Encontramos nela muitos ecos moralmente incorrectos de ideias comuns no século XIX europeu quanto às mulheres e às relações sociais entre os privilegiados e os outros. Contudo, estes aspectos não dominam a obra, que tem no seu centro outras ideias, que não são eticamente incorretas.

Precisamente porque não abundam as obras literárias de elevado valor estético dominadas por ideias moralmente incorrectas, a desarmonia dos valores é potencialmente enganadora. Porque a arte tem muito poder persuasivo, é preocupante que obras de arte bem-sucedidas esteticamente sejam dominadas por ideias moralmente incorretas. Nos casos em que isto acontece, esta não é uma boa razão para proibir tais obras de arte — mas para ficar alerta e explicitar cuidadosamente o que consideramos moralmente errado em tais obras.

O problema da desarmonia de valores torna-se bastante mais grave porque os valores estéticos são ubíquos. É preciso explicar este aspecto com algum pormenor porque há, desde o século XVIII, aproximadamente, uma tendência para fazer da arte um domínio etéreo, quase um nirvana, arredado das pessoas comuns e da nossa vida quotidiana. Esta atitude tem como primeira preocupação a demarcação entre a arte de elevado valor estético — que tende a coincidir com aquilo que as classes sociais elevadas consideram de alto valor estético — e a arte popular, inferior, quase pseudoarte. Claro que a arte tem sido e continuará a ser usada de diferentes maneiras por diferentes pessoas — nomeadamente, para demarcar territórios sociais, como neste caso. Contudo, estamos perante uma incompreensão fundamental da natureza-arte quando pensamos que a única arte genuína e legítima é a arte muitíssimo sofisticada e que só pode ser adequadamente apreciada quando é objeto de uma atenção estética intensa. Isto parece-me uma incompreensão radical porque se há coisa que está sempre presente em todos os seres humanos, em praticamente

qualquer circunstância e de qualquer classe social, em qualquer momento histórico e em qualquer lugar do planeta, é uma preocupação estética. As pessoas adornam-se, fazem coisas que consideram bonitas, têm preferências estéticas, apreciam esteticamente as coisas. É tão impossível encontrar seres humanos sem arte e sem estética como é impossível encontrar seres humanos sem fígado — a menos, claro, que estejam mortos.

A ubiquidade da arte e da estética não significa que não existam diferenças importantes entre obras de arte sofisticadas e obras de arte menos sofisticadas. Do mesmo modo que todos os seres humanos têm ideias quanto à estrutura da realidade física que os rodeia, todos os seres humanos têm ideias estéticas. Mas do mesmo modo que podemos ter ideias muitíssimo mais sofisticadas sobre a estrutura da realidade física, baseadas em ciências como a biologia, a física ou a química, também podemos ter ideias estéticas muitíssimo mais sofisticadas. O conceito crucial aqui, contudo, é o de sofisticação e não o de superioridade ou inferioridade — estes últimos conceitos, aliás, são meras metáforas sociais que dizem respeito ao lugar ocupado nas hierarquias sociais.

O problema da desarmonia dos valores torna-se mais grave precisamente porque todos os seres humanos têm ideias estéticas, e nem todos as analisam com cuidado. A tendência mais normal é aceitar a voz da autoridade que emana das artes. Ora, quando a voz da autoridade veicula ideias moralmente erradas, temos o problema grave que fazia Platão expulsar os poetas da cidade ideal. Para aqueles de nós que defendem o valor fundamental da liberdade de expressão, o silenciamento das artes, ou a sua instrumentalização, é veementemente rejeitado. Contudo, o problema da desarmonia dos valores permanece: o que fazer quando as artes, com o seu poder de persuasão e a sua autoridade, veiculam ideias que consideramos erradas?

Penso que o que há a fazer nesses casos é analisar em liberdade e discutir em profundidade essas obras, incluindo não apenas os seus melhores aspectos estéticos, mas também as suas ideias questionáveis. Porque somos falíveis, e porque certamente não somos “homens ditosos / a quem Deus dispensou de buscar a verdade” (António Gedeão, “Poema para Galileu”, 1982), precisamos de nos interrogar a cada passo se os valores morais que nos parecem tão evidentemente corretos o serão realmente, ainda que sejam expressos de um modo esteticamente cativante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O *Jornal das Bellas-Artes* (1843-1846): Recepção, criação e política

Eduardo da Cruz
UFF/ RGPL

Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

(BENJAMIN, *Sobre o conceito de História*)

64

Ao refletirmos sobre as artes em Portugal na primeira metade do século XIX, essas palavras de Walter Benjamin, que escolhemos como epígrafe, ecoam em nossa mente. Do absolutismo ao liberalismo, muita coisa se modificou naquele canto da Península Ibérica, inclusive as formas de barbárie. Em 1834 e 1835, nas páginas do *Repositório Literário*, Alexandre Herculano anunciava que “os poemas *D. Branca e Camões* apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os anunciassem” (s.d., p. 8), “no meio das tempestades políticas” (s.d., p. 35) da “infância do século XIX” (s.d., p. 35). Essa ligação entre política e arte não se restringiu à literatura nem aos primeiros anos dos oitocentos, mas permaneceu — e ganhou força — na década de 1840. Tanto que, para ajudar a promover a Academia de Belas Artes de Lisboa e “excitar, instruir e pôr em bom caminho os curiosos de estudos artísticos” (*Revista Universal Lisbonense*, 09/03/1843, p. 311), vários artistas e literatos dispuseram-se a participar de um projeto de Garrett e do professor da Academia, António Manuel da Fonseca, o *Jornal das Bellas-Artes* (1842-1846).

Pretendemos, a partir da leitura desse *Jornal*, perceber como alguns literatos portugueses da primeira metade do século XIX relacionavam-se com as artes plásticas. Afinal, no projeto desse periódico, Garrett revela que, apesar de ter alguns bons artistas e importantes monumentos, o culto das artes plásticas nunca foi popular em Portugal. Nem poderia ser, uma vez que a maior parte das obras estava guardada em palácios e conventos. Assim, Garrett afirma que a ideia por detrás da fundação da Academia de Belas Artes foi “diffundir os bons princípios” e “vulgarizar o conhecimento dos bons exemplos” (*Jornal das Bellas-Artes*, p. 1). Caberia, então, ao

Jornal das Bellas-Artes, reproduzir as grandes obras, nacionais e estrangeiras, que servissem de exemplo e que educassem o gosto.

O mesmo projeto indica (palavras de Garrett):

Assim como as artes plásticas tantas vezes tem sido chamadas a ilustrar a poesia das palavras e dos sons, tantas vezes a tem auxiliado, se tem inspirado por ellas ou as tem inspirado a ellas — assim tambem as póde e deve illustrar com suas composições, no que pagará uma ampla divida, em proveito commum de todas. [...]

Acompanhar-se-ha muitas vezes o quadro, o relêvo, a estatua antiga ou moderna, de uma tentativa de illustrações pedida á poesia dos versos ou á poesia do romance. E estamos certos que, se a inspiração for verdadeira, havemos de merecer a gratidão dos leitores. (*Jornal das Bellas-Artes*, p. 2. Destaque nosso).

Para já, podemos comunicar àqueles que não leram o *Jornal* que a proposta não se cumpriu ou foi apenas parcialmente cumprida. Dentre todos os textos que acompanham as reproduções, apenas no escrito por António Feliciano de Castilho encontra-se algo que se possa chamar de ficcional. Por outro lado, apesar de não constar do programa, a política e os problemas do liberalismo português estão presentes em praticamente todos os textos, inclusive no de Castilho.

A dificuldade daqueles intelectuais em lidar poeticamente com as belas artes deve-se, talvez, a estarem vivenciando um momento de início da crise da pintura sem compreendê-la totalmente. Eles percebem o lado político e pedagógico da arte plástica naquele momento — tal como percebiam na literatura —, mas não excluem totalmente a busca por uma aura. Assim, a escolha das obras reproduzidas reflete esta busca, mesmo que esses literatos não valorizassem, nessas produções, a questão estética.

Destacamos de Walter Benjamin a ideia de aura, que depende da “aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. “Com a reprodutibilidade técnica” — continua Benjamin — “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na História, de sua experiência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Então, a função social da arte se transforma, “ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1994, p. 171-172).

Pensando nisso, vemos que a escolha das obras a serem reproduzidas não parece ter sido gratuita. Dentre as várias que foram depositadas na Academia após terem sido retiradas dos mosteiros das ordens religiosas extintas nos primeiros anos

do Liberalismo em Portugal, há — como se deve imaginar — um predomínio do tema religioso. Ao reproduzirem esses quadros, esses literatos abrem espaço para a discussão do papel da igreja na sociedade, num período em que o clero volta a apoiar o governo (estamos justamente em meio à ditadura de António Bernardo da Costa Cabral). O que acompanha as reproduções das obras de arte são críticas semelhantes às feitas por Garrett no *Arco de Sant’Ana*, do mesmo período, defendendo a ideia do cristianismo como religião avessa à tirania e o desejo dos liberais de que o clero português se iluminasse, em vez de os perseguir. E todos os literatos que colaboraram no *Jornal das Bellas-Artes* atribuíam à arte — e à sua reprodução — um papel de educação político-social.

A sociedade portuguesa estava em transformação e a arte reproduzia essas mudanças sociais. Se o quadro de “Eneias salvando o pai”, de António Manuel da Fonseca, apesar de aplaudido, estava fora de seu tempo pela temática neoclássica, Garrett percebeu no de Auguste Roquemont, “O Folar”, a transformação pela qual passava Portugal. Foi preciso um pintor estrangeiro, mas residente em Portugal, para enxergar o que os pintores naturais não viam. A mudança na relação entre a sociedade e a religião após as lutas liberais está alegorizada naquele quadro e Almeida Garrett a explica bem:

O sachristão tem uma physionomia natural, o velho pae do dono da casa faz na sua expressão devota um contraste bem notavel com certa indiferença que parece mostrar o filho. É o século passado e o presente (*Jornal das Bellas-Artes*, p. 76).

A questão nacional estava presente na própria ideia de concepção artística que esses literatos defendiam, apesar de distante do pensamento romântico, por ainda imaginarem a arte como reprodução da natureza. Silva Leal, por exemplo, em 1845, na *Revista Universal Lisbonense*, ao comentar o *Jornal das Bellas-Artes*, indica que “desejariamos ver cópias de quadros de pintores portuguezes; desenhos de edificios, ou partes d’elles, dos mais notaveis do paiz; e mesmo algumas d’essas lindas paizagens e vistas, que são tantas no nosso solo que por muito frequentes se desconsideram” (*Revista Universal Lisbonense*, 13/11/1845, p. 311). Rebelo da Silva, na *Revista Universal*, ao comentar sobre a Academia de Belas Artes, aponta a diferença entre os pintores portugueses e os de outras nações:

Aqui o bello céu da patria, a natureza rica e luxuriante do meio dia suppre os thesoiros; quasi que dispensa a educação artística, que a

civilização derrama por todas as classes das nações cultas e adiantadas. Val mais uma hora d'este fecundo sol para fazer desabotoar as rosas, e os matizes da imaginação, do que muitos annos nos penhascos agrestes, ou nas geleiras do norte. Lá é tudo trabalho, força de vontade tenaz; aqui, como que desabrocham as artes espontaneamente, legitimas filhas do solo sorriem apenas brotadas, ao seio que as vivifica (SILVA, 1843, p. 192).

Pensamento semelhante tem Almeida Garrett, expresso em seu texto sobre o quadro “O Folar”, de Roquemont, no qual comenta que no Minho tudo é mais belo, para concluir que “poesia e pintura portugueza hade-se ir fazer alli; em certos generos nunca se fara bem se o poeta, o pintor não conhecer e não copiar a nossa Arcadia, que é aquella provincia” (*Jornal das Bellas-Artes*, p. 76).

Ficamos ainda com a questão da dificuldade que esses intelectuais encontraram para criar poesia a partir dos quadros e desenhos. Uma pintura era, originalmente, feita para ser vista por uma pessoa ou por um pequeno grupo. O quadro ficava num convento, acessível para poucos monges, ou numa casa nobre, ao alcance dos olhos de poucas pessoas. Apenas em isolamento era possível contemplar e reagir a uma pintura. A contemplação coletiva de quadros inicia-se após a revolução francesa, com a abertura de museus e academias de arte. Em Portugal, isso ocorre apenas quando as Academias de Belas Artes começam a abrir suas portas para exposições, exibindo tanto o que era produzido nelas, quanto o que havia sido guardado lá com o fim das ordens religiosas.

Mais uma vez segundo Benjamin, o valor de culto da obra de arte diminui quando aumenta o valor de exposição. E a aura esvai-se pelo desejo das massas de possuir cada vez mais perto a obra de arte, ou sua reprodução. Possuir uma cópia tornou-se mais importante do que a contemplação e o recolhimento, gerando uma crise na recepção da pintura.

Ora, por mais que a Academia de Belas Artes de Lisboa tenha aberto suas portas a uma exposição pública, não era a massa que a visitava. O relato da exposição na *Revista Universal Lisbonense* mostra o preparo e a decoração especial feita para receber a visita da rainha d. Maria II e dos ministros, bem diferente das multidões que fazem fila no Louvre ou em Versailles, por exemplo. Apesar disso, é a primeira vez que aquelas obras, antes retidas em conventos, recebiam visita pública, coletiva e diária.

Do mesmo modo, por mais que suas reproduções fossem estampadas nas páginas do *Jornal das Bellas-Artes*, não era algo acessível a qualquer um. Tengarrinha

(1989), em sua *História da Imprensa em Portugal*, informa que o jornal só se torna popular em Portugal com o lançamento de um periódico vendido a 10 réis. A *Revista Universal Lisbonense*, já citada aqui, de grande circulação entre a burguesia, custava por volta de 80 réis o exemplar avulso. Enquanto isso, o *Jornal das Bellas-Artes*, por seu papel de qualidade superior e pelo custo da impressão de litografias, custava 400 réis cada número. Um valor alto demais para um cidadão comum. Mesmo assim, é provavelmente a primeira experiência de reprodução em larga escala de obras de arte em Portugal e a possibilidade de mais pessoas possuírem ou verem esses quadros.

Se a recepção da pintura deve ser tranquila e individual pela própria natureza deste tipo de arte, como reagir a ela numa época em que exposição e recepção são, pela primeira vez, coletivas? O grupo de literatos que aceitou o projeto de criar “poesia” (em versos ou em romances, pedia Garrett) a partir de uma determinada obra de arte plástica (pintura, escultura ou detalhes de arquitetura) não o conseguiu cumprir. Rebelo da Silva, Silva Túlio, Varnhagen, Silva Leal e o próprio Garrett foram capazes de descrever os detalhes visuais e relacioná-los com a história da arte e com o tempo de sua produção. Esse grupo encontrou nessa escolha de algumas obras o mote para elaborações sobre política e sociedade de seu tempo, tal como faziam na literatura. Porém, como comentamos acima, apenas um dos intelectuais realizou, ao menos em parte, o desejo de Almeida Garrett, como o trecho abaixo, inspirado no quadro “S. Bruno”, de Domingos Sequeira (1768 — 1837), pode mostrar:

A que logar solemne e mysterioso nos transportou um genio inspirado e inspirador!
 É uma caverna rasgada pela natureza nas entranhas de penedia alpestre. Allumia-a uma alampada antiga, assente sobre uma rocha.
 Será um covil de feras humanas, um esconderijo de malfeitores?
 Não, – responde um Crucifixo: – não, – responde uma biblia aberta:
 – e uma caveira descarnada repete como um echo surdo, – não, não.
 (*Jornal das Bellas-Artes*, p. 19).

Esse é o início do texto escrito por Castilho. Ele, juntamente com o leitor, está dentro da caverna retratada na pintura. É, realmente, a descrição parafrástica do quadro, na qual os objetos ali representados como detalhes são personificados pelo poeta de modo a melhor caracterizar o próprio S. Bruno, ali representado, ocupando quase toda a tela, prostrado ao chão enquanto reza defronte a uma Bíblia aberta. Após essas indagações da citação, o narrador castilhiano sai do eremitério de S. Bruno, chama o leitor a acompanhá-lo e sentarem-se “às abas da gruta, sobre o mato

resequido”, à noite, no ermo. Castilho, nessa paisagem que não está presente no quadro, expõe suas ideias sobre as ordens religiosas, para, ao fim do texto, ao raiar do dia, apressar-se a entrar na gruta mais uma vez e finalizar seu ensaio.

Antônio Feliciano de Castilho era, por natureza física, diferente dos demais colaboradores do *Jornal das Bellas Artes*. Cego desde os seis anos de idade, vendo apenas sombras e vultos, não era receptor de pintura. Seu próprio método de criação precisava ser diferente do utilizado pelos demais poetas, como conta Fidelino de Figueiredo: “Incapaz de observar, o artista cego, quando tenha de professar uma arte, em que as imagens de sensações de vista predominem, será forçosamente um imitador. É este o caso de Castilho escritor” (1946, p. 159).

Para este poeta cego, não importava se estava sozinho diante do quadro ou se acompanhava uma multidão numa exposição da Academia — ele não via. A imagem do quadro foi criada em sua mente tal como ele produzia ficcionalmente as imagens de seus poemas. Ele mesmo nos dá algumas pistas sobre esse processo no poema “À Mocidade Acadêmica”, que serve de dedicatória ao seu livro *Cartas de Eco e Narciso*:

Se não me-he dado, contemplando o mundo
Vêr, ah! vêr quanto he grande a Natureza,
Co’as Musas meditando, eu sinto e góso
Novas scenas, fantasticas, risonhas. (CASTILHO, 1843, p. 17)

Fidelino de Figueiredo explica: “O cego concebe a vida, as suas inquietações, os seus problemas e as suas finalidades por forma diversíssima dos videntes. É mais provável que ele nos entenda a nós do que nós o entendamos” (1946, p. 17). Os outros literatos ficaram presos a descrições parafrásticas das imagens e a relacioná-las com a sociedade. Talvez, por isso, por entender o mundo de modo diverso dos demais e por fantasiar “co’as Musas” em vez de as ver, Castilho tenha sido o único daquele grupo capaz de se relacionar com a pintura de forma diferente e criar, “meditando” ao menos alguns trechos de ficção a partir do quadro, enquanto os demais, que enxergavam, não conseguiram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTILHO, António Feliciano. *Cartas de Echo e Narciso* dedicadas á Mocidade Academica da Universidade de Coimbra — Seguidas de diferentes Peças, relativas ao mesmo objecto. 4ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1843.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura romântica*. 3ª ed., revista. São Paulo: Editora Anchieta, 1946.
- HERCULANO, Alexandre. “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”. In: _____. *Opúsculos IX*. 3ª Ed. Amadora: Bertrand, s.d.
- HERCULANO, Alexandre. “Poesia: Imitação — Belo — Unidade”. In: _____. *Opúsculos IX*. 3ª ed. Amadora: Bertrand, s.d.
- “JORNAL DAS BELLAS-ARTES”. *Revista universal lisbonense*, Tomo II (1842-1843), Lisboa, 09 de março de 1843.
- “JORNAL DAS BELLAS ARTES”. *Revista universal lisbonense*, Tomo V (1845-1846), Lisboa, 13 de novembro de 1845.
- Jornal das Bellas-Artes*. Lisboa: 1843-1846.
- SILVA, Rebelo da. “Academia de Bellas-Artes”. In: *Revista universal lisbonense*, Tomo III (1843-1844), Lisboa, 7 de dezembro de 1843.
- TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 1989.

Rui Pires Cabral e o segundo momento d' *A Super-Realidade*

Julia Telésforo Osório
UFSC

Já sabemos quantas vezes a realidade
se torna imprestável para ti
e vice-versa.

O sol aquece até ao futuro,
é preciso continuar a meter o coração
pelos atalhos.

“Esplanada”,
Rui Pires Cabral
(*A Super-realidade*, 2011).

O gesto de reescritura de um texto acompanha qualquer um que o escreve, seja ele poeta ou não. Reescrever é, nesse sentido, uma materialização do viés contínuo da palavra que está em constante movimento, sobretudo quando registrada em um suporte literário como, por exemplo, o poema. Cada marca, alteração ou exclusão de palavras ou partes de um texto são sinais de inquietação, rasuras de um desassossego. Um desejo de ser diferente daquilo que já é. E lembro-me de um fragmento de Bernardo Soares que diz: “Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada.” (PESSOA, 2011, p. 58).

Digo isso porque, no final de 2011, a editora portuguesa Língua Morta publicou um curioso livro assinado por Rui Pires Cabral, autor que vem se destacando na cena literária contemporânea portuguesa, cuja obra é repercutida pela crítica de intelectuais como Rosa Maria Martelo, Joaquim Manuel Magalhães, Pedro Eiras, Gastão Cruz etc. *A Super-Realidade* (2011), livro em que se apresentam poemas reescritos a partir do segundo livro do poeta, publicado em “Edição de autor”, já era um nome conhecido entre seus leitores desde a última década do século passado, pois foi primeiramente publicado em 1995 com título homônimo. Logo na abertura

da nova versão, encontra aquele que a lê uma espécie de aviso, uma “Nota de autor” que declara: “Este livro é uma reedição. Emendei alguns versos, rasurei outros tantos e excluí nove dos trinta e cinco poemas que compunham a versão original, publicada em Vila Real no outono de 1995” (CABRAL, 2011, p. 3).

Trata-se, obviamente, de uma reedição. De um livro (re)lido e (re)escrito pelo autor que, depois de 1995, publicou outros sete livros de poesia e teve versos selecionados para compor muitas antologias literárias, com destaque para a tão comentada *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002), organizada por Manuel de Freitas. Nesta segunda versão, alguns detalhes editoriais podem ajudar a compreender o significado na obra *in progress* de Rui Pires Cabral. Foram impressos cem exemplares, assinados pelo poeta à caneta esferográfica azul, sendo, cada exemplar, portanto, singular, pois possui uma espécie de marca, um número que lhe é próprio numa série até cem (o número que tenho em mãos é o “98”, também escrito pela mesma tinta azul que o autografa). Agora, compõem o livro vinte e seis poemas, sendo nove declaradamente retirados. Não há mais a presença de um índice no final com a nomeação de todos os poemas componentes, ao contrário dos demais livros publicados, além, é claro, das alterações feitas na linguagem da maioria dos poemas quando comparados aos do livro de 1995. Evidências de uma intervenção consciente de Rui Pires Cabral nesta nova *A Super-Realidade*, testemunhada na voz confessa em primeira pessoa da já citada “Nota de autor”, que parece querer justificar as páginas seguintes.

Diante disso, acredito serem pertinentes algumas interrogações: faz-se necessária a escrita de uma nota autoral a fim de justificar a publicação de determinado livro, mesmo que ele seja uma reedição? Seria “legitimada” a leitura desses vinte e seis poemas somente porque eles foram reeditados, revisados e remendados? Suas versões anteriores seriam, nesse sentido, “descartáveis”, e não deveriam, portanto, ser lidas sem a devida comparação com essas novas versões apresentadas ao leitor? Por qual motivo, enfim, se reeditou *A Super-Realidade* se, aparentemente, seus versos são reescrituras, versões “melhoradas”?

Quatro poemas da primeira edição — “Velocidade”, “*Night Clubbing*”, “Super-Realidade” e “Esplanada” — foram selecionados para o segundo volume da antologia brasileira *Portugal, 0*, dedicado à obra de Rui Pires Cabral (2007). Feitas as comparações entre as duas versões de cada poema, nota-se, apenas, uma alteração: no poema “Super-Realidade” há uma mudança de termos que pode parecer insignificante, mas que ampliou o trabalho com a sonoridade /o/, que “ecoa” durante a leitura do segundo verso e se contrapõe à sonoridade /a/ do termo “baço”, destacando e isolando-a na posição de sílaba tônica característica de final de verso, rimando com a do verso anterior e com outras, conforme os grifos em itálico:

Eu era de terra quando me procuraste,
estranho à fraqueza dos teus modos [na primeira versão, “actos”], *baço*
para os teus sentidos.

Parávamos o carro num beco qualquer,
queimávamos o rastilho das *palavras*
até ao deserto onde dávamos as mãos.

Lá fora, a realidade era o espaço inteiro
deitado nos vidros, o mundo caído
para dentro do silêncio.

Gastávamos depressa o tempo, perdidos
no nosso único *mapa*,
nenhum sinal de mudança no regresso a *casa*.
(CABRAL, 2011, p. 33, grifos meus)

Além da troca de termos (substantivos, adjetivos e verbos, mas também preposições, expressões adverbiais etc.), outras mudanças são percebidas, como aquelas relativas a minuciosas revisões de ortografia, de pontuação e de grafia de letras como, por exemplo, o uso de maiúsculas e minúsculas e a escolha pela escrita de números por extenso ou em algarismos. Mesmo que em menor frequência, destacam-se, entretanto, as mudanças estruturais decorrentes da reescritura ou o apagamento de partes de versos e estrofes e novos rearranjos estruturais na disposição sintática de termos ao longo dos versos dos poemas.

Muitas dessas alterações foram realizadas em “Hospital Cantonal de Perreux”, proporcionando uma diferença substancial no que diz respeito à acentuação do viés narrativo desse poema, cujo sujeito poético parece lembrar um episódio de viagem, se comparado à sua primeira versão. O uso do tempo verbal imperfeito contribui, decisivamente, para o efeito de uma memória em movimento que se constrói ao longo do texto. Trata-se de um recurso que favorece uma dinâmica “contínua” e que é reforçado pelos acentuados trabalhos com as sonoridades /i/ e /p/, que se repetem no poema, sendo esta última evidenciada pela escolha de termos que causam um efeito de aliteração da consoante /p/ em diálogo com o nome do lugar onde estava esse sujeito poético, Perreux, na França:

Aqueles *jardins* tinham o gosto da anestesia
 no céu da boca, havia longas alamedas
poluídas pelo segredo dos pavilhões proibidos [interditos].

Os *internados* [pensionistas] dormiam toda a tarde sem ruído,
 às *seis* [6] vinham a tropeçar pelo refeitório,
 cumprimentavam no seu francês turvado *pelos químicos*:
Ça va, m'sieur [grifos do autor]? Eu andava à procura de um aces-
 radador
para a minha viagem, interrogava constantemente
 os meus oráculos, o livro aberto sobre as sombras
 no terraço.

Eram mesmo *para mim* as mensagens que encontrei
 [Algumas cidades tiveram mensagens]
 nos muros de algumas *cidades*, ou foram só *ilusões*
 [escritas nos seus muros para mim, ou eram só as ilusões]
 engendradas *pelo acaso*? Eu não *sabia* responder
 naquela altura, tal como nunca soube. Às vezes
 o *silêncio* de Perreux era confortável
para os meus sentidos, trazia-me depressa
 o sono. Na manhã *seguinte*, eu voltaria a *partir* [eu partiria outra
 vez].
 (CABRAL, 2011, p. 10, grifos meus)

Curioso pensar que o tema da viagem, já abordado nesse livro, continuou a ser desenvolvido posteriormente na obra de Rui Pires Cabral, especialmente nos livros *Longe da aldeia* (Averno, 2005), em que muitos poemas se referem a uma viagem à Inglaterra e ao retorno a Portugal, e *Capitais da solidão* (Teatro Vila Real, 2006), em que se leem diversas referências a cidades europeias como Paris, Budapeste, Lisboa, Barcelona e Birmingham. Também outros temas continuam recorrentes desde *A Super-realidade*, tais como: o amor e a desilusão, trabalhados constantemente em referência explícita a um “tu”; a mobilidade nas geografias das grandes cidades através da representação de espaços públicos e privados; as menções a elementos da cultura contemporânea e, também, à literatura. Nos *Oráculos de cabeceira* (Averno, 2009), os títulos de cada poema consistem em trechos de livros referenciados por notas de rodapé cujas referências bibliográficas encontram-se ao final do livro, antes

do “Índice”, numa seção intitulada “Abertos ao acaso”. De notas de rodapé remetentes a cânones literários à reescritura e respectiva publicação do seu segundo livro, há, de fato, uma preocupação estética, um amadurecimento do trabalho poético que se desenvolve com o passar do tempo. A partir de 2009, leem-se, portanto, fortes sinais que evidenciam a consciência de um projeto poético que até então não era declarado por Rui Pires Cabral. Impossível não me lembrar de Edgar Allan Poe quando afirma que:

[...] A maioria dos escritores — poetas especialmente — prefere dar a entender que compõe uma espécie de furor positivo — um êxtase intuitivo — e detestaria deixar o público dar uma olhada atrás da cena, ver a complicada e vacilante crueza do pensamento — os objetivos verdadeiros alcançados apenas no último instante; os inúmeros vislumbres de ideia que não chegaram à maturidade de uma visão completa; as fantasias inteiramente amadurecidas que são abandonadas, com tristeza, por serem impossíveis de tratar; as seleções e rejeições cautelosas; as rasuras e alterações trabalhosas — em suma, as rodas e engrenagens, a aparelhagem para mudar de cena, as escadas e alçapões, as penas de galo, a tinta vermelha e os tapa-olhos que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem os objetos de cena da teatralidade literária. (POE, 2012, p. 18-19).

Se a postura do sujeito autor Rui Pires Cabral era como aquela da maioria dos poetas descrita pelo autor de “O Corvo”, agora, com a publicação de 2011, ela já não é possível de ser mantida, pois Cabral se mostra como um poeta leitor-crítico de si e da sua obra ao expor sua leitura para o público através da reescritura do seu segundo livro, *A Super-realidade*. Nesse sentido, esta nova versão pode ser lida como um testemunho, uma forma de acompanhar essa obra *in progress*, assim como a sua consciência artesanal, tão cara a qualquer discurso poético. Como dito por Pedro Eiras, um destacado crítico da recente poesia portuguesa, o poema é ficção verbal, um trabalho da língua, resultante de um labor (EIRAS, 2011, p. 48) e a poesia continua a ser experiência com a linguagem, mesmo que agora esteja ela mergulhada numa contemporaneidade, num tempo *sem qualidades* [grifos meus], materializada em obras de autores que usam e abusam de versos livres e prosaísmos, como é o caso de Rui Pires Cabral.

Assim, o gesto de reescritura d’*A Super-Realidade*, mais do que concretizar um possível desejo de remendo de versos ou poemas inteiros, pode ser compreendi-

do como uma maneira de (re)ler essa obra. A nova versão do segundo livro não substitui a primeira, ao contrário: problematiza ainda mais aquela publicada em 1995. E a sua “Nota de autor” testemunha algo já tão questionado pelos estudos literários: a importância da voz do autor para a compreensão de sua obra. Mesmo que ele declare que o livro de 2011 consista numa versão melhorada do seu segundo livro, aquelas primeiras versões dos poemas ainda estão lá para serem lidas e comparadas com as que agora se apresentam. Comparar as duas versões de cada poema é um ato interessante por vários motivos, mas destaco a importância desse gesto para entender como a obra e, sobretudo, a linguagem poética se desenvolvem com o passar do tempo, pois estão em construção, sendo trabalhadas a cada dia, independentemente de Rui Pires Cabral ser um declarado leitor crítico de si, pois “é lamentável que a obra de um homem não revele progresso contínuo e requinte cada vez maior, do princípio ao fim” (POUND, 1976, p. 18). Como dizem seus versos, ainda é preciso “continuar a meter o coração/ pelos atalhos”, e isto é feito pelas publicações de poemas inéditos ou reescritos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

76

- CABRAL, Rui Pires. *A Super-Realidade*. Vila Real: Edição de autor, 1995.
- . *A Super-Realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011.
- . Poemas. In: MAFFEI, Luis (Org.). *Portugal, 0*. v. 2. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.
- . *Oráculos de cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009.
- EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*: Ensaio sobre os «poetas sem qualidades». Porto: Edições Afrontamento, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*: ensaios de Ezra Pound. São Paulo: Cultrix, 1976.

Literatura e política em Antônio Pedro Lopes de Mendonça

Julianna Bonfim
UERJ/ FAPERJ

A. P. Lopes de Mendonça — Breve biografia

Antônio Pedro Lopes de Mendonça nasceu em Lisboa, de família pobre, tendo sido, segundo Bulhão Pato (em *Sob os ciprestes*) um dos primeiros escritores a viver de literatura. Com apenas 17 anos fez sua estreia literária, com a obra *Cenas da vida contemporânea*. Foi autor de folhetins, gênero no qual demonstrou grande talento, em obras como *Memórias dum doido* e *O último amor*. Ganhou proeminência na cena literária como colaborador do jornal *A Revolução de Setembro* (de 1846 a 1858), em que criticava pesadamente o governo cabralista e as instituições liberais, tendo sido, também, um dos fundadores do jornal *O eco dos operários* (1850), de inspiração socialista. Foi ainda sócio efetivo da Academia das Ciências e catedrático de Literatura Moderna no Curso Superior de Letras. Faleceu em 1865, em Carnide, depois de uma passagem pelo manicômio de Rilhafones (1860-1865).

77

Literatura e política

Para Mendonça, o Romantismo foi mais que uma escola literária, tendo sido um fato social, um legado que recuperou o atraso cultural oriundo do Antigo Regime, propiciando avanços no pensamento português.

Acusado erradamente de ultrarromântico, consideramos que essa denominação não lhe cabe, posto que Lopes de Mendonça justamente condene essa corrente por faltar-lhe um “projeto civilizacional”, que seria, para ele, “o objetivo precípua de toda grande literatura”, conforme DAVID, 2007 (*O século de Silvestre da Silva*). Nos-

so autor encarou o trabalho literário como um compromisso com a formação dos leitores e acreditava no poder transformador da literatura.

A posição política de Lopes de Mendonça é bem marcada e declarada. Liberal, filiado à política jacobina, foi um dos precursores dos ideais socialistas em Portugal.

Em sua obra — da qual não se pode dissociar o elemento político — debruçou-se sobre as problemáticas sociais de uma época conturbada em toda a Europa.

Como colaborador de *A Revolução de Setembro*, propugnava pelos ideais do Liberalismo — liberdade, igualdade e fraternidade — em defesa das classes menos favorecidas e contra a aristocracia corrupta, denunciando todos aqueles que se pusessem no caminho das conquistas do povo, para o qual ele defendia diretos iguais:

a liberdade é tão valiosa quanto a justiça social; e a justiça social consiste ou consistirá, precisamente, em criar as condições, *todas* as condições, que permitam a todos idêntica liberdade. [...] se sem a liberdade não tem sentido a condição humana, sem justiça social não há, nem pode haver, homens efectivamente livres. (MENDONÇA)

78

Para Lopes de Mendonça, o intelectual era um sem lugar naquele mundo, assim como o louco. A vida, para ele, não se podia estudar nos palácios, mas era na miséria que se encontravam “as rugas da reflexão”¹.

Entre os muitos aspectos políticos da vida e da obra mendonçianas, destacaremos neste trabalho a oposição ao Cabralismo e à Regeneração; a ligação, posterior, com a Regeneração; a oposição ao absolutismo; a postura em relação à Igreja e à religião católica; o papel da mulher na sociedade oitocentista.

A oposição ao Cabralismo e à Regeneração

Mendonça foi crítico e opositor do Cabralismo, bem como da Regeneração, a qual chegou a chamar de “absolutismo empacotado” por não aplacar os conflitos portugueses da época, como percebemos em trecho de *A Revolução de Setembro* de 07 de junho de 1851:

“(...) depois de haverdes enxotado o conde de Tomar [Costa Cabral], com ajuda dos vizinhos, vos acolhêsseis à sombra do casacão pardo do nosso rei Rodrigo, esse conservador patusco e ordeiro (...)”

¹ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Apud* DAVID, Sérgio Nazar, 2007b, p. 41.

Ligação, posterior, com a Regeneração

Com a morte de D. Maria II e a conseqüente regência de D. Fernando, em 1853, Lopes de Mendonça adere à Regeneração, provavelmente pelo fato de, naquele momento, o novo sistema (que vigorava desde 1851) haver já ampliado as liberdades e privado a aristocracia de muitos de seus privilégios. Destarte, de certo modo, o colunista de *A Revolução de Setembro* reconhecia nesse regime alguns benefícios, como o progresso material e a expansão do ensino, por exemplo.

Em 1852, ainda se mantendo contrário ao Ministério, reconhece os benefícios que esse governo trouxe a Portugal:

Não somos ministeriais, prestamos apoio aos que fizeram a concessão de um caminho-de-ferro, aos que fizeram uma tentativa de reforma de pautas (...). Portugueses, estamos empenhados na boa gerência dos negócios do país, e nem nos tornamos indiferentes ao movimento social, nem abdicamos das nossas doutrinas e da imortal esperança de nos constituirmos, de futuro, na grande federação democrática europeia. (*Jornal A Revolução de Setembro* de 23 de outubro de 1852)

Em 1856, em artigo *d'A Revolução de Setembro*, ele defenderá a Regeneração, ponderando que a análise do regime deve ser feita tendo-se em conta o contexto em que ocorreu, e com todas as circunstâncias envolvidas:

Se nos fosse logicamente permitido julgar este governo longe da esfera dos factos passados, longe das circunstâncias de que se encontra rodeado [...] é mais que provável que a nossa crítica fosse impiedosa e severa. Mas [...] nosso ponto de vista deve ser referido ao tempo, à situação do país, às relações dos partidos, aos precedentes históricos, às paixões que acanham as ideias, e aos interesses, tão poderosos nas classes, e nas associações, quanto nos indivíduos. (*A Revolução de Setembro* de 2 de fevereiro de 1856)

Oposição ao absolutismo

No artigo *A literatura e a sociedade em Portugal*², Mendonça debruça-se sobre a literatura e a sociedade portuguesa durante o regime absolutista; literatura esta que,

² *Jornal A Revolução de Setembro* de 24 de junho de 1855.

segundo ele, era superficial, sem contribuir em nada com a sociedade, não sendo mais que um “passatempo”:

quando os vestígios do velho absolutismo, foram apagados pela mão enérgica da revolução, é que a imaginação pública mais se preocupa do passado, é que a literatura abandona as dissertações de sentimentos e paixões artificiais, o simbolismo quase ridículo da Arcádia, para conhecer e meditar as páginas da nossa história, e restituir às épocas desvanecidas a sua significação social e política.

Ele prossegue, no mesmo artigo, com seu julgamento, redarguindo que o regime absolutista “perdera a inteligência do que fora: era um velho ao mesmo tempo cínico e devoto³”, não havendo, portanto, a possibilidade de a literatura dessa época ser “intérprete de ideias” ou de procurar “introduzir sentimentos e paixões, que há muito haviam expirado no peito dessa sociedade frívola, descuidosa e ignorante⁴”. Segundo sua perspectiva, a literatura dessa época era o retrato do absolutismo: “a poesia vivia sem ideias como o governo sem aspirações⁵”.

Durante o período absolutista, segundo Mendonça, não houve grandes avanços; o país vivia como que em um “sono profundo”. No volume I de *Recordações de Itália*, o autor contrasta passado e presente em Portugal: “É banal já o lamentar a extrema decadência da nossa pátria, a imensidade do seu abatimento, que contrasta com admirável esplendor do seu glorioso passado” (p. 126). Na “Carta Prefácio” dessa mesma obra, ele escreve que a sociedade portuguesa “jaz há dois séculos moribunda e abatida: o seu testamento de glória é um poema, cujo autor ele deixou morrer de fome num hospital”, referindo-se a Camões.

Em *Memórias dum doido*, ele critica mais uma vez o regime:

A procissão [de Corpus Christi], a nosso ver, atinge dois fins do mesmo modo importantes no bastardo regime que por tantos lados se prende ainda às obscenidades e misérias do velho absolutismo: satisfaz uma tradição, e oferece um pretexto para que os barões velhos e novos se arriem com as suas vistosas condecorações, dando pasto à vaidade que os caracteriza.⁶

³ Jornal *A Revolução de Setembro* de 24 de junho de 1855.

⁴ Jornal *A Revolução de Setembro* de 24 de junho de 1855.

⁵ Jornal *A Revolução de Setembro* de 24 de junho de 1855.

⁶ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Memórias d'um doido*. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 3ª ed, s.d, p. 31.

Em artigo de agosto de 1855, rebate as críticas ao governo liberal, do qual, a essa altura, já se tinha aproximado:

O governo liberal podia e devia ter feito mais pela civilização. Mas como é que em tantos anos de paz, na posse de uma autoridade indisputada, vendo as naus dos quintos aportar ao reino com tão preciosos e avantajados cabedais, o absolutismo não nos legou uma estrada, não fundou uma instituição de crédito, não creou nenhum elemento de riqueza, e apenas fazia sentir a sua acção governativa arrecadando os dízimos e as alcavalas fazendo pesar sobre as sociedades um sistema iníquo de imposto, oprimindo ao invés de favorecer todos os estímulos de desenvolvimento, e todas as fontes de produção? (Jornal *A Revolução de Setembro* de 7 de agosto de 1855)

Postura em relação à Igreja e à religião católica

Lopes de Mendonça professava o mesmo cristianismo de Garrett, “um cristianismo esclarecido, de ‘origem democrática”, inspirador do direito social no protesto contra a injustiça e na apologia dos ideais de igualdade e fraternidade”, segundo Maria Manuela Tavares Ribeiro. Mantinha postura contrária à Igreja como instituição, mas prezava os valores cristãos, que se coadunam com os do socialismo.

a humanidade sem religião, sem ideal, seria como um viandante perdido num deserto de trevas: a luz, trêmula, mal distinta um momento, há de brilhar de novo com esplêndido fulgor: o egoísmo das cifras há de morrer como a brutalidade das armas, e o arbítrio da força: e no meio das ruínas desses sistemas desvanecidos, há de erguer-se outra vez a cruz, porque a cruz é eterna!⁷

É feliz o homem que vê brilhar no céu a luz de uma consoladora esperança. Só a fé dá resignação para afrontar as vicissitudes da vida. O maior homem deste século expirou com os olhos na cruz, símbolo da redenção.⁸

⁷ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Recordações de Italia*. Lisboa: Typographia da Revista Popula, 1852, pp. 48-499.

⁸ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Memórias d'um doído*. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 3ª ed., s.d, p.162.

O papel da mulher na sociedade oitocentista

Fez-se necessário abrir um tópico sobre as considerações de Lopes de Mendonça sobre o papel da mulher na sociedade portuguesa do século XIX, pois esse assunto é bastante recorrente em vários momentos de *Recordações de Italia*, em que apresenta ideias avançadas para a época: “Abomino que a mulher seja escrava: quero-a emancipada pela inteligência e pelo coração”.⁹

Em *Recordações de Italia*, na trama de Beatriz, uma italiana que se envolve com um militar alemão em plena guerra, na qual este é o inimigo, quando se vê tendo de escolher entre o amor do homem e o amor à pátria, Beatriz, além de escolher a pátria, ousa pedir a seu amado que abandone a farda para se unir a ela. Abrindo mão de seu amor, ela vira uma espécie de musa dos que lutavam pela Itália: “Beatriz não vivia senão para a pátria; se o seu sexo lho permitisse, iria procurar o esquecimento do coração, nas cenas dolorosas, e ao mesmo tempo deslumbrantes de um campo de batalha”.¹⁰

Considerações finais

82

Mendonça, seja escrevendo ou participando de revoltas populares, foi sempre o que se pode chamar de um “homem do povo”, que buscava nesse povo a motivação de sua obra. A sociedade portuguesa em que ele estava inserido era o objeto de sua “literatura de observação” e seus folhetins demonstram isso, tratando de assuntos que retratam uma época: “os costumes, a política, os tipos sociais, os usos literários [...] o amor, a política, o progresso, os bailes, o teatro, as viagens” (DAVID, 2007).

Conforme assevera Bulhão Pato, em *Sob os Ciprestes* (1877, p. 103), “ninguém em Portugal (...) foi tão desamparado nas letras e tão filho de suas obras, como Lopes de Mendonça”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVID, Sérgio Nazar ET alii (org.). *Literatura, política e história em Portugal (1820-1856)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007a.

⁹ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Recordações de Italia*. Vol. I. Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1852, p. 102.

¹⁰ MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Recordações de Italia*. Vol. II. Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1853, p. 123.

- _____. *O século de Silvestre da Silva: estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Prefácio, 2007b.
- MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Recordações de Italia*. Lisboa: Typographia da Revista Popular, 1852-53.
- _____. *Memórias d'um doido*. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 3ª ed., s.d
- PATO, Bulhão. *Sob os ciprestes — Vida íntima de homens ilustres*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1877.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. *Teorias e teses literárias de António Pedro Lopes de Mendonça*. Coimbra: Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1980.

Entre ética e estética: *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira

Luci Ruas Pereira
UFRJ/ UGF

Um homem novo recria-se-me na transparência do seu ser. Sinto-o leve e lícido, instantâneo e incandescente, por entre as cinzas que o fogo deixou. Frente à noite que submergiu os homens e as coisas, frente à anulação da vida transaccionável e plausível, na recuperação deste início do mundo, o homem primordial que em mim sobe tem a face atônita de uma primeira interrogação.¹

(FERREIRA. Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. p. 113.)

84

Hoje, a mais de uma década de sua morte, os leitores da literatura portuguesa certamente não ignoram a obra de Vergílio Ferreira, cuja trajetória foi construída no decorrer de mais de cinquenta anos de vida literária. Ao longo desse tempo, conviveu com os vários movimentos literários que marcaram o século XX, deles participando e com eles estabelecendo significativo diálogo crítico, muitas vezes polêmico, registrado nos numerosos ensaios publicados nos volumes do *Espaço do invisível*. Além disso, publicou diários em que deixa visíveis as marcas de seu percurso, tanto na literatura quanto nas relações que estabeleceu com os seus contemporâneos.

Direcionando os romances do início da sua vida literária para uma temática a que o Neorrealismo chamou socioeconômica, procurou cumprir o programa desse movimento, ressaltando que, embora restrita a aspectos socioeconômicos, a problemática neorrealista se tornou válida, sobretudo, por quebrar interesses estritamente individualistas, alargando-os para termos mais gerais. Do homem-indivíduo passou-se a considerar o homem-coletivo, abrindo o domínio do humanismo e ampliando sua função. Apesar desses aspectos, Vergílio Ferreira foi, aos poucos, se afastando do movimento, pela convicção que tinha de que o ponto de vista assumido pelos escritores, por ele, inclusive, “foi, talvez pelas circunstâncias do tempo, de

¹ Este trabalho é parte integrante da Tese de Doutorado, defendida na UFRJ em 1994, com o título de *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*.

algum modo limitado”. Por isso mesmo, procurou alargar esse domínio: “se o [seu] ponto de partida era a defesa do humanismo, [entende] que o humanismo não se pode cifrar apenas a uma problemática socioeconômica, mas que tem que se estender a outros aspectos”.

Foi, portanto, pelos caminhos do Neorrealismo que Vergílio Ferreira firmou-se na literatura, tanto em *Onde tudo foi morrendo* (1946) quanto em *Vagão J* (1947). A partir de *Mudança*, entretanto, a perspectiva vergiliana torna-se eminentemente ontológica, passando de uma preocupação com o homem-coletivo à noção de “condição humana”, tão cara aos autores de sua preferência, mormente Malraux, na literatura, e Sartre, na filosofia. Desta forma, e acompanhando de perto a doutrina existencialista, os problemas da realidade passaram a frequentar cada romance de Vergílio Ferreira e a ser vivenciados por personagens que, num processo de reflexão constante, caminham em busca da evidência do *ser*.

Entretanto, caminhar da fenomenologia ao existencialismo não significa negar uma perspectiva realista, mas afirmá-la por meio de outros recursos. Assim, concebe o seu romance como um espaço em que o espetáculo, lugar comum do romance tradicional, não tem lugar. Se há espaço para o romance, este espaço é o que exige do leitor não o êxtase diante do espetáculo, mas a perplexidade diante do que de problemático há nele, pelo que de reflexão ele exige. Reflexões em torno dessas questões povoam as páginas de seus ensaios e ficcionalizam-se na experiência do “romance-problema”, ou “romance de ideias”, como ele mesmo denominou a narrativa que aborda a problemática existencial, sobretudo no ensaio intitulado “Situação atual do romance”, publicado no volume I do *Espaço do invisível* (FERREIRA, 1978, pp. 165-210).

Todavia, como conjugar “A eterna novidade do mundo”, que aponta para a busca incessante da arte, eterna enquanto permanece idêntica a ela mesma e nova, enquanto “pura temporalidade”, com um programa político-revolucionário e uma doutrina filosófica, paradoxalmente próximos e distanciados, se o artista “busca o mundo em sua perenidade e permanência”? Vergílio Ferreira responde que “as ideias em arte têm sangue”. E mais deve ser dito: que a sua incessante busca sempre se revelou como busca da palavra, que se realiza numa obsessiva paixão, a de escrever. É pelo impulso escritural, pelo comovido olhar com que nos apresenta o seu humanismo, pela fértil imaginação, pelo seu inegável lirismo, pelo seu projeto estético, que Vergílio Ferreira marca definitivamente o seu lugar no mundo da arte literária.

Escolhemos para este trabalho o romance intitulado *Manhã submersa* (1953), em que a palavra criadora de Vergílio Ferreira se afirma como expressão de um rito

de passagem. De acordo com Eduardo Lourenço, é nesse romance que o protagonista, assumindo-se como *eu* e narrando em primeira pessoa, propõe-se a contar a sua história. Aí se dá conta do esfacelamento da “harmonia da vivência do mundo unido da sua infância, unido sob a dupla referência a Deus e aos valores centrados nele e ao universo familiar, onde, como para Pessoa”, numa referência explícita ao verso do poema “Aniversário”, “ninguém estava morto” (LOURENÇO, 1986, P. 27).

Romance de perfil ainda neorrealista, *Manhã submersa* é uma narrativa mais ou menos linear, inscrita num tempo em que as preocupações com a injustiça social e com a pobreza das classes mais desfavorecidas são a tônica da sua abordagem. Ao mesmo tempo, tem a pretensão de afirmar “a primazia da subjetividade em face de tudo o que, por oposição a ela, chamamos mundo” (LOURENÇO, 1986). Todavia, ao contrário de muitas das narrativas do seu tempo — anterior, ainda, à revolução formal do *nouveau roman* e às transformações que se operariam a partir da Revolução dos Cravos —, este romance marca um evidente afastamento do “nós” como representação do “herói coletivo”, para mergulhar na construção de um sujeito perplexo e angustiado que, frente a uma nova situação — a ida para um Seminário, por interferência de uma “piedosíssima” senhora, protetora e endinheirada —, passa a vivenciar experiências que o levam a situações-limite. A partir dessas experiências é que pode contar, em primeira pessoa, a sua história, numa escrita irônica e agônica, desestabilizadora de conceitos sobre os quais se erigiram a sociedade e a cultura portuguesa: as instituições, a crença em Deus e na salvação, a educação religiosa e a imagem de mundo sustentada por essas instituições.

Manhã submersa é um romance cuja escritura, em conjunto com outros romances de Vergílio Ferreira, escritos entre 1953 e 1959, opera um deslocamento na perspectiva do seu autor, que se afasta das preocupações estritamente sociais para situar-se numa perspectiva humanista e existencial, que ele não mais abandonaria.

Em lugar da afirmação categórica, que sustenta os discursos do poder, neste romance de 1953 a escritura, ainda não explorada em todo o seu potencial poético, mas já poética, abre caminho para o que mais tarde permitiria outro processo escritural, marcado pela “trapaça salutar” com a língua do poder e com o próprio processo de contar.

Em *Manhã submersa* é a perda da infância o que se tematiza. Mas esse processo de mudança, se ocorre no plano do pensar, ainda está amarrado à necessidade de contar a experiência infernal, que faz o protagonista gritar mais de uma vez: “Deus dos infernos!”, expressão paradoxal, reveladora de uma consciência que, a um tempo, se faz herética e pagã, e conscientemente desafia o *ethos* cristão, então dominante nos discursos, sobretudo os que vigoravam nos grupos mais conservadores. Rom-

pendo o silêncio que envolve o Deus terrível, violento e poderoso, a personagem se incumba de contar a sua história, contrariando a expectativa do narrador de *Vagão J*, que esperava de Antônio Lopes, o protagonista, contasse a história dos Borrvalho, “ladrõezinhos reles” da aldeia.

Que é, afinal, o mundo da infância para Antônio Borrvalho, o protagonista-narrador do romance? Não é necessário voltar a *Vagão J*, romance de que este é uma espécie de prolongamento, para encontrar a resposta, já que os elementos constituintes do texto o evidenciam: o grito de dor que dá “para” a aldeia distante, onde mora a família e “deve ser primavera”; o olhar comovido para o castanheiro — que vê da janela da sala de aula; o impulso para escrever uma carta à mãe, contando-lhe o sofrimento e a solidão, tudo isso está reconstruído pela memória do narrador. Mas os signos da infância, o brincar descompromissado e a convivência com a família ainda não estão corrompidos — isto só aconteceria depois da ida de Antônio para o Seminário. Os referentes que constroem o mundo da infância são a aldeia, a família; a igreja, que, de alguma forma, confortava; o lúdico, nos brinquedos, e a liberdade. O mundo da infância é um cosmos cuja unidade se perde, como paraíso que ficou distante, fragmentado por duros golpes verbais e pela condenação ao silêncio e à reclusão no Seminário.

O protagonista sabe que tem que recuperar a harmonia perdida. Esse intento, entretanto, se suspende frente à presença opressora do padre-mestre, do Reitor e da ameaça constante de Dona Estefânia, representação do poder e da hipócrita bondade, que, sem piedade, caso fosse desobedecida, o devolveria à miséria e ao estigma dos Borrvalhos. As cores soturnas do ambiente, as faces-fantasmas que espreitam em cada quina, a dolorosa convivência com a morte, que Antônio enfrenta de forma violenta e cruel no Seminário, tudo isto é absolutamente diverso da liberdade vivida na aldeia, o que se verifica nas palavras do protagonista: “Quieto um momento no longo pavor da noite, olhei do fundo da minha solidão a mole enorme do edifício e arranquei para a minha aldeia distante um grito de dor tão profundo que só eu o ouvi.” (MS, p. 20)

Mesmo as orações e o aprendizado da religião têm o peso de uma ameaça, da qual o menino procura inutilmente escapar, pelo olhar que, a seu comando, vagueia “desocupado” pelos castanheiros que dividem espaço em duas realidades diametralmente opostas: a da clausura e a da liberdade, sonhando ir ao encontro do mundo.

Fixam-se, em *Manhã submersa*, trazidos pela memória, símbolos de terror, sobretudo o terrorismo do silêncio, para o qual Gavilanes Laso chama a atenção. Enfatiza que a palavra SILÊNCIO, grafada em maiúsculas, ocupa, ela só, uma linha do texto, anunciando já “um elemento capital da solidão existencial que viria a

marcar os romances subsequentes do romancista”. Integra ainda esse ambiente de terror a permanente ameaça aos pecadores, o gosto de morte iminente — “ponto de arranque daquilo que vai ser uma das principais obsessões, para não dizer a principal, do universo metafísico de Vergílio Ferreira” (LASO, 1989, p. 155.) — a opressiva cor de outono, que contrasta com o brilho de primavera que a imaginação do menino atribui à sua aldeia, a construção da herética imagem de um “Deus dos infernos” (MS, p. 41), diante do qual se destaca a patética figura de um menino genuflexo, “vencido, cortado pelo meio”, entre os signos do medo, que o imobilizam, e o desejo de luta, que sente germinar a cada dia com mais intensidade, após ouvir a sentença da própria condenação pela voz do Reitor do Seminário, assim registrada pelo narrador:

(...) o alto benefício de Deus. (...) a suprema dignidade do sacerdócio (...) o favor de D. Estefânia, essa piedosíssima senhora, que me libertava da sorte da minha raça. E (...) começou a contar a minha história triste, que eu ouvia atentamente, porque afinal, com grande surpresa minha, eu não a conhecia. O meu pai morrera, a minha mãe era pobre, eu brincava na lama da minha condição — sim... Mas nesse tempo de infância havia só a minha infância e nada mais. Eis que, porém, o Reitor descobria agora aí o futuro que me aguardava, não bem apenas o da fome e do cansaço, mas o das trevas e o da perdição (...) e escrevi a minha mãe. E gabei o Seminário. E cantei a minha glória de futuro ministro de Deus... (MS, p. 43-44.)

Não é difícil perceber a confluência de vozes que marcam, no tempo da narrativa, a ruptura do elo que liga infância e inocência. Mais tarde, em *Alegria breve*, a mesma interrogação ainda ia perdurar na reflexão de Jaime, num de seus momentos de evocação: “Mas quem me perdoará a infância?” Todavia, o momento vivido em *Manhã submersa* ainda não é o da consciência de que a verdade — como a alegria — irrompe em breves momentos de “aparição”. A Igreja, então, pela voz de seus sacerdotes, especialmente dotados de poder de representação do sagrado, é o primeiro carrasco a imputar a Antônio a culpa que desconhece. Seu pecado provém da origem: quem lhe perdoa a pobreza e o desejo de liberdade? É preciso deixar de haver “a infância e nada mais”, como replica o narrador-protagonista, para haver a consciência do que chama a “lama da [sua] condição”. A liberdade a que se refere o Reitor é concedida ao menino pela “piedosíssima” D. Estefânia e, por isso mesmo, não é liberdade, mas mudança de lugar da mesma prisão.

A ironia amarga e dolorosa pontua cada signo do trecho citado, reforçada pela voz do narrador. O Seminário tem “um olho aberto em cada porta do salão” a espiar comportamentos. Modo sutil de vigiar, que as técnicas do poder aprimoram. Dispensam-se os guardas porque a vigilância é um signo internalizado em cada sujeito, que projeta no espaço exterior o seu espectro de fantasma. A derrota de Antônio é tanto física quanto moral. Corpo dócil (FOUCAULT, 1977, p. 126) e autovigilante, autômato repetidor das declinações latinas, das terríveis orações às horas fixadas, o menino verga-se ao discurso do poder.

Que significava o Seminário para Antônio? Em princípio, antes de bater-lhe à porta, absolutamente nada, já que as únicas coisas que tinham sentido eram a própria infância, sem qualquer predicativo — nem “pobreza”, nem “miséria”, nem “lama da sua condição” — e a aldeia, onde se objetivava a liberdade de ser criança, sem qualquer interferência que cindisse eu/ objeto, eu/ mundo. Essa revelação lhe chega vinda de fora, de previsíveis palavras proferidas num discurso tutelar e imperativo. É bom lembrar que as razões do Reitor resultam de um breve episódio, que deixa Antônio marcado pelo pecado: uma carta que escreve à mãe, dizendo-lhe do seu sofrimento, “do espanto da (...) solidão”, “das saudades grandes da aldeia”, “do querer ir embora” (MS, p. 36) Aí, sim, é possível ouvir os ecos da voz de um “eu” que sente, declara e profere; mas toda carta devia ser entregue aberta, o que, de fato, significa privação de qualquer subjetividade, de qualquer privacidade. O sujeito, ao declarar-se *eu*, também se transforma no traidor do próprio desejo de liberdade.

Não há liberdade quando ela resulta do querer de um Outro; essa liberdade é uma liberdade concedida, codificada, no Seminário, pelos ensinamentos de uma religião. A grande vocação do homem é, para Vergílio Ferreira, a vocação da liberdade, e essa liberdade vem do interrogar. O Homem que a voz incansável do escritor deseja, assim ele o define poeticamente, em *Invocação ao meu corpo*, no trecho que epigrafa este trabalho: homem primordial, que tem “a face atônita de uma primeira interrogação”. É possível que esta face atônita seja a de Antônio Borralho, em seu processo de renascimento e descoberta.

Mas nada mais importante que o estatuto das proibições para despertar o desejo de transgressão. Aos signos da disciplina e da calma aparente sucede-se aquilo a que chama “golpes de cólera”. O desejo de liberdade acaba por despertar na personagem a vocação da luta. Numa festa de aniversário, premido por uma situação-limite, define a sua condição e o seu destino:

Deram-me um foguete (...) e o estrugir de pólvora lançou pânico a toda a roda (...)

D. Estefânia então esbofeteou o filho para acabar com razões:
 — Já disse que te podes queimar! O António que deite tudo!
 Sim. Portanto, *a minha carne podia arder. Cada raiz da minha vida se iluminou em desespero*. Quis provar àquela *bruxa* que a desprezava, que *desprezava a morte, o suplício da minha carne*. Estalou-me então de alto a baixo, um raio de *loucura*. E tomei uma bomba, e cheguei o fogo ao rastilho, e esperei. Eu estava *sozinho*, diante de mim e do mundo, perdido no súbito *silêncio* em redor. Mas no *instante-limite* da explosão, no ápice infinito em que tudo iria acontecer, um impulso absurdo, vindo não sei de que raízes, fez-me arremessar a bomba. (...) a explosão deu-se e eu sangrei e perdi dois dedos da minha mão direita. Gritaram todos aos meus ouvidos, *horrorizados* de minha *crueldade*. Mas *só a noite chorou comigo a minha dor*, com um *amor longínquo de estrela e de silêncio...* (MS, p. 213. Grifos meus.)

Numa perversa liturgia, o protagonista revela o seu desprezo pela morte, como se negasse todos os princípios religiosos que afirmam nela estar a passagem para a nova vida, como se a morte fosse o caminho obrigatório para a redenção. A crueldade do gesto mais se acentua porque o que se celebrava, naquele momento, era uma festa de aniversário. Para António, não significa senão a celebração da ruína e da mutilação. A ironia aí nasce do confronto entre essas duas situações. Mutilada a mão direita, fica-lhe a esquerda (sinistra?) como sinal de luta. Se o sujeito ético ou moral é aquele que “não se submete aos acasos da sorte, à vontade e aos desejos de um outro, à tirania das paixões, mas obedece apenas à sua consciência — que conhece o bem e as virtudes — e à sua vontade racional — que conhece os meios adequados para chegar aos fins morais”, então a atitude da personagem é, apesar da violência do gesto, a de compromisso com essa ética. Por outro lado, conquista, ainda que à força, o direito de sair do Seminário e experimentar a vida no mundo, onde talvez encontrasse as “paixões alegres” e pudesse então buscar o bem e a felicidade.

Bem e mal, amor e ódio, prazer e dor, justiça e injustiça marcam a sua presença num texto ainda construído a partir de uma estrutura dialética, parte integrante da estética neorrealista. Na tensão que suporta situações extremas e polarizadas percebe-se a intenção ética de quem ainda sente a necessidade de muito “dizer”. De afirmar a superação desses pares de contrários, muito embora o deslocamento da voz enunciadora do discurso para a primeira pessoa subjetive já o que seria o ponto de partida para o questionamento do ser, da realidade e da linguagem.

Se *Manhã submersa* ainda não é plenamente o “romance de ideias” buscado pelo seu autor, também já não é o “romance espetáculo”, em que se descortina uma realidade a que se assiste sem reflexão. Se considerarmos o texto de apresentação do romance e, nele, a fala de Antônio Lopes, ao se afirmar como sujeito responsável por suas próprias declarações, lá encontraremos, sim, a afirmação dessa subjetividade e do desejo de comunicar que, ao longo do romance, se afirma, abrindo espaço para a construção do romance lírico, como lhe chamou Rosa Maria Goulart.

É certo que *Manhã submersa* se escreve num momento em que coordenadas ideológicas ainda impedem ao seu autor o mergulho completo na reflexão existencial. É certo ainda que o próprio autor declara a experiência autobiográfica, quando afirma: “Entre num seminário no Fundão, que me deu experiência para um romance” (UEA, p. 25), reafirmando em *Conta-corrente I*, o primeiro de seus livros-diário, que “Antes de escrever *Manhã submersa* sonhava muito com o seminário, com o desejo e impossibilidade de sair dele. Nunca mais sonhei”. (C-C I, p. 43) Ao escrever o pesadelo, o autor encena uma realidade muito próxima daquela que experimentou. Escreve-a entre o patético tom de dor e de sofrimento que domina a narrativa e o evidente sarcasmo de algumas cenas para, afastando-as de si o tanto necessário, construí-las como experiência de linguagem.

Decerto, o Homem em seu desejo de plenitude ainda não se tinha revelado plenamente ao jovem Antônio Lopes, de *Manhã submersa*, mas o humanismo existencialista já buscava espaço para se afirmar. Desse ponto de vista, tem razão François Baradez, quando afirma que “este livro é um monumento da literatura de inquietação existencial”. Se há verdade, esta é a que se fundamenta na liberdade, desde Descartes concebida como fundamento do Ser, e se manifesta como “alethea” (desocultação do Ser), sem qualquer juízo que a priori a determine. E é ao pretender instalar o reino do homem na terra que o escritor, na esteira dos pensadores existencialistas, nesse caso Jaspers, se revela, antepondo ao “eu empírico”, sujeito da individualização quotidiana, e ao “eu” como consciência intercomunicável (de Kierkegaard), o “eu originário”, sede de tudo quanto problematiza e interroga, de onde tudo se faz mistério para o homem, que se dá a conhecer nas situações-limite que o ameaçam.

Diz-nos Vergílio Ferreira, no ensaio *Invocação ao meu corpo*, que o apocalipse anunciado pelo evangelista “chegou devagar como o silêncio da tarde”. Assim, portanto, “as religiões e anti-religiões”, a “certeza da justiça”, a “segurança do saber”, a “tranquilidade dos sistemas” desestabilizam-se, para dar lugar à “inquietação”. “Quebra-se a firmeza do afirmar”. E, no entanto, com a surpresa com que Drummond nos disse: “Uma flor nasceu na rua...”, Vergílio Ferreira nos diz que, “na humildade do desastre, uma flor irrompe — nova”, no simples milagre de estarmos

vivos. E continua: “Falo do centro da noite, é a hora que me coube, a minha hora”, afirmando ainda:

Mas o sol de outra manhã que a aflição nos exige, tem decerto a verdade que vem da violência da esperança. Porque nada mente a uma esperança, se ela é uma necessidade da vida. Mais alto que os deuses, porque aos deuses inventou, que o homem tente agora inventar-se a si mesmo (...) Ignoro a palavra que vai nascer, (...) Mas o sol existe ainda e a vida sabe-o e sauda-lo-á cada manhã. (...) por hora, a esperança é só a certeza que vem nela quando o não vir nos dói muito. (*IMC*, p. 18.)

O que Vergílio Ferreira anunciava, já em *Manhã submersa*, não era pura e simplesmente uma transgressão; era uma nova forma de pensar o homem e o mundo, uma nova ética, fundada nos princípios da liberdade e da consciência da individualização, em que a subjetividade se afirma no homem que acaba de nascer do fogo regenerador. Ainda que se possa dizer desse romance que é uma autobiografia (de uma personagem de ficção, é bom lembrar) e que nele se reconheçam elementos do real; ainda que “não se esgote na descrição desse real” (ISER, 1996, p. 13); ainda que “o regime de segurança sustentado pela linguagem”, em sua sintaxe aparentemente tranquilizadora e nas suas imagens ainda se configure nesse espaço, afirma-se nesse romance, e desde o seu prólogo, um movimento de busca de uma forma literária que possa conter a permanente interrogação ao destino do homem, o que, enfim, acaba por realizar-se. Livre da ideia de pecado e dever, tão cara à moral conservadora, o romance de Vergílio Ferreira nos dá a conhecer um protagonista e, principalmente, um texto em que o vigor da escritura e sua potência criadora celebram a força para ser, pensar e agir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do invisível*. 2ª Ed. Lisboa: Arcádia, 1976. Vol. II.

_____. *Invocação ao meu corpo*. 2ª Ed. Lisboa: Bertrand, 1978.

_____. *Manhã submersa*. 7ª Ed. Lisboa: Bertrand, 1979.

_____. *Conta-corrente*. 2ª Ed. Lisboa: Bertrand, 1981. Vol. I.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

GAVILANES LASO, José Luis. *Vergílio Ferreira — espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

- GODINHO, Helder. *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. “Vergílio Ferreira, do alarme à jubilação”. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 90: 24-34, mar. 1986.
- PADRÃO, Maria da Glória (Org.). *Vergílio Ferreira — Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- PEREIRA, Luci Ruas. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Rio de Janeiro: UFRJ, Tese de Doutorado defendida em 03 de maio de 1994, 2 vol.
- . “Vergílio Ferreira e o neorrealismo”. In: *Atas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1992, pp. 579-585.

“Abrir caminho a outros”: As sendas da ética e da estética em *Um Falcão no Punho*

Luís Henrique Gonçalves Vargas¹
UFF/ FAPERJ

*Dum medium silentium tenerent omnia...*²

Introdução

Desaparecida há pouco mais de quatro anos, Maria Gabriela Llansol trouxe um renovado lume à narrativa portuguesa. Não é, pois, sem motivo que tanto a Academia quanto a Crítica, em uma atitude de reconhecimento, têm produzido nos últimos anos uma ainda crescente bibliografia, que procura avaliar a sua obra já publicada, bem como o seu rico espólio. Sendo assim, acompanhando não uma tendência, mas a importância desta autora, apresentamos algumas reflexões sobre a escrita llansoliana, a partir do diário *Um Falcão no Punho*.

Um Falcão no Punho é um livro inquietante. Ainda que, de certa maneira, os seus textos obedeçam à estrutura típica de um diário, delimitando lugares, dias, meses e anos, a sua leitura, ou melhor, a sua legência nos conduz por novos caminhos, para diferentes pactos de leitura. A sua narrativa fragmentada parece, à primeira vista, antes de nos tornarmos legentes, um bom exemplo de tudo o que aprendemos a evitar, quer por falta de coesão, quer por falta de coerência, nas cadeiras de Língua Portuguesa.

Mas Llansol não estava preocupada com essas questões. Sabia que a linguagem tem limites, de sorte que tudo o quanto possamos sentir, experimentar ou exprimir, fazemo-lo fragmentariamente. Ora, se as categorias de início, meio e fim são

¹ Graduando em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista de Iniciação Científica pela fundação faperj no projeto de pesquisa *Heterotopias no romance português contemporâneo: um estudo das relações entre autoria e arte em Maria Gabriela Llansol, sob perspectiva comparada com Teolinda Gersão e Helia Correia*.

² Extraído do *Graduale Romanum*. Tradução livre: “Enquanto todas as coisas permaneciam em silêncio...”

insuficientes para explicar a vida, com o texto não seria diferente. Afinal, “escrever é o duplo de viver”³.

Outro aspecto que sobressai no texto de *Um Falcão no Punho* é o tratamento dispensado à questão do tempo. Há um abandono consciente do tempo cronológico. “Sem o tempo entre nós”, diz Llansol, “os anos irradiam uma luz sempre presente”⁴. Dessa maneira, “sem o tempo entre nós”, torna-se possível às figuras, de lugares e tempos tão distintos, como Johan Sebastian Bach e Fernando Pessoa, habitarem o mesmo tempo, o tempo do texto; um tempo *outro*, em que se influenciam e juntos progridem.

O seu diário nos oferece outro importante desafio: “o texto é um ser”. Esta intuição traz algumas dificuldades, uma vez que é uma daquelas afirmações que dizem muito, mas explicam pouco. Por conseguinte, é preciso refletir sobre o sentido, ou os sentidos, que Llansol atribui ao termo *ser* e o impacto da sua compreensão sobre o seu projeto estético e literário e, ainda, sobre a postulação de uma ética do texto, no texto.

Sendo assim, apresentaremos a seguir algumas considerações sobre este projeto a partir das contribuições de Martin Heidegger sobre o *ser* e as de Emmanuel Lévinas a respeito da ética e da Literatura.

1. O ser do texto

Estamos em 1979, nos primeiros dias da primavera, quando Llansol inaugura o seu diário:

Tal como sou acompanhada pelos lagos — águas adormecidas naturais e duráveis —, de igual modo deve fazer parte da sombra,
que se desloca comigo,
inscrever os dias estendidos por longo período de tempo. (LLANSOL, 1985, p. 7)

Mais do que um exórdio, essas palavras expressam o seu desejo de “fazer parte da sombra” que a acompanha. Ao contrário do que se poderia esperar, não procu-

³ Llansol, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1988. p. 73.

⁴ *Ibidem*, p. 99.

ra a claridade em que todas as coisas ganham cor e forma. O seu projeto de escrita passa por outras sendas. Escrever, no projeto llansoliano, é buscar a unidade com algo ainda desconhecido. Ou seja, as consequências desta atitude não podem ser previamente conhecidas. Em vista disso, sabe apenas, com São João da Cruz⁵, que chegará a um “lugar” desconhecido por caminhos ainda desconhecidos.

Seria ainda, entre as incertezas e as possibilidades trazidas pelas sombras da madrugada, que a nossa autora alcançaria uma das poucas certezas que a escrita lhe concede: “o texto era um ser”⁶. Como já verificamos na introdução, esta afirmação traz consigo alguns problemas. A própria Llansol deixa transparecer em uma entrevista que a sua “ideia de ser” está muito além daquilo que podemos falar acerca de suas especificidades⁷.

No início de *Ser e Tempo*, Heidegger declara que o *ser* havia caído no esquecimento⁸. Por este motivo, caberia ao homem o papel privilegiado na busca pelo *ser*. Com efeito, para o filósofo alemão, dentre todos os entes, o homem é o único a se interrogar pelo *ser*, o que o torna um *ser-aí*, o *Dasein*, o responsável pela revelação do *ser*.

Contudo, vale ressaltar que tanto a pergunta quanto as suas possíveis respostas sobre o sentido do *ser* são movimentos que se realizam na linguagem. Em razão disso, Heidegger afirma que a linguagem é a morada do *ser*.

Poderíamos então nos perguntar: Que *ser* é este que habita na linguagem e, por consequência, no texto de Maria Gabriela Llansol? Os estudos que empreendemos até o momento nos conduzem por duas direções.

A primeira delas concebe o “*ser do texto*” sob uma perspectiva existencial ou ôntica. O texto é um ente, algo cuja existência não pode ser negada. A sua principal característica é a dinamicidade. Em vista disso, as palavras, a escrita e o texto não obedecem a uma estrutura rígida, engessada, mas acompanham as transformações que dão sentido à vida humana: “As transformações são o nosso pão cotidiano que nos falta”⁹.

Assim, o texto é um testemunho do *dever humano*. E é no *dever* que o texto aprofunda e desenvolve as suas potencialidades, que já estão presentes nas palavras:

⁵ *Ibidem*, p. 135.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷ Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um texto que é um rio...* In: LLANSOL, M.G. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 54.

⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 27.

⁹ LLANSOL, 1985, p. 16.

(...) Cada época tem o seu espólio de palavras justas, e não me admiro de ouvir agora palavras de outras épocas. O meu espaço é uma fala, são livros, inquietações, dicionários. (...)

As palavras são, como tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os extractos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico. (LLANSOL, 1985, p. 133)

A segunda, por sua vez, compreende o “ser do texto” sob uma perspectiva ontológica. O “ser do texto” revelaria, então, a existência de um *ser* próprio, um núcleo que não pode ser destruído, núcleo que Llansol denominaria “o seio do livro”:

(...) tive o sentimento de que o jardim que estava a perder, e em que eu no verão passado criara geometrias refletidas em arbustos, se havia de transformar em território, ou seio de um livro. O seio de um livro ninguém o pode dominar ou destruir, nem eliminar por crueldade, ou cobiça. (*Ibidem*, p. 101)

2. O projeto estético de Llansol

Como já declaramos, apesar de organizar seu texto como um diário, as motivações e os efeitos da escrita llansoliana são bem distintos dos esperados daquele gênero. Além disso, seria extremamente redutor considerar esta obra como um diário. *Um falcão no punho* é como uma biblioteca que se constrói a partir do (re)encontro com os elementos que constituem o seu próprio ser: os cadernos de infância, a filosofia, a música, a literatura e, de modo especial, a leitura dos seus textos mesmos.

Manifesta-se, dessa maneira, o seu projeto estético, em que os diversos elementos surgem, se encaixam e, às vezes, se rompem, para formar algo novo, um “outro”. Em suma, podemos afirmar que estamos diante de uma escrita que se inscreve naquela dinamicidade intrínseca à vida:

Se eu desejo escrever é para assumir os sinais da vida à medida que ela se metamorfoseia em poder; reforçar a existência, com a paisagem do seu desaparecimento, torna-la livro à espera de outra liberdade, ou simplesmente, de leitura desejosa. (*Ibidem*, p. 48)

3. As possibilidades de uma ética llansoliana

Há, em *Um Falcão no Punho*, uma longa citação de Lévinas extraída do livro-entrevista *Éthique et infini*, que nos oferece alguns elementos importantes para tentarmos estabelecer uma ética do texto llansoliano:

*“C’est à la lecture de livres — pas nécessairement philosophiques — que ces chocs initiaux deviennent questions e problèmes, donnent à penser. Le rôle des littératures nationales peut être ici très importante. Non pas qu’on apprenne des mots, mais on y vit ‘la vraie vie qui est absente’ mais qui précisément n’est plus utopique, Je pense que dans la grande peur du livresque on sous-estime la référence ‘ontologique’ de l’humain au livre pour une source d’informations, ou pour une ‘ustensile’ de l’apprendre, alors qu’il est une modalité de notre être.”*¹⁰ (*Ibidem*, p. 75)

A importância da literatura, dos livros e dos textos não está no seu cunho pedagógico, que estaria associado ao *livresco*. O que importa de fato não é o que podemos aprender com eles; pelo contrário, é reconhecermos que são modalidades do nosso *ser*. E, sendo o texto concebido como uma “modalidade do nosso ser”, recupera-se o que Lévinas denomina a “verdadeira vida que está ausente”.

Existe, pois, uma “relação amante”¹¹ entre a vida e a escrita, uma atitude de “amplificar pouco a pouco”¹² e conduzir “a um infinito de realidades para além de si mesmo”¹³. Por conseguinte, o seu texto ganha força e se torna a “expressão de outros mundos possíveis”¹⁴, como declara a escritora: “Há um segundo, um terceiro, um quarto, um quinto mundo que muito homem experiente pode abranger” (LLANSOL, 1985, p. 67).

¹⁰ Na tradução de João Gama: “É com a leitura de livros — não necessariamente filosóficos — que estes choques iniciais se transformam em perguntas e problemas, dão que pensar. O papel das literaturas nacionais pode aqui ser importante. Não é que se aprendam palavras, mas vive-se ‘a verdadeira vida que está ausente’, que precisamente, não é utópica. Penso que, no grande medo do *livresco*, se subestima a referência ‘ontológica’ do humano ao livro que se toma como um ‘utensílio’ para aprender, como um manual, quando é, na verdade, uma *modalidade* do nosso ser. (LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007. p.12.)

¹¹ Cf. LLANSOL, 1985, p. 6.

¹² *Ibidem*, p. 37.

¹³ *Ibidem*, p. 146.

¹⁴ Cf. PELLEJERO, Eduardo. *A postulação da realidade*. Trad. Susana Guerra. Lisboa: Vendaval, 2009. p. 19.

Ora, se é verdade que “o mundo é contido pelos muros que nos esperam”¹⁵, podemos afirmar que a narrativa de Maria Gabriela Llansol nos oferece um caminho de liberdade, mesmo que seja apenas uma brecha, uma fenda através da qual possamos alargar os horizontes “para romper o que está preso”¹⁶.

4. Conclusão

Ao propor que “o texto é um ser”, Maria Gabriela Llansol revigora o pensamento sobre as funções e os limites da Literatura. Sendo assim, o estudo do seu diário *Um Falcão no Punho* apresenta importantes aspectos do diálogo de Llansol com a cultura de seu tempo. Um diálogo que se orienta sob uma dupla perspectiva: a primeira diz respeito aos procedimentos da escrita literária e os efeitos estéticos que esta produz; a segunda, por sua vez, manifesta-se na tentativa de propor novos caminhos para os problemas com os quais se deparam a existência e a cultura. Por consequência, a escrita llansoliana revela um compromisso criador, contudo, sem a pretensão de elaborar um modelo, seja literário, seja comportamental.

Por fim, recordamos uma citação do professor Luiz Jean Lauand que, de certa maneira, expressa um dos efeitos mais belos do projeto literário de Maria Gabriela Llansol:

(...) há na vida ocasiões especiais em que a realidade perde seu rosto rotineiro e nos apresenta uma face nova: de repente descobrimos o que é ou o que significa para nós algo ou alguém.(...)

Mas essas experiências especialmente densas que o homem tem consigo mesmo e com o mundo não têm brilho duradouro na consciência reflexiva: logo se desfazem, escapam-nos. (...) No entanto, essas experiências não chegam a ser totalmente aniquiladas; escondem-se, condensam-se, transformam-se, depositam-se... principalmente na linguagem. (LAUAND, J.L. *Tomás de Aquino: vida e pensamento — estudo introdutório geral*. In: TOMÁS DE AQUINO. *Verdade e Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 50)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

¹⁶ *Ibidem*, p.72.

- LAUAND, J.L. *Tomás de Aquino: vida e pensamento — estudo introdutório geral*. In: TOMÁS DE AQUINO. *Verdade e Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Llansol, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1988. _____. *Um texto que é um rio...* In: LLANSOL, M.G. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- PELLEJERO, Eduardo. *A postulação da realidade*. Trad. Susana Guerra. Lisboa: Vendaval, 2009.

Fingimento e estesia em Camões

Luis Maffei
UFF

A primeira edição das *Rimas* camonianas só veio à luz em 1595, quinze anos após a morte do poeta. Quem a editou foi o também fazedor de versos Fernão Rodrigues Lopes Soropita, que, no prólogo, aclara ser a organização dos poemas sua, não de Camões. A primeira das cinco partes do livro trazia os sonetos, e imagino que uma das razões disso resida na natureza dos dois poemas de catorze versos que abrem a edição de Soropita, e também a montada por Estêvão Lopes, financiador da primeira e organizador da segunda, três anos depois. No correr de décadas e séculos, ao menos na seção que contempla os sonetos camonianos, os poemas de abertura costumam ser os mesmos. O primeiro:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
esperança de algum contentamento,
o gosto de um suave pensamento
me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
minha escritura a algum juízo isento,
escureceu-me o engenho coò tormento,
para que seus enganos não dissesse.

Ó vós que Amor obriga a ser sujeitos
a diversas vontades! Quando lerdas
num breve livro casos tão diversos,

verdades puras são e não defeitos...
E sabeis que, segundo o amor tiverdes,
tereis o entendimento de meus versos! (2005, p. 117)

Há, no poema, a suposição de um livro por vir, para usar o belo sintagma de Blanchot, um “breve livro”, mais especificamente. Isso, imagino, terá levado Soropita à colocação do soneto em posição inaugural, introdutória, no limite, teórica. Em resumo, o poeta confessa-se movido por forças que lhe são imperiosas, Fortuna e Amor. A primeira mostra-se aparentemente favorável, pois propicia uma experiência agradável em versos, “efeitos” do “gosto de um suave pensamento”. Já a segunda, Amor, impede que o poeta seja “isento” acerca do resultado das vivências amorosas neste mundo, e obscurece seu “engenho”, levando o cantor ao silêncio.

A segunda estrofe lembra-me a encenação de silêncio na famosa estância 145 do Canto X d’*Os Lusíadas*, quando a voz do próprio poeta anuncia sua falência (“No’mais, Musa, no’mais” (*Lus*, X, 145, 1)), para, depois, cantar ainda onze estrofes cuja ambição é, mais que qualquer outra, política. O poeta não passará todo o “breve livro” calando as consequências de amor, mas, por ora, se vê diante de imposto silêncio. Qual o lugar desse sujeito? Experimento enxergá-lo, já que ele se diz entre Fortuna e Amor, entre o futuro e o presente, entre o silêncio forçado e a fala necessária. Os tempos merecem atenção: os dois quartetos estão no passado, o que demonstra o eu lírico ter uma perspectiva analiticamente possível, pois sabe o passado do poema e o futuro do livro, os demais poemas — não foi Camões o organizador de seu “breve livro”, mas essa é a sequência que temos, e é dela que parto. Portanto, o poeta revela ter escrito sob “efeitos” doces possibilitados por Fortuna, mas não sobre os “enganos” provocados por Amor.

Fingimento 1: expressar o que está expresso, pois o poeta não hesita em revelar que sua poesia diz e cala, num jogo de claro e escuro próprio à obra de arte que não desfruta de inabaláveis certezas — Camões, dono de renascentista cultura e antecessor incontornável do barroco, é, entre outras coisas, um maneirista. O poeta assume que dirá e calará, e que essas escolhas não são necessariamente dele, mas de forças que o sobrepõem. Fingimento 2: apontar para a zona de silêncio que se seguirá a Amor ter-lhe tapado a boca, o que, no fundo, quebra o silêncio e faz com que o sujeito traia o poder que o excede e ao menos indique os “enganos” amorosos.

Nos tercetos, Amor torna-se personagem central do poema — já o era, na verdade, e mais que isso: Amor é o eixo em torno do qual gira toda a poesia camoniana, a épica inclusive. A seu lado, em papel de coprotagonismo vigoroso, os leitores, o “vós”. Feita está a aliança: o sujeito é consciente de seu livro, de seu texto, de seus limites, e, especialmente, cômico de que fala com alguém, e com esse alguém experimenta uma aliança de teor, em primeiro lugar, estético, pois a palavra-chave é “lerdes”. O tempo verbal já é outro, é o futuro (“tereis”, “tiverdes”), indicando o presente sempre contínuo das “verdades” que “puras são”. O sujeito lírico, através de seu

semelhante, indica ser, como ele, obrigado por amor “a diversas vontades”, tanto do sanguinário deus que rege o ininfrentável sentimento, como, provocadas por este, das pessoas. No poema, o “vós” que identifica o leitor e permite sua aliança com o autor configura o próprio humano, vítima preferencial dos sofrimentos amorosos e caracterizado noutro poema, “[Amor é um fogo que arde sem se ver]”, como humano pelo mero fato de amar.

Reitero: ainda que seja amor o dado humano que permite a identificação entre poeta e leitor, é a leitura do fato artístico, portanto fingido, que permite a relação. A experiência estética une a vida de quem escreve à de quem lê, e isso cria uma nova realidade amorosa, uma dimensão de amor que só existe na linguagem, que é amor próprio do texto e amor ao próprio texto. Podem “fatos tão diversos” ser reunidos num “breve livro” justamente porque há legibilidade estética, não outra. Digo isso pensando numa afirmação de Giorgio Agamben acerca do nascimento da palavra: “a experiência do evento da palavra (...) é, antes de mais nada, uma experiência amorosa, e a própria palavra (...) união de conhecimento e amor (...)” (Agamben, 2006, p. 93). Linguagem é isso, mas não no uso comezinho que se faz dos idiomas, o que visa à simples comunicação. Recupera tal dimensão apenas a palavra poética, em estado acentuado de fingimento e estesia, portanto em atualização ética.

Como sente o leitor do poema? Diz o terceto final: “E sabeis que, segundo o amor tiverdes,/ tereis o entendimento de meus versos!”. Todo o “breve livro” é composto por “verdades puras”, o que em nada nega seu estatuto ficcional, pois é justamente a ficção que confere legibilidade estética aos poemas e, no limite, tornam-nos verdadeiros na fricção da leitura. Vós “tereis o entendimento de meus versos!” “segundo o amor tiverdes”: o amor no mundo, sem dúvida, o amor como constituição do que seja humano no mundo, é certo (para Camões, ou se ama ou não se é humano); ademais, o amor estético, o amor do texto, que permite a “união de conhecimento e amor” em forma de palavra, ou melhor, em forma de palavra poética, já que as palavras perderam a habilidade de ser intrinsecamente poéticas. Não posso negar que a linguagem também é o primeiro passo do ser humano rumo à compreensão da morte e ao discurso da morte, posto que dar nomes é poder dizer à distância, em ausência.

Uma metafórica morte, no soneto, também é gesto amoroso, pois o sujeito só pode permitir abrir seu poema para o “entendimento” alheio porque estrategicamente se esboroa; menor, o eu lírico deixa a ocupação de seu livro pelo leitor ser fartamente posta em prática de leitura futura, portanto espreada pelo tempo. A ética do poema se manifesta em mais de um aspecto: primeiro, pela existência mesma do poema, apresentação teórica de um livro, logo de uma obra, por vir, comen-

tário, gesto; além do mais, o soneto é um alerta ao leitor, pondo-o atualizado acerca de um problema (algo no entroncamento entre amor, dor, linguagem e dolorido amor pela linguagem) que será especialmente seu. Acima de tudo, porque o texto se franqueia à relação, não apenas dando-se ao outro, mas sendo o que possibilita que haja um e outro, e ambos encontrados: a própria linguagem em condição amorosa e estética.

O segundo, segundo Soropita, poema das *Rimas* de Camões:

Eu cantarei de amor tão docemente,
por uns termos em si tão concertados,
que dous mil acidentes namorados
faça sentir ao peito que não sente.

Farei que amor a todos avivente,
pintando mil segredos delicados,
brandas iras, suspiros magoados,
temerosa ousadia e pena ausente.

Também, Senhora, do desprezo honesto
de vossa vista branda e rigorosa,
contentar-me-ei dizendo a menos parte.

Porém, para cantar de vosso gesto
a composição alta e milagrosa,
aqui falta saber, engenho e arte.

Mais uma vez o poeta revela um compromisso de dupla face: por um lado, há ética amorosa, pois “Eu cantarei de amor”; por outro, ética poética, pois “Eu cantarei” “por uns termos em si” mui “concertados”. A problemática do desconcerto em Camões tem um aspecto fulcral: não há concerto no mundo porque a orquestra das vidas humanas, exposta à morte e a todos os tipos de “acidentes”, “namorados” e não, não conhece maestro. Que cabe à poesia? Concertar? Sim, à poesia cabe concertar, por isso ela tanto ambiciona no soneto, chegando até a pretender, pela mão do poeta, apaixonar os não apaixonados, concertando um estado desconcertado, pois humanizando gente desumanizada. Para tanto, o concerto se dá já na estrutura do texto, musical, cantada: reparo que as rimas nos quartetos se dão entre “-mente” e “-ados”, num jogo entre o nasal e o oral, num fole de fechamento e abertura.

Esse poema, se lido à luz do anterior, mostra seu fingimento, não apenas na construção harmônica, mas no seu jogo de luz e sombra. Quem nunca leu “[Enquanto quis Fortuna que tivesse]” e lê “[Eu cantarei de amor tão docemente]”, pode ver o último como pouco mais que uma celebração dos poderes da poesia amorosa e de seu poeta, vendo nisso até certa vaidade, que o final do poema apenas simularia inexistir. Por outro lado, quem o lê com o outro poema ao lado percebe o quanto o fingimento ali figura, pois esse leitor já foi informado de que o amor possui “enganos” e, se o poeta não os explicita, é porque seu “engenho” foi obscurecido. Não existe apenas o “contentamento”, o que todos já sabemos, mas sim um modo doce de se dizer: “eu cantarei de amor tão docemente”, poderia cantar modulado por outro advérbio.

Cantar “de amor tão docemente/ por uns termos em si tão concertados”, logo, é ação poderosa, por si só capaz de fazer, como mágica, “sentir ao peito que não sente”. Fingidamente aliado do amor, pois sabemos que é seu servo, o sujeito lírico trabalha por seu senhor, e constrói idílico, antitético e, portanto, realista elenco de vivência amorosa: “brandas iras, suspiros magoados/ temerosa ousadia e pena ausente”. O poder de estesia é do fingimento, ou seja, da construção da palavra poética, e mesmo o passe de mágica é fingido, posto que, inegavelmente real na economia do poema, tem de ser relativizado pela aliança exposta no poema anterior. Ou seja, não se trata de magia, do poder de uma obra encantatória sobre leitores indefesos, mas da aliança entre um sujeito que precisa, para a legibilidade do que escreve, do trabalho alheio, de uma espécie de coautoria: “(...) segundo o amor tiverdes,/ tereis o entendimentos de meus versos!”. A leitura é criativa, e ao leitor é que cabe a tarefa da efetivação dos sentidos que a obra guarda em estado ainda latente.

A tarefa é dada “por uns termos em si tão concertados”, o que já acusa que, fora do poema, os “termos” são outros. Os tercetos abandonam a generalidade em nome da focalização em uma Senhora, um tanto próxima das damas medievais, que despreza o cantor — essa personagem feminina me lembra especialmente D. Dinis, fingidor que extrapola o modelo de fingimento medieval em cantigas como “Proençaes soen mui ben trobar”, que articula ficção e sinceridade ao desenhar a figura daquele que trova, dada sua “perdiçon”, em qualquer “sazon”. Da “vista branda e rigorosa” de que advém o “desprezo honesto”, o eu lírico dirá “a menos parte”. Do mesmo modo, “cantar” a “composição alta e milagrosa” do “gesto” dela não será possível, pois ao lírico falta “saber, engenho e arte”.

Sim, à poesia cabe a faina do concerto. No entanto, ela é incapaz de chegar a pleno êxito, pois ser linguagem também representa um limite que se transforma em falta diante de certas circunstâncias — o absoluto que é a “Senhora”, por exemplo.

Noutro soneto, o poeta silencia a partir do próprio desconcerto do mundo; o último verso de “[Verdade, Amor, Razão, Merecimento]” é “mas o melhor de tudo é crer em Cristo” (2005, p. 199). Longe de representar um ato de fé, fica indicada, num texto que passa treze versos observando e pensando, e não religiosamente crendo, a impossibilidade, no décimo quarto, de a linguagem compreender o real, ainda que ela seja parte do chamado real e, em grande medida, ela mesma encerre um real. Nesse sentido, não é mágica a linguagem, nem a poética; não é divina, não é Deus. A não existência de um regente para o concerto do mundo equivale à não existência da perfeição no terreno tão humano e mundano da linguagem.

O já citado Agamben, em outro ensaio, afirma, a partir de um tratado escrito pelo filósofo judeu-helenista Fílon: o “juramento é definido como a realização das palavras nos fatos”, o que implica “correspondência pontual entre palavra e realidade” (2011, p. 29): “verdades puras são e não defeitos” é quase um juramento, mas juramento sem Deus, não herege, mas sem Deus — Agamben ainda diz, a partir de Fílon: “as palavras de Deus são juramentos” e “o juramento é o *logos* de Deus, e só Deus jura verdadeiramente” (2011, p. 29). Em que língua Deus jura? As línguas humanas, o português inclusive, a poética inclusive, a de Camões inclusive, tem dificuldade para promover “correspondência pontual entre palavra e realidade”, encontro tão delicado. Por isso, segundo Fílon, o homem jura, e faz com que palavras e fatos se encontrem.

Helder Macedo já apontou para um fato: “Camões colocou Deus — o Deus cristão — fora do finito mundo do humano entendimento” (2010, p. 48). Numa língua sem Deus, como a do poeta, terá de ter outros motores o “entendimento de meus versos”: a aliança, a identificação, o fingimento, a estesia. Não contorno, sem embargo, que essa língua, com as ferramentas de que dispõe, possui sua própria transcendência, sua deidade possível. *Os Lusíadas* está cheio de deuses, e, para além dessa obviedade, leitores como Jorge de Sena, Fiama Hasse Pais Brandão e Vasco Graça Moura já apontaram para a ambição, por assim dizer, de *proporção divina* (a expressão retiro de Graça Moura) de exemplares camonianos. De todo modo, mundanamente, “Sentir? Sinta quem lê!” (1993, p. 104) é o verso final de “Isto”, um dos dois poemas pessoanos onde se constrói a atualização modernista de uma poética do fingimento; o outro, “Autopsicografia”, realiza aliança semelhante à proposta por Camões em “[Enquanto quis Fortuna que tivesse]”: se o “poeta” “fingidor”, ao fundo da construção, tem uma “dor” (1993, p. 100), o leitor também terá a sua, e essas dores desencontradas serão ponto de encontro entre os dois.

A língua, sem Deus mas com transcendência própria, é o lugar do juramento: “E sabei que segundo o amor tiverdes,/ tereis o entendimento de meus versos!” é promessa dentro do “breve livro”, cheia de palavras e vazia de concertamento divino.

É, portanto, compromisso ético, e só o é porque investe na junção de fingimento e estesia no discurso amoroso, e porque desenha a esquiva e necessária figura do outro, o leitor. Se há uma utopia em Camões, é a amorosa, algo que fica exemplificado pelo poder de amor nos poemas que abrem as *Rimas* e por diversos momentos de Camões em épica (*A Ilha do Amor é só um deles*) e lírica.

Falar em amor camoniano, propulsor de fingimento e estesia, fator a se unir a “conhecimento” para gerar “palavra”, faz-me pensar no único tempo em que eu posso ler o poeta: agora. Não me refiro à contemporaneidade de Camões, tão dita e repetida por outros e por mim, mas à inexorabilidade de pensar o amor camoniano em perspectiva a outras figurações de amor que têm lugar nos dias de hoje. Num texto que se baseia em grande medida nas reflexões de Denis de Rougemont em *O amor e o Ocidente*, Maria Lúcia Wiltshire afirma, entre outras coisas, que “causa espanto depararmos hoje com meninas e mulheres que ainda suspiram por um amor perfeito que as novelas e os best-sellers insistem em propagar, perversamente”. A outra face dessa moeda é um tipo de chamamento à sexualidade que oscila entre debiloide duplo sentido e apalermada subpornografia.

Fico atento ao vocábulo usado por Maria Lúcia: “perfeito” é o amor que “as novelas e os best-sellers insistem em propagar, perversamente”. Falar em fingimento e estesia levou-me a pensar no contrário disso, ou seja, na falência do discurso simbólico e na anestesia, traços marcantes de nosso tempo. Perfeito o perverso amor encenado por muitos exemplares da cultura de massas, sem Deus mas não intranscendente a língua de Camões, pois ávida por “humano entendimento”, amorosa porque ficcional, estética porque necessitada do outro, da relação, do leitor. Só há entrada em poemas como os camonianos porque eles se abrem como verdadeiras casas amorosas, e por isso são imperfeitos, no sentido mais belo que o adjetivo pode ter. Apequenado, amortecido, o poeta imperfeito, portanto não acabado, tem direito à morte, logo ao futuro.

Perfeita também é a linguagem da publicidade — quem o disse foi Elvira Vigna, notável ficcionista e artista plástica brasileira, enquanto apresentava um imperfeito exemplar literário em mesa-redonda que tive o gosto de mediar na mais recente edição da Primavera dos Livros. Por sua perfeição, a publicidade trabalha com a sensação do receptor, assim como as novelas e os best-sellers, perversamente, pois não dá ao outro porta de entrada alguma, apenas o instrui acerca do que fazer — e esse fazer não é apenas o consumo, mas o consumo como fim e valor. Perfeita a publicidade, proprietária hodierna de violento poder, tão indiscutida e admirada que divina, mas numa configuração em nada semelhante ao que disseram os filósofos cristãos medievais, nem à proporção divina que alguns constructos camonianos engenhm.

Da fato, só posso ler Camões hoje, e hoje, diante de um panorama que, apesar das bem-vindas reações, às vezes parece indicar um progressivo analfabetismo simbólico, Camões me ensina que a única maneira de a poesia ser ética é, em primeiro lugar, percebendo-se em relação; caso contrário, ela praticará autocentrismo em nada poético, pois em nada fingido, em nada ficcional. Além disso, a uma poesia que se queira ética é exigida uma consciência antes de tudo estética, não no mero plano do discurso, mas na gama de aberturas que oferece a um leitor que, diante de muitas portas, se vê a um passo da reinvenção da leitura e de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem — arqueologia do juramento*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O labirinto camoniano e outros labirintos*. 2ª ed. Lisboa: Teorema, 2007.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Edição Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 1978.
- _____. *Rimas*. Edição Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.
- D. DINIS. “Proençaes soen mui ben trobar”. CBN 524b, CV 127. In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000480.pdf>
- MACEDO, Helder. “Luís de Camões então e agora”. *Outra Travessia* — Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2010. pp. 15-54.
- MOURA, Vasco Graça. *Camões e a divina proporção*. Lisboa: INCM, 1985.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Seleção Afrânio Coutinho, fixação dos textos e notas Maria Aliete Galhoz. 22ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SENA, Jorge de. *A estrutura de “Os Lusíadas” e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1980.
- WILTSHIRE, Maria Lúcia. “Perdições do amor: leituras do amor na narrativa portuguesa moderna e contemporânea”. Texto lido no Congresso Internacional Camilo Castelo Branco e o Oitocentos: 150 anos do *Amor de perdição*, ainda inédito. Originais cedidos pela autora.

“Artemagias” a lápis e a pincel: Uma leitura do *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago

Mariana Caser da Costa
UFF

Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente.

(SARAMAGO, 1992, p. 54)

MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA

Segunda publicação de José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* veio a público, pela primeira vez, em 1977, sendo reeditada na década de 90. O romance — que, a propósito, a partir de seu título, ao brincar com a ilusão do gênero, já demonstra uma postura menos ingênua do ponto de vista estético — vem afirmar um escritor mais maduro em comparação com o de *Terra do pecado* (1947), sua obra de estreia que, à época, distanciava-se tanto formal quanto tematicamente das obras neorrealistas de contemporâneos como, por exemplo, Alves Redol e Carlos de Oliveira. A esse respeito, Horácio Costa afirma que “o *Manual* pode ser visto como a primeira demonstração de diálogo de igual para igual entre o já não muito jovem José Saramago e o contexto político e, mais especificamente, o contexto literário que o circunda.” (COSTA, *s.d.*, p. 208)

A propósito, a política é um dos temas que saltam aos olhos e à mente do leitor nesta obra em primeira pessoa, cuja voz do pintor de retratos H. traduz — utilizando, aqui, o verbo indicador de uma atividade bastante semelhante àquela pretendida pela própria personagem —, através da caligrafia, aquilo que ele acreditava não ser possível transmitir pela via da pintura. H. considera-se um pintor acadêmico, frustrado por levar a vida a pintar retratos realistas de burgueses simpatizantes, protetores ou protegidos do sistema político da ditadura portuguesa. Quando recebe a encomenda de um cliente, por ele denominado S., sente a necessidade de produzir um

segundo quadro que, de alguma maneira, represente a verdadeira essência do retratado, em vez dos traços comuns (tantas vezes repetidos e, por isso, já banalizados) da pintura original. H., entretanto, falha em seu intento, não conseguindo transmitir, no quadro alternativo, a essência, ou seja, a verdade de S., impossibilitada de ser registrada pelo pintor no quadro oficial, quer por duvidar de suas habilidades artísticas, quer por sua constatada incapacidade de representar aquilo que lhe é estranho. Portanto, o pintor decide lançar mão da escrita como meio para a revelação da verdade, pois acredita que ela será sua “única possibilidade de salvação e de conhecimento” (SARAMAGO, 1992, p. 12) — e de representação — de si e, conseqüentemente, do outro. Assim tem início o texto do *Manual*, com a *mea culpa* de uma personagem que buscará, ao longo da narrativa, outros caminhos para a sua arte:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interromperei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentativa signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. (*Ibidem*, p. 5)

Em seu processo de escrita/ aprendizado, H. encontra espaço para os mais diversos registros: diário, relato de viagens, crítica de arte, capítulo de romance etc. e todas essas tentativas têm como alvo a escrita de uma autobiografia, ou seja, a manifestação, por escrito, de um autorretrato potencializador da sua capacidade de ser e estar no mundo. H. que, por diversos momentos do romance, fala de si como alguém alheio, inclusive, às amizadas, confere ao seu texto pinceladas de comprometimento social, seja ao relatar seus relacionamentos — sendo o primeiro com Adelina, com quem mantinha uma relação sólida, porém despreziosa e fadada ao término, e o segundo com Olga, a secretária de S., com quem se deixou envolver com o pretexto mais bem compreender seu cliente, que também já havia estado com ela

—, seja ao travar contato com M., irmã de Antônio, um de seus amigos, com quem se junta, inicialmente, a fim de ajudar o companheiro preso, para, nas páginas finais do romance, vivenciar, de fato, o amor, denunciando, assim, um crescente processo de atenção ao que está à volta de si.

Esse processo paulatino de envolvimento com o outro acompanha as páginas da obra que o leitor tem em mãos, e que culmina com o anúncio do fim do regime militar. Em dado momento da narrativa, ficamos cientes de que a mesma se passa nos idos de 1973, refletindo, portanto, até sua última página, os anos finais da ditadura salazarista. Logo, o tempo do romance coincide com o tempo levado pela personagem para alcançar, através de seu exercício de escrita, a maturidade e o autocohecimento, que se concretizam na escrita/ pintura de um autorretrato que compila, imageticamente, os produtos deste percurso, que ela considera uma “verificação”, ou ainda uma descoberta de si:

Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. Lembremos que a primeira coisa pode ter sido ali posta apenas para nos distrair da segunda. Verificar, simples opinião minha, é a verdadeira regra de ouro. (*Ibidem*, p. 276)

Portanto, aquilo que H. verifica ao longo de seu exercício de pintura e caligrafia reflete, para além do engajamento de José Saramago com as questões políticas (o narrador cita, por exemplo, um longo trecho da literatura marxista), exercícios estéticos bastante representativos, tanto no âmbito do romance em questão quanto no conjunto da obra do autor. A escrita do narrador do *Manual* vai, ao longo da obra, adquirindo características lúdicas que serão aprimoradas nos livros posteriores de Saramago, formando seu estilo inconfundivelmente oralizado, cuja pontuação desobedece às regras para aproximar o texto do corpo vivo que é a fala, expandindo as possibilidades de interpretação e de representação. A escrita, dessa forma, não apenas representa a realidade (como os retratados pintados pelo H. anterior ao manual), como também, ao captar o que há de ético no estético, lembra-nos do que afirma

Affonso Ávila acerca do “*impulso lúdico* presente no ato criador” que, “longe de conduzir a uma *limitação*, a uma atitude alienadora do ser, promoverá ao contrário a *expansão* de suas potencialidades, favorecendo por conseguinte a expressão dessas reservas criativas através de formas ampliadas e enriquecidas de sentido.” (ÁVILA, 1980, p. 24. Grifos do autor.)

Assim, o exercício da criação estética, que se dá, no âmbito da obra, através da pintura e da escrita, é também denominado, pela característica artificiosa que pode ser oferecida ao simples traçado das letras ou das imagens sobre o papel, de “*artemage*”:

Se assim é, grande desconfiança merece a espontaneidade, e trabalhos louvores mereceria o artifício, esse portanto arte, artefacto e, como se diz no Alentejo (ou se dizia no tempo em que também isto se dizia), *artemages*, que logo se vê ser modo popular de designar as artes mágicas. Ou antes seria arte de imagens? (SARAMAGO, p. 127)

A compreensão da arte da palavra como também arte da imagem favorece o diálogo entre essas duas formas de produção artística e, portanto, sugere que nossa leitura reflita sobre um possível diálogo entre a pintura e a caligrafia, neste manual que, sendo, inicialmente, um caminho alternativo ao aprendizado do outro, conduz ao aprendizado de si e dos seus. A arte, que segundo Deleuze é “a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz” (DELEUZE, 2010, p. 48), apresenta-se, neste romance, quer sob o lápis, quer sob o pincel, como a porta por onde podemos passar e ver além de “um mundo ordenado, que coloca por toda a parte placas de trânsito, sinais de proibição, limitações de velocidade” para nos perdermos, enfim, “neste novo reino onde há uma liberdade a conquistar: aquela conhecida pelo nome vulgar de obra de arte” (SARAMAGO, 1992, p. 143).

QUANDO ESTAR OPOSTO É FAZER-SE OBRA: A ARTE COMO FERRAMENTAS DO OPUS ME

Depois do quadro de S., H. é contratado por um abastado casal, que decide presentear a filha, noiva, com um retrato dos dois. É neste momento da narrativa que podemos notar uma virada na concepção de pintura e representação por parte da personagem, objetivo, aliás, almejado no início da escrita do *Manual*. Se, no princípio, H. não fora capaz de pintar o segundo quadro de S., aquele que revelaria uma imagem mais próxima da realidade de sua essência, e não apenas de seu exterior, agora,

com a pintura do casal, ele é, finalmente, capaz de produzir um retrato cuja diferença está além daquilo que se vê. Diz a personagem:

A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente. Ninguém apostaria que são da mesma mão, ou hesitaria muito em afirmá-lo. A diferença do autor, em que consiste? Se este traço não é igual àquele traço, que é que os distingue? O movimento do pulso, o aperto dos dedos no carvão ou no pincel? Mas não há nenhuma diferença no modo como eu faço a barba, e é a mão que isso faz. Mas não há nenhuma diferença no modo como seguro o garfo, e é a mão que o segura. Agora mesmo me interrompi para esfregar os olhos com as costas da mão (gesto de infância que conservo) e é igual o movimento e a razão dele. Porém, esta mesma mão desenhou e pintou coisas iguais: não há diferença entre S. e os senhores da Lapa, e foram pintados diferentes: os senhores da Lapa são, enfim, o segundo retrato de S. e a minha compreensão. Desenho e pinto. Por sobre o papel e a tela, a mão descreve a mesma rede invisível de movimentos, mas logo que sobre a matéria pausa, e transforma em matéria o movimento, o sinal reproduz uma imagem-tempo diferente, como se os nervos que partem do olho fossem agora ligar-se a uma região nova do cérebro, imediatamente contígua, decerto, mas arquivo numa outra experiência e portanto fonte numa nova informação. (*Ibidem*, p. 222-223)

Além disso, é notório que H. desenvolve esteticamente a sua escrita com o exercício que se propõe a fazer, brincando com as palavras de forma a construir “quadros” de viagens, e depois de suas experiências cotidianas, para, enfim, falar da situação de seu país (sua, afinal) como quem, a fim de aprender, calça as botas de um pai, que “é também maneira de ser homem, enquanto o próprio pé não cresce ao seu tamanho de adulto”. (*Ibidem*, p. 198). Essa tomada de consciência com relação ao aprendizado, dentre outros, do domínio da escrita, fica clara em passagens tais como as que a seguir reproduzimos:

(...) parece-me conveniente voltar a estas últimas páginas, demasiadamente artificiosas para meu gosto e a que me deixei arrastar por não sei que tentação de virtuosismo tolo, contrariando a severa regra que me tinha imposto de contar o acontecido, e nada mais. (...) é eviden-

te que a partir de certa altura me deixei fascinar por um certo ludismo verbal, tocando meu violino de uma corda só e compensando pela gesticulação a ausência doutros sons e a eliminação da sua possibilidade. (*Ibidem*, p. 177)

Falo de expressão, não do simples manifestar-se. (*Ibidem*, p. 178)

Esse exercitar da técnica, que ousa não apenas representar, narrando ou pintando o real, mas que também joga com a linguagem, conforme lembrado acima, vai na contramão da alienação e amplia as capacidades do jogo artístico. A maturidade que acompanha o aprendizado da técnica da pintura dos retratos (primeiramente, pela consciência do falhanço, com o retrato de S.; depois, com as experimentações nos quadros dos senhores da Lapa e na reprodução do cartão-postal, outro quadro pintado por H.) também é percebida na escrita que a personagem se propõe a fazer, aproximando o “romance”, em um nível mais profundo, daquilo que Márcio Seligmann-Silva nos aponta na introdução do *Laocoonte*, de Lessing, acerca de Walter Benjamin, para quem a tradução, opostamente ao pensamento comum, não se dirige aos leitores que não compreendem o original. Ela funciona como uma prática de dissecação do texto, atividade um tanto antropofágica que, ao viabilizar o desconhecido aos leitores oriundos desta ou daquela linguagem, apenas introduz, não sendo, portanto, uma cópia fiel do original. Logo, ao transpor técnicas da pintura à escrita, e vice versa, H. transita entre ambas as linguagens de forma a introduzir uma à outra, aprendendo, finalmente, com o resultado dessa tradução. Obviamente, não pretendemos discutir as intenções do autor, mas parece-nos claro que José Saramago, ao pôr em diálogo essas duas artes em um romance propositalmente nomeado manual, invoca a (sua própria) necessidade de aprender a, para lá de meramente representar ou denunciar, fazer com que a arte, em geral, perca a sua característica estritamente imagética, assemelhando o objeto imitado (mimesis) ao que, no *Manual de pintura e caligrafia*, H. conceitua como a porta. Seja através da cópia (lembremo-nos de que H. copia trechos de Karl Marx, por exemplo), dos exercícios de tentativa e erro (como o quadro frustrado de S.), ou da autocomparação (nem sempre positiva) com outros artistas, H. parece ensinar o segredo descoberto em seu processo de aprendizado, afirmando que este deve ser como a passagem por uma porta, remetendo à arte de René Magritte:

Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um acto banal, pensa-se, um movimento que não costuma merecer reparo ou

registro particular. Que eu me lembre, só o mais literário dos pintores (Magritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos. As portas de Magritte, abertas ou entreabertas, não garantem que do outro lado esteja ainda o que lá tínhamos deixado. Antes entrámos e era um quarto de cama; outra vez entraremos e será um espaço livre e luminoso, com nuvens passando devagar sobre um azul pálido, sereníssimo. (*Ibidem*, p. 241)

Como nas pinturas de Magritte, a mimesis vai além da representação do real e a passagem pela porta entreaberta é reveladora da essência das imagens representadas na tela: o espelho pensado do real permite ver mais do que a superfície imagética. Tendo escolhido reaprender — “mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar.” (*Ibidem*, p. 263) — H. enfim compreende que, para aprender, de fato, é preciso estar em posição de oposição, ou de contestação. Já para o final do romance, a personagem compara-se com Goya, pintor espanhol que, ao retratar os membros da corte de Carlos IV “olhou-lhes os rostos friamente e, nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo.” (*Ibidem*, p. 224). À frente, a personagem questiona, sobre o quadro rejeitado pelos senhores da Lapa, se a eles (e ao sistema que lhes cabia representar) teria se oposto:

Opus-me (se este latim fosse possível, opus-me poderia ser *opus me*, obra minha) aos senhores da Lapa? Não creio. O mais exacto (enfim) seria dizer: estava oposto. Opor-se pode ser apenas um movimento de humor, coisa que vem e passa, e reflecte, creio eu, as mais das vezes, uma relação de dependência, de subalternidade. É por aí que se começa, pela descoberta da relação de inferior para superior. O passo seguinte é sair dessa situação em revolta, mas, se isto pôde ser feito, então que o opor-se se transforme urgentemente em estar oposto, para que o primeiro impulso se mantenha e seja permanência, tensão contínua, um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançado. (*Ibidem*, p. 225)

Significativamente em meio à ditadura, H. também aprende que a postura de oposição, em detrimento do alheamento que lhe era característico, é a maneira de construir uma obra sua, “*opus me*”, e é partindo da consciência do aprendizado dessa obra de arte única e subjetiva que ele pode representar, concretamente, através de sua arte plástica e escrita, os objetos desmaterializados que formam a sua consciência.

Gilles Deleuze, debruçando-se sobre a *Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, sugere uma visão filosófica sobre alguns conceitos abordados nos sete volumes da obra. Contrariamente ao que se costuma acreditar, a *Recherche*, ao objetivar o encontro com um tempo perdido, não remete simplesmente à memória, mas ao futuro, visto que buscar um tempo que não se tem mais é, também e principalmente, mirar à frente e, através do aprendizado, que é relatado em suas páginas, familiarizar-se com os signos oferecidos pela vida e pela arte. Assim, Deleuze propõe quatro tipos de signos representados na *Recherche*: os da mundanidade, essencialmente vazios, os mentirosos signos do amor, a materialidade dos signos sensíveis e, finalmente, os signos da arte, para os quais todos os demais convergem. Deleuze demonstra ainda que a busca pela verdade, na *Busca do tempo perdido*, encontra-se estreitamente relacionada ao tempo que, perdido ou redescoberto, carrega em si a necessidade da interpretação dos signos e, portanto, do aprendizado: quando pensamos estar perdendo tempo, estamos aprendendo. “Toda minha vida... uma vocação” (PROUST *apud* DELEUZE, 2010, p. 23). Tal qual o herói do *Manual*, o herói construído por Proust na *Recherche* “não sabe certas coisas no início, aprende-as progressivamente e tem a revelação final.” (DELEUZE, 2010, p. 25). Logo,

A ideia filosófica apresentada por Proust, como mote da *Recherche du temps perdu*, é a de que o pensamento depende de um encontro com alguma coisa que força a pensar, a procurar o que é verdadeiro. E essa “alguma coisa” não é dada pela inteligência, que sempre vem depois. Pelo caminho de faculdades divergentes, em que cada uma descobre uma paixão que lhe é própria, conclui que somente a arte, na sua potência de atormentar, interrogar vitalmente, é que compele à busca da verdade. A precedência já não se encontra mais na inteligência, mas na própria coação ou no acaso. Se, para a ciência moderna, a verdade só pode ser buscada a partir do caminho lógico, traçado pelos ditames da própria ciência, para Proust, a verdade científica pode ser apenas considerada, mas não necessariamente correta. Em *O tempo redescoberto* (...), diz que esta é tributária da inteligência, enquanto que a primeira pertence a um livro carregado de caracteres figurados, não traçados por nós, que antes de serem compreendidos pela lógica, precisam sofrer a coação do encontro para serem decifrados. E é esse livro de caracteres figurados que lhe interessa, pois ele é o caminho que “dá a pensar”. (SORDI, *s.d.*, p. 2)

Percebemos nítidos pontos de convergência entre as ideias desenvolvidas por Deleuze acerca do aprendizado na obra de Proust e o processo sofrido por H, no *Manual*, dentre os quais destacamos a consciência de que é somente pela arte que os signos exteriores podem se transformar em objetos significativos e, por isso, inteligíveis. Como a atitude de estar em oposição à obra de arte que meramente retrata, ou o incômodo com o fato de não conseguir compreender a verdade sobre si e sobre o outro, ações e sentimentos protagonizados por H., Deleuze questiona:

Sob todas as formas, a inteligência só alcança a si própria, e só nos faz atingir as verdades abstratas e convencionais, que não têm outro valor além do possível. De que valem essas verdades objetivas que resultam de uma combinação de trabalho, inteligência e boa vontade, mas que se comunicam na medida em que são encontradas e são encontradas na medida em que são recebidas? (DELEUZE, 2010, p. 29)

Encontramos uma possível resposta no tortuoso caminho do aprendizado de H., em que reconhecemos a revelação paulatina das essências buscadas pelo retratista através de seu trabalho com a arte. Os capítulos em que a personagem se dedica a analisar as obras de arte italianas, frutos de suas experiências de viajante, compõem não apenas os “exercícios de autobiografia”, mas uma processual atividade de verificar que

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, uma vez manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas já se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado. (*Ibidem*, p. 36)

É, portanto, o aprendizado, a capacidade de colocar-se em oposição às obviedades da vida, que possibilita ao artista do *Manual* fazer-se obra, no sentido de que, consciente de seu papel, está apto a reconhecer que seu “verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo” (SARAMAGO, 1992, p. 96).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das páginas do *Manual*, diversas são as referências feitas, explícita e implicitamente, às artes plásticas, bem como a outros objetos de intertextualidade, artísticos ou críticos, que conduzem, tanto o narrador, quanto o leitor, a um processo “artemágico” — mágico, porque artístico — de aprendizagem. Se a escrita de H., conforme já comentado, vai adquirindo consciência estética no decorrer de seu processo de aprendizagem, um quantitativo relevante de quadros, esculturas e monumentos é trazido à superfície do texto, de modo a coadunar que o diálogo entre as artes se dá através dos sinais que elas representam: signos da vida encerrados nos signos das artes, cedendo espaço, assim, ao conceito de *ut pictura poesis*, ou seja, “se tudo é linguagem e imagem, a discussão não deve se dar mais nos termos da mimesis, mas sim em termos de uma teoria da linguagem produtora do mundo”. (SELIGMANN-SILVA. In: LESSING, 2011, p. 29). Assim, temos que o *Manual de pintura e caligrafia* oferece-nos “piscadelas de sentido”, como ensina Umberto Eco, ao trabalhar a intertextualidade, através, por exemplo, da ocorrência de uma comparação entre os interesses de Olga, a secretária de S., e Amélia, personagem do romance de Eça de Queiroz, *O crime do Padre Amaro*: “Se o Padre Amaro vestiu a Amélia com o manto da Virgem, porque não faria a secretária Olga amor comigo diante do retrato do patrão (patrono, padre, pai) que lhe fizera amor e depois se cansara? (SARAMAGO, 1992, p. 52), ou ainda os longos trechos em que reproduz textos de Marx, como já comentamos.

José Saramago, através da voz do narrador do *Manual*, faz uma crítica, em dado momento do livro, à pressa que parece caracterizar os artistas da contemporaneidade, que, por vezes, deixam-se levar pelo narrado, esquecendo-se da força lúdica das palavras e nelas se embaralhando. Apropriamo-nos da ideia e ousamos chamar de pressa a nossa busca individual por um tempo que, sempre aparentando estar perdido, lança-nos ao exercício de, incessantemente, apreender a essência de que é feita a vida. Se H., representado ambigualmente pela letra que é vazia e que, escrita em maiúscula, representa toda a força e maturidade de um homem que soube aprender com a vida e com a arte, deseja conhecer S. (que representaria Saramago, Salazar, sistema...) para, enfim, atingir o autoconhecimento, nós, ao aceitarmos o convite de passar pela porta entreaberta do texto, deparamo-nos com uma exposição de “artes mágicas” capazes de nos fazer perceber que o verdadeiro prazer do texto consiste em, ele próprio, ser tecido. Tecido este que possibilita, por sua vez, que nós, “escrepintores” ou, simplesmente, “arteleitores”, possamos procurar — e encontrar — aquilo que se pode aprender com as artemages: “bartemages, Barthes mage, cartemages, karl marx, dartemages, dar-te mais, eartemages, e arte? mais.” (*Ibidem*, p. 170).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

Textos extraídos da internet:

- CERDEIRA, Teresa. *Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória*. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=249&o=p>
- COELHO, Eduardo Prado. *O ano literário de 1977*. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=42&p=58&o=p>
- COSTA, Horácio. *A construção da personagem de ficção em Saramago*. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=205&o=p>
- LORETO, Marie Lúcie da Silva. *Manual de pintura e caligrafia: José Saramago e a viagem aos exercícios interdisciplinares* (Revista eletrônica Nau Literária). Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4874/2789>
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As artemages de Saramago*. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/1998120602.html>
- VENTURA, Susana Ramos. *Da pintura à escrita: algumas considerações sobre “Manual de pintura e caligrafia”*. Disponível em: <http://nucleodeestudosibericos.wordpress.com/2010/01/28/da-pintura-a-escrita-algumas-consideracoes-sobre-%E2%80%9Cmanual-de-pintura-e-caligrafia%E2%80%9D/>
- SORDI, Regina Orgler. *Proust-Deleuze: do aprendizado da vida ao aprendizado da arte*. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S180952672009000300002&script=sci_arttext

Canção, Por que (não) Morres? — O lirismo em Camões e Manuel Gusmão

Marleide Anchieta de Lima
UFF/ CNPq

Assim se movem
as nuvens comovidas
no anoitecer
dos grandes textos clássicos.

(OLIVEIRA, 1992, p. 401)

Nos versos do poema “Leitura”, de Carlos de Oliveira, mencionados em epígrafe, destacamos as expressões “movem” e “comovidas”. Estas nos levam a pensar na cinética constante das palavras, das imagens e das vozes no lirismo de Manuel Gusmão, o que faz da poesia um processo dinâmico, no qual são ativados os “grandes textos clássicos”, as conversas cotidianas, as artes visuais, entre outras formas de linguagem.

Nesse jogo de deslocamentos, o verbo *comover* é, semanticamente, o mais representativo quando falamos do projeto poético de Gusmão. *Comover* é sensibilizar, perturbar, causar emoção em alguém e, ao mesmo tempo, é mover junto com um outro, já que o prefixo *co-* sugere a ideia de companhia e de reunião. Nesse sentido, o poeta movimenta histórica e afetivamente os traços dialógicos de sua poesia que responde “à invenção com outra invenção” (GUSMÃO, 2005, p. 12). Para Gusmão, a inventividade é o que impulsiona o transporte e a metamorfose de uma tradição, é sempre uma ação a partir de outros (*Idem*), em que as intersubjetividades circulam, a linguagem é cíclica e as paisagens deslocam-se de modo contínuo.

Trata-se de uma poética de afetos, na qual o texto é lugar de encontros e desencontros, uma “câmara de ressonâncias”, contato de “mãos que sonham o sentido” (GUSMÃO, 2007, p. 45). De certo modo, é essa a perspectiva de Spinoza quando defende: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída [...], por afeto compreendo, então, uma ação” (SPINOZA, 2011, p. 98). Por isso, quando mencionamos a afetividade, nós a pensamos com base no desdobramento semântico da palavra em afeto e afecção, ou seja, “o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro” e ainda “ideias

que englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo afetante” (DELEUZE, 2002, p. 55). Então, afetar pressupõe “uma potência de agir” (SPINOZA, 2011, p. 98), o efeito de um corpo sobre outro, em que ambos deixam suas marcas numa dinâmica relacional, num *comover*. É “emoção que se espacializa” e se temporaliza, conforme as palavras da escritora e crítica portuguesa Maria Estela Guedes (1979, p. 13).

Não à toa, poetiza Manuel Gusmão: “*Ela vinha./ tu falavas-lhe/ até que podias já tocar/ [...] Tu a descobres e inventas/ [...] Eu descobro-te e invento-te/ e então eu oiço-a dizer-nos:// Eu sou a terceira coisa;*” (GUSMÃO, 2007, p. 51). Na mobilização de pessoas pronominais e verbais — “Ela”, “tu”, “Eu”, “falavas-lhe”, “oiço-a”, “dizer-nos” —, o poeta teatraliza subjetividades e propõe uma “terceira coisa”, imbricação entre o objeto tocado e o sujeito que toca o corpo da linguagem. Assim, temos Gusmão, leitor de Camões, pois seu texto é transformação de “amador na cousa amada” (CAMÕES, 1981, p. 45), numa partilha revitalizante e criadora. Se “a linguagem é uma pele”, conforme defende Barthes (1984, p. 64), as líricas de Camões e de Manuel Gusmão, ainda que pertencentes a séculos distantes entre si, afetam-se, friccionam-se, não só no “muito imaginar”, mas na materialidade linguística do poema que se faz “contra o tempo e contra a carne” (HELDER, 2009, p. 41).

A voz camoniana, presente na “caligrafia luminosa” (GUSMÃO, 2004, p. 82), migrante e polifônica de Manuel Gusmão, faz coadunar a violência de Herberto Helder, ao transformar e deformar o objeto amado através do “feroz sorriso, os dentes,/ mãos” (HELDER, 2009, p. 41) com a força da mordida, dos dentes “duros/ ácidos [...]/ tateando a pele/ tatuando signos/ sempre moventes” (OLIVEIRA, 1992, p. 403) dos versos de Carlos de Oliveira, “numa espécie/ de fogo: amor é fogo/ que arde sem se ver;/ porque não é de facto fogo este frio aceso; da saliva à lava/ passa pela espuma.” (*Ibidem*, p. 403). Esta capacidade ígnea do texto camoniano de velar e desvelar, de mover paradoxos, de afetar corpos textuais históricos, de provocar uma dinâmica antropofágica no poema alheio é resgatada por Gusmão, dando ao poeta quinhentista um significativo espaço interlocutório.

No século XVI, Camões apontava o incômodo de entoar seu canto para “a gente surda e endurecida” (Lus., X, 145, 375), sofrendo da “doença do vazio na interlocução”, segundo afirma Jorge Fernandes da Silveira, em *O Tejo é um rio controverso*. Há fragmentos camonianos que sinalizam tal inquietação — “Por que quem não sabe arte, não na estima” (Lus., V, 97, 98); “Mas o pior de tudo é que a ventura/ Tão ásperos os fez e tão austeros/ Tão rudos e de engenho tão remisso/ Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso.” (Lus., V, 97, 98); “No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/ Destemperada, e a voz enrouquecida,” (Lus., X, 145, 375); “Canção, se te não

crerem/ daquele claro gesto quando dizes” (CAMÕES, 1981, p. 62); “Ninguém lhe fala; [...] / [...] leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita...” (*Idem*), entre outros. O ensurdecimento e a ausência de recepção foram desconcertantes para o poeta cujo objetivo apresentava a mesma dimensão de sua epopeia — “Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte.” (Lus., I, 2, 5). No entanto, é o próprio poeta que reconhece o falhanço inerente à linguagem, os erros que sinalizam sua condição humana — “Errei todo discurso de meus anos;/ dei causa a que a Fortuna castigasse/ as minhas mal fundadas esperanças.” (CAMÕES, 1981, p. 44). Se as expectativas foram mal fundadas ou não, o que importa é que as grandes obras emergem dos naufrágios, sejam eles temporais, políticos ou mercadológicos.

Inserido num outro contexto, o do século XXI, Manuel Gusmão invoca a lírica camoniana com suas reflexões e seus desconcertos, reconhece a significação dessa obra história e resiste à “surdez dos ecos” (GUSMÃO, 2005, p. 84). A poesia de Camões encontra interlocução no lirismo de Gusmão, mas também num emaranhado discursivo, no qual Cesário Verde, Camilo Pessanha, Carlos de Oliveira, Herberto Helder e tantos outros partilham suas vozes no mesmo espaço textual. Todos compõem a canção portuguesa, pelo viés do encantamento ou do desencanto.

É nesse movimento de leituras, de conhecimento e de experiências que Gusmão questiona: *Canção, por que (não) morres?* (GUSMÃO, 2004, p. 75). Tal questionamento recria e atualiza a finda da Canção IX, de Camões — “Assi vivo; e se alguém te preguntasse,/ canção, como não mouro,/ podes-lhe responder que porque mouro” (CAMÕES, 1981, p. 71). Com estrofes assimétricas e longe da rigidez clássica, o que o poeta mantém são os efeitos sonoros do texto camoniano, ressaltando as aliteraões na força das dentais *d* e *t* e das bilabiais *m*, *p* e *b*. Se Camões enfatiza os referidos fonemas em “Situou junto à parte/ Onde um braço de mar alto reparte” (*Ibidem*, p. 67), Gusmão renova-os, assegurando a musicalidade da composição poética — “[...] palavras em que te perderas serão/ cinzas sobre o mar e espuma suja” (GUSMÃO, 2004, p. 76). Além disso, é interessante notar que as metamorfoses de um texto em outro são inicialmente perceptíveis no plano gramatical. Na escrita camoniana tem-se uma canção amorosa, na qual as formas verbais aparecem na primeira pessoa. Trata-se de uma voz lírica a cantar a morte de amor — “assim vivo”, “porque mouro”, “a vida que me fica”, entre outros exemplos. Por outro lado, o poema de Manuel Gusmão é composto na segunda pessoa do singular, pois a Canção é chamada ao diálogo, trazendo em si morte e vida entrelaçadas — “Canção [...] / [...] é a morte que em ti sobe até à fonte/ do sangue [...] / [...] sobre o corpo morto do amor/ amante e desamado?” (*Ibidem*, p. 76). Ela é a interlocutora do sujeito poético e figura-se num corpo humanizado, que se prolonga na página a fim de preservar o

que ainda há de vitalidade. Nos versos “[...] já sem outro assunto/ de momento, me despeço de todos vós — / Quem falou agora? — Que importa quem falou?” (*Ibidem*, p. 76), deparamo-nos com o único momento de materialização discursiva do sujeito no poema, em que se estabelece um jogo dramático de vozes, uma espécie de presença e de ausência, de despedidas e de encontros. Embora a canção seja escrita na negatividade, como se verifica nas expressões “sem voz”, “sem canto”, “sem assunto”, “se afasta”, “e abandonando vai”, entre outras, ela se mantém viva no tempo — “canção ainda agora”, “corres ainda pelo sangue/ de quem escuta”, “fulgor último/ que ao fundo, no horizonte/ da linguagem,/ da própria linguagem” (*Ibidem*, p. 77). Desse modo, Camões é também revitalizado com as “caligrafias extremas” da vida e da morte, com a certeza de que a poesia é “novidade perpétua, perpetuamente configurável pela reconsideração e deslocação do velho” (BUESCU, 2008, p. 91).

Mas se, no canto camoniano, pergunta e resposta são possibilidades, no tecido verbal de Manuel Gusmão, a especulação não se resolve, já que, de algum modo, ela indaga o lugar da poesia na contemporaneidade — “Poesia, por que (não) morres?”. Isso nos remete a Joaquim Manuel Magalhães e aos seus versos que já se tornaram canônicos — “[...] voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar” (MAGALHÃES, 2001, p. 168). Num tempo de desenraizamento ontológico, de escassez de afetos e de aridez mnemônica, o desencanto é uma forma de contracanto, um modo de dizer a perda e os vazios identitários. Portanto, a canção tornou-se um réquiem, um canto lutuoso do lirismo, do próprio sujeito e de uma memória em ruínas, algo que também, a seu tempo e a seu modo, a sentenciosa voz do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, já apontara: “Por fogo, ferro, água, calma e frio,/ Deixa intentado a humana geração./ Mísera sorte, estranha condição!” (Lus., IV, 104, 161). Nesse contexto, Gusmão não encontra respostas, mas busca vestígios desse canto inacabado através dos traços do humano na grafia espaciotemporal que valoriza a dimensão dialógica e histórica da poesia — “Não consentir que ao mundo imponham a ausência/ de palavra; porque o mundo em nós e fora de nós/ é o que nos faz falar segundo o desejo.” (GUSMÃO, 2007, p. 75).

Além da canção, o poeta visita as oitavas camonianas e depara-se com outro questionamento — “*Quem pode ser no mundo tão quieto/* que o não mova o próprio mundo nele” (GUSMÃO, 2004, p. 78). Retornamos, então, ao comover de vozes, de afetos e de experiências, um comover que faz sujeito e objeto participarem da mesma carnalidade, de um mesmo corpo amoroso experimentado na leitura.

Gusmão movimenta a ética do texto camoniano e o seu descontentamento diante da desvalorização da arte, de uma acentuada “vã cobiça” e “glória de mandar” e de um mundo em desconcerto. Assim, ele resgata a perplexidade do poeta qui-

nhentista ao constatar a imobilidade do “humano pensamento”, do “peito congelado” que “lhe não revolva e espante o sentimento” (CAMÕES, 1981, p. 85), observando, então, que há em Camões a consciência de que o mais alto valor — o canto com engenho e arte — e sua força transformadora é o que possibilita ao mundo nova ordem e nova valoração. Num tempo distópico como o nosso, diríamos que essa concepção se trata de uma utopia. Mas, é por este viés que Manuel Gusmão defende a palavra poética: “Porque é um fazer, a poesia é [...] a invenção de possíveis verbais que supõem uma apropriação para que funcionem — ou a produção de gestos verbais que desenham figuras do humano é uma prática e uma ética: uma po-ética.” (GUSMÃO, 2010, p. 146). Pensar a poesia como “gestos verbais”, o desenhar de “figuras do humano”, “uma prática e uma ética”, é pensar que o mundo se constrói fragmento a fragmento numa responsabilidade coletiva, numa “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 7). Em sua escrita, Gusmão nos lembra constantemente de que “o mundo é nossa tarefa” e atribui à poesia o lugar de um “diálogo resistente” (GUSMÃO, 2007, p. 18) num tempo em que se ressaltam as indiferenças, a anestesia e o consumismo desenfreado. Por isso, o poeta aposta na ação dos afetos e na revitalização da linguagem, do sujeito e do mundo. Seu projeto ético e estético constituiu-se nas relações entre três verbos fulcrais — olhar, dizer e fazer —, que reiteram a força da poesia como um exercício de linguagem, um trabalho de uma memória afetiva, verbal e imagética: “Olha: há duas mãos neste homem: falam. Dizem:/ Somos matéria da memória, mas a memória nem nada nos pode reduzir.” (GUSMÃO, 1996, p. 66).

Embora no poema “Canção última” encontremos uma dicção apocalíptica — “o tempo da ofensa e do extermínio”, “desertos oceânicos”, “em redor de sangue estilhaçado”, “amantes violados” etc. —, há o desejo de recomeço e a crença na possibilidade de um trabalho reconfigurador do humano através da arte: “A origem — agora:/ coisa mínima, alguém te chamou —/ Há um verso antigo que regressa à invenção/ e tudo poderá talvez recomeçar.” (GUSMÃO, 2004, p. 90). Nesse sentido, Camões é um poeta que regressa no espaço comovido da linguagem. Convocar a lírica camoniana e transpô-la para o nosso tempo não é, para Gusmão, um “gesto de exibição culturalista”, porém um ato vital de inseri-lo na sua poética de afetos, numa conversa de “tempos constelados”. Desse modo, Gusmão concretiza o grande desejo camoniano ao estabelecer interlocuções e partilhar o conhecimento “de experiência feito” no processo de leitura e escrita de uma tradição. Ambos oferecem à palavra poética, criativa e reflexiva, uma potencialidade vivificadora, à medida que ela encoraja e implica “uma dinâmica, uma atividade, um esforço de transformação do mundo num claro investimento na vida” (LINS, 1993, p. 163).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984.
- BUESCU, Helena C. “Recomeçar a invenção. Poesia e testemunho em Manuel Gusmão”. In: _____ e BASÍLIO, Kelly Benoudis. *Poesia e Arte. A Arte da Poesia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto editora, 1978.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder — poeta obscuro*. Lisboa: Moraes editores, 1979.
- GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o Assombro a Sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- _____. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. “A história e o projecto humano (Que quer dizer o texto quando diz ‘o que o texto tece advirá ao homem como destino’)”. *Ariane*, 18-20. Lisboa: FLUL, 2005; pp. 119-138.
- _____. *A Terceira Mão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- _____. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Editorial Avante!, 2011.
- HELDER, Herberto. *Ofício cantante — poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz: breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio d’Água, 2001.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético (poesia reunida)*. Lisboa: Sá da Costa Editores, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível — estética e política*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SPINOZA, B. *Ética*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Sê movente como o universo: Ética em alguns poemas de Pessoa e Sena

Paulo Ricardo Braz de Sousa
UFF

“A poesia é (...) uma actividade revolucionária.” (SENA, 1977, p. 11), escreveu certa vez Jorge de Sena. Embora o poeta português fosse, na melhor das acepções, um poeta engajado em questões referentes à realidade sociopolítica, a asserção pouco tem que ver com qualquer tipo de intervenção panfletária em literatura. A atividade revolucionária aqui delineada aproxima-se, a meu ver, de uma profunda consciência da transformação irrevogável assumida pelo verbo em movimento. Observemos que o grande espanto provocado pelos efeitos de sua experiência poética consiste não somente nas expressões de uma dualidade intercambiável de morte e vida do objeto nomeado, mas na intuição de um recuo deste mesmo objeto quando afirmado, simultânea e justamente, em seu próprio estatuto de linguagem e realidade. Está evidente: para que haja linguagem é necessário um mundo em que ela se efetive como valor partilhado, embora só haja mundo enquanto existe palavra para significá-lo. A interdependência das instâncias referidas é constatação a que não podemos escapar; pelo contrário, negligenciá-la seria tomar ambas por uma abstração escabrosa em que a distância assinalada entre tais elementos apenas indicaria um espaço inabitável, porque impossível.

Escrever nos revela algo mais sobre este processo. Tal gesto demarca, sobretudo, uma violência: não se dá a escrever versos impunemente. Eis, portanto, o ímpeto a que nos convoca o fazer poético quando, frente a um mundo por dizer, nos faz abraçá-lo em todo o seu desacerto. A relação reivindicada concebe uma forma de conhecimento do real que necessita, imprescindivelmente, do ato que é produzir a sua significação, e este mesmo ato, por excelência, é interação: espaço de confluência entre o homem e o mundo que se faz objeto (e antes de mais sujeito) do movimento de incessante transformação emergente na palavra proferida.

Ora, estes apontamentos não mais pretendem que uma breve apresentação do assunto que se deseja pôr em pauta. Em 1961, Jorge de Sena publica sua primeira

antologia de poemas, uma recolha de obras lançadas nas décadas de 40 e 50, denominada *Poesia I*. O conhecido prefácio deste livro nos coloca diante de um problema já muito debatido, embora pouco esclarecido, sobre as implicações daquilo que o autor de *Metamorfoses* chama (a sua) poética do testemunho, relacionando-a com o fingimento pessoano. É certo que o discurso muitas vezes ácido de Sena, se sob os olhos de uma leitura descuidada, pode abrir brechas para a polêmica, sobretudo para certos defensores excessivamente passionais do monumento Fernando Pessoa. Deixemos as intrigas para as notas de rodapé dos corredores da Universidade. Este trabalho objetiva um estudo comprometido com a busca pelo entendimento entre as distintas poéticas e suas particularidades de modo que se possam abrir novos campos de pesquisa neste âmbito, a partir das reflexões aqui propostas.

Antes de partirmos para uma análise mais detida do assunto já referido, convoco um terceiro poeta para balizar esta tríade da poesia portuguesa contemporânea. Herberto Helder é seu nome; leio um texto em prosa seu, do livro *Os passos em volta* (1963). O breve conto “Teoria das cores” aqui me serve, às custas de exemplo, numa tentativa de elucidar o problema já levantado. A narrativa nos conta a história de um pintor e seu peixe vermelho; o artista empreende-se na tentativa de pintá-lo, mas, ao perceber que nasce um nó negro a se alastrar continuamente do interior do animal, surpreende-se com o aparecimento de um novo peixe. Enfim, após refletir sobre a natureza de tal transformação, o artista pinta um peixe amarelo. A lição parece simples:

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. (HELDER, 2010, p. 19).

Ora, nos parece simples se reduzimos a questão ao aspecto lúdico que Herberto Helder maneja com extrema habilidade. No entanto, o jogo nos aponta um fundamento muito mais sério no que diz respeito à questão dos desníveis operados pela representação. Veja bem, o texto trata de uma *teoria* das cores, o que já nos sugere uma sistematização de conhecimentos especulativos; vale lembrar, a observação do acontecimento narrado *ensina* o artista, em seu ato de mero observador. O trânsito que se estabelece entre o mundo das coisas e o imaginário configura-se na ponte paupérrima da representação, a qual une (e, portanto, também separa) as duas instâncias. Assim, o que o poeta nos propõe neste conto é, sobretudo, uma reflexão

radical sobre o sentido do movimento no seio do labor artístico, de maneira que a lei da metamorfose referida assinala o meio pelo qual vida e arte são compreendidas num único gesto. A lei da metamorfose é este ponto de interseção, entendimento da singular natureza do real e da linguagem, de que apenas somos capazes de dizer um mundo em mudança, em seu ciclo ininterrupto de imagens. Portanto, em matéria de poesia, estamos sempre a falar de outra coisa.

Em apresentação à poesia herbertiana, Luis Maffei faz referência a um poema d'*Os selos* quando afirma acerca do labor poético do poeta português: “O ‘batismo’ é ‘atônito’: há qualquer coisa de religiosamente em diferença na estupefação que a poesia, ao nomear, provoca, na desordem a que leva a significação.” (MAFFEI, 2010, p. 127).

O ensaísta aproxima o ato de significar a uma desordem. Torna mais claras as implicações a que está sujeita a poesia em seu movimento de interação com o mundo nomeado. Aponta ainda aos laços de religação em diferença que se trançam neste encontro atônito, portanto, confuso, em que o mundo deixa de ser simples representação da realidade das coisas para ser o próprio mundo feito palavra. A desordem provocada pela significação parece-me, deste modo, choque com as mesmas qualidades da vida em excesso. Ora, se atribuir a palavra compreende tal desconcerto é porque este mesmo desconcerto nos obriga a dizê-lo, caso contrário, não haveria a menor necessidade da construção de sentido, posto que eles, supostamente, já nos seriam dados.

É nestes termos que o conhecido poema de Fernando Pessoa, *Autopsicografia*, me faz pensar no domínio técnico explicitado como teoria estética. O fingimento pessoano nada tem que ver com arte da ilusão ou coisa a que se valha, embora tantas vezes assim seja reivindicado. Expressa, antes de tudo, uma consciência aguda do fazer literário e seus desdobramentos no espaço de confluência entre o eu e o outro, atribuindo à interlocução o papel fundador da construção de sentido em diferença, afinal “[...] os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm.” (PESSOA, 2008, p. 146). Sim, “O poeta é um fingidor”; lembremo-nos, entretanto, de que fingir traz sua raiz latina *fingere*, que designa a ação de esculpir, intervenção sobre o real mais clara aos nossos olhos. Insisto “na desordem a que leva a significação”, comentada por Luis Maffei, de maneira a assimilar tal movimento a certo recuo operado pela linguagem poética sobre o mundo significado: uma fissura ou corte sobre a matéria, por si só interação efetiva das partes postas em questão na sua ânsia muito natural por afirmar-se como palavra viva.

Jorge de Sena, em seu prefácio à *Poesia I*, parece condenar não exatamente o fingimento como processo constitutivo de uma poética em particular — pelo contrário, concebe-o também como parte imprescindível ao seu labor —, mas aquilo

que nele reconhece como excessivamente artificial: “[...] repugnou-me sempre a parte de artifício, no mais elevado sentido da técnica de apreensão das mais virtualidades, que um tal ‘fingimento’ implica.” (SENA, 1977, p. 11). Todavia, aqui, a heteronímia é concebida em seu aspecto mais trivial, quando paralisada em seu estado latente e reconhecida apenas quanto a certa funcionalidade de apreensão das multiplicidades subjetivas. Intento afirmar o que, de determinada maneira, o próprio Sena inclina-se a defender (embora pareça às vezes ludibriar seus leitores com construções menos claras do que assertivas): não há, em efetivo, uma oposição fingimento/ testemunho. Uma complementaridade estabelece-se, não para acalmar os ânimos, mas para desdobrar o problema em outros de natureza ainda mais severa:

Se o “fingimento” é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o “testemunho” é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos aferidos. (SENA, 1977, p. 11).

As palavras do ensaísta dizem mais do que sei explicar. Uma forma de autocohecimento expressa por meio da multiplicidade que o projeto de alteridade pessoal implica compreende, neste sentido, um grave questionamento desta poética em situar sua ação (?) no lugar *entre* que a matéria linguística nos oferece; logo, poderíamos falar da produção do poeta de Orfeu, que é uma escrita preocupada com a interação: “Sentir? Sinta quem lê!” (PESSOA, 2008, p. 146). Contornemos, entretanto, a análise de Sena, observando que a presentificação radical do Outro na poesia de Pessoa determina uma consequente e explícita configuração de instabilidade discursiva a qual nos lança, inescapavelmente, a um novo campo onde a subjetividade poética, em suas mais virtualidades, defronta-se com um universo de possibilidades de realizações. Universo este em que o sujeito se projeta, não apenas numa aventura em busca de esclarecimento espiritual, mas assumindo um posicionamento profundamente interventor diante de uma realidade aberta para a própria invenção. As relações éticas assinaladas neste movimento conformam um interesse preponderantemente político de tal opção estética. A poesia, se se apresenta como um espaço privilegiado de ação ética, é porque também ajuda a construir este mesmo espaço e, quanto a este âmbito, Pessoa assume uma invulgar consciência crítica de seu papel enquanto escritor.

Na leitura de *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot, encontramos a seguinte reflexão: “Se vemos no trabalho a força da história, a que transforma o homem transformando o mundo, devemos reconhecer na atividade do escritor a forma por

excelência do trabalho.” (BLANCHOT, 1997, p. 302). O fragmento escolhido não é fortuito; Jorge de Sena é detentor de uma poética deveras comprometida com uma concepção laboral da atividade artística, ou um *ofício cantante*, como poderia dizer Herberto Hélder. O autor de “Os trabalhos e os dias” nos revela com vigor esta prática da transformação por meio da palavra:

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e principio a escrever como se escrever fosse respirar
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
de um caminho sem nada para o regresso da vida. (SENA, 1989, p. 83)

Curiosa pode ser a percepção de um corte interseccional (com o perdão do vocábulo) observado já no primeiro verso do poema de *Coroa da Terra*: “Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro”. Esta primeira asserção nos coloca de frente a um texto cujo interesse fundamental se pauta num profundo anseio por representatividade, de modo que a observância do uso da comparação (como desmembrada metonímia) impõe uma leitura mais direcionada ao *lugar comum* desejado pela subjetividade poética. Neste sentido, entendemos o poema, sobretudo, como espaço de encontro e compreensão entre o eu e o outro. O trabalho de escrita em operação é trabalho sobre o mundo e, conseqüentemente, selamento de compromisso com a realização daquilo que o próprio Sena designa como “nossa vontade de dignidade humana”. (SENA, 1977, p. 12).

Em esclarecedor ensaio crítico sobre a poética seniana — *Trabalho sobre trabalho: dois poemas de Jorge de Sena* —, Ida Alves enreda os laços que unem certa potência de trabalho ao dever ético assumido por esta poesia. Neste âmbito, a concepção de humanidade destacada pela ensaísta contribui para entendermos a afirmação da vida em contraposição à fugacidade do tempo, de modo que a frágil permanência da obra humana é posta em questão frente ao vazio da descontinuidade existencial: “À medida que escrevo, vou ficando espantado/ com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada.” (SENA, 1988, p. 83). Blanchot irá dizer: “A literatura não é o nada.” (BLANCHOT, 1997, p. 302), e concordamos com ele na medida em que, enquanto gesto criativo, a literatura se configura como “a realização de um projeto até então irreal”. (BLANCHOT, 1997, p. 302). O que Jorge de Sena nos revela, em certa ambigüidade na dupla negativa *não ser nada* dos versos transcritos, talvez seja manifestação mais acertada de um apelo ético focado no espaço de dúvida em que se situa a obra então realizada, entre a amarga convicção da voz apagada diante do nada e o espanto comovido da palavra lançada ao infinito. Aqui, o papel

da interlocução torna-se basilar para a compreensão de uma forma de continuidade, que seja da *mínima coisa* transmutada em verso à espreita dos olhos do outro. Já visitamos a noção de projeto no texto de Blanchot e, neste sentido, as palavras de Simone de Beauvoir são de grande importância para o esclarecimento de algumas hipóteses de leitura sobre esta abordagem:

É porque minha subjetividade não é inércia, retiro sobre si, separação, mas, ao contrário, movimento para o outro, que a diferença entre o outro e mim é abolida e que posso chamar o outro de meu; apenas eu posso criar o laço que me une ao outro; crio-o pelo fato de que não sou uma coisa, mas um projeto de mim rumo ao outro, uma transcendência. (BEAUVOIR, 2005, p. 139).

O fragmento retirado de *Pirro e Cinéias* parece ressoar no verso “Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem” (SENA, 1988, p. 83), de “Os trabalhos e os dias”. Novamente, a ideia de comunhão liga-se à atividade da escrita, sugerindo certa predisposição a tal prática laboral: “[...] e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo/ e desenhei uma rena para a caçar melhor” (SENA, 1988, p. 83). Este trecho profundamente instigante do poema seniano nos propicia apontar uma série de considerações acerca da avaliação crítica do poeta em relação à vida. Pensamos nos laços urdidos com a ancestralidade do homem cujo desenho de rena, mais do que uma ação utilitária, assinala um gesto inventivo; a imposição do pensamento sobre o tempo assinala, ainda, o traço de imprescindibilidade da presença do outro com a ajuda do qual são manejados os motores da história. Entretanto, sobressalta a esta leitura, acima de tudo, a contiguidade da prática da escrita com o principiar do mundo, como se a realização daquela fosse condição determinante para o nascer deste, ambos insurgindo sobre o plano da imanência num só movimento transcendente: “este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.” (SENA, 1988, p. 83). Jorge de Sena de forma alguma é inércia!

Essa verdadeira metamorfose que o trabalho estético permite é o cerne da ação poética sobre as palavras e sobre a construção do mundo. É o desenvolvimento de um ideal ético que compreende a arte não apenas como a criação de objetos de prazer estético mas, principalmente, como a afirmação da atividade de pensar entre os homens, tornando-se *ação* ou, em outras palavras, permanente exercício de liberdade humana. (ALVES, 2009, p. 177-178).

Ida Alves nos propõe em seu texto uma reflexão sobre a ideia de continuidade. Compreendendo esta abordagem no sentido de um verdadeiro movimento metamórfico, em que a ensaísta apresenta a potência da ação transformadora perante a fragilidade da vida mortal como uma das problemáticas fundamentais da poética seniana. Enfim, será o próprio Jorge de Sena quem dirá: “Eu não acredito na imortalidade de coisa alguma” (SENA, 1977, p. 13). De fato, devemos observar que o comentário do poeta nos dirige as reflexões para uma distinção muito sutil no que tange ao par *imortalidade/ eternidade*. Ora, não há razão para crer na imortalidade no âmbito da poesia seniana, de forma que a morte em si é princípio fundador da metamorfose (abordagem fundamental para a compreensão de sua poética). A eternidade, por outro lado, pressupõe a ação contínua, esta que passa, inevitavelmente, pela morte e a subsequente renovação da vida. Deste modo, o desejo de eternidade jamais poderia ser a vontade do ser imortal (condenado à sua condição estanque); somente o ser mortal almeja o infinito.

Condenados somos ao movimento. Sob esta ótica, encaminhamos a nossa atenção a outro poema de Jorge de Sena. “A morte, o espaço, a eternidade” comparece a este ensaio com o ímpeto de seu primeiro verso: “De morte natural nunca ninguém morreu.” (SENA, 1977, p. 139). A primeira observação que demarcamos acerca deste breve fragmento do último poema de *Metamorfoses* é certa inclinação a uma evidente desnaturalização na ideia de humanidade de Sena (o que não passa de uma obviedade, mas que cumpre ser salientada): “A morte é natural na natureza. Mas/ nós somos o que nega a natureza.” (SENA, 1977, p. 139). Ainda, seguindo estas sendas, deparamo-nos, inexoravelmente, com a questão da finitude como constituição valorativa de uma ética na obra seniana — constituição esta pautada na superação das faculdades precárias do homem na luta pela continuidade. Assim, somos sujeitos à condição limitada da existência, mas ambivalente condição, posto que as mesmas circunstâncias que traçam a fronteira de nossas vidas são as que nos impulsionam a suplantarmos a nossa própria finitude. Leiamos a sequência inicial do texto de Sena para melhor esclarecer esta proposição:

De morte natural nunca ninguém morreu.
 Não foi para morrer que nós nascemos,
 não foi só para a morte que dos tempos
 chega até nós esse murmúrio cavo,
 inconsolado, uivante, estertorado,
 desde que anfíbios viemos a uma praia
 equadrumanos nos erguemos. Não.

Não foi para morrer que nós falámos,
que descobrimos a ternura e o fogo,
e a pintura, a escrita, a doce música.
Não foi para morrer que nós sonhámos
ser imortais, ter alma, reviver,
ou que sonhámos deuses que por nós
fossem mais imortais que sonharíamos. (SENA, 1977, p. 139).

O excesso de negativas que assenta sobre os primeiros versos é indicação inelutável, não somente da afirmação da vida, mas da presença da morte como meio de realização deste gesto afirmativo — meio porquanto a observemos no espaço entre o que é de nosso conhecimento nos limites da existência e a esfera do desconhecido. Por isso sonhamos: a imagem da ação transformadora a subverter a ordem precária do real. “Não foi para morrer que nós sonhámos/ ser imortais, ter alma, reviver (...)”. Neste trecho, a oscilante transitividade do verbo sonhar, marcada pelo corte do verso, coloca o leitor num espaço de profunda incerteza (espaço ético por excelência), afinal, somos assaltados pelas figurações do sonho, devaneio estéril rumo ao vazio, e do sonho, projeto em direção ao que nossa vontade de dignidade humana almeja. De qualquer forma, sonhamos. Aceitamos este risco como tarefa inerente ao fazer humano, como gesto de fé na continuidade em que apostamos nossas vidas, pois não sabemos que outro destino nos aguarda a estrela cega do pós-morte. Aqui, o ideal de metamorfose é impulso à ação, mais precisamente à criação: “Não foi para morrermos que falámos,/ que descobrimos a ternura e o fogo,/ e a pintura, a escrita, a doce música.” Nos versos de Sena, a fala não deixa de ser falta, mas falta que intenta preencher o vazio para o qual não nascemos (e em função do qual não devemos morrer) e que, para tanto, se fez fala. Nascemos e caminhamos progressivamente em direção à morte e este caminhar é nosso único aprendizado. Os esforços do poeta em desnaturalizar a morte compreendem, deste modo, a figuração da metamorfose a partir do gesto interveniente sobre a realidade em constante mudança, quando, operando um recuo sobre a (des)ordem das coisas, faz emergir sobre o mundo outros que a sua fala sonhou. Por entre esta desordem de coisas, a própria arte (pintura, escrita, música), que naturalmente é descoberta e que, com engenho, se faz processo inventivo: conhecer e transformar são movimentos concomitantes do labor poético.

O testemunho seniano nos aponta este caráter vigilante da experiência poética para, então, nos conduzir a tal via de mão dupla explicitada, quando se faz fonte de conhecimento e transformação, simultaneamente. Podemos situá-la nos termos de

uma expectativa ativa, ou ainda mais propositadamente, uma (cri)ação expectante. Em “Poesia nova”, texto brilhante do Ruy Belo ensaísta, encontramos uma série de observações acerca da natureza da palavra poética que pode nos conceder caminhos instigantes de investigação de tal movimento que se pretende aqui explicitar. Também compreendendo a poesia no âmbito de uma concepção testemunhal, que demarca o campo em que se projeta a sua sensibilidade estética a partir de uma suscetibilidade diante do mundo e do outro; e, nestes termos, poesia é relação, logo, movimento contínuo.

É esse, hoje e sempre, o encanto da poesia. A sua palavra situa-se entre a natureza e o espírito. É arte. É uma palavra que continuamente se faz, que é *devenir*. Está ali, mas está *para* um sentimento sobre o qual ela se levanta. Vive, porque a cada momento a recriam. (BELO, 2002, p. 72).

Situando-se em meio à interseção da natureza e do espírito, a palavra poética é assumida, não somente como invenção, mas, sem lhe privar de seu estatuto humano — afinal, nada mais humano que a expressão poética —, é revelação, o que nos demonstra o caráter motivado que assume perante o real. Assim, falo nesta condição de suscetibilidade do poeta articulando-a a esta palavra que “está *para*” a conjuntura que a rodeia, como bem assinala Ruy Belo. O gesto ético que podemos pressupor deste movimento fundamenta-se na abertura que o sujeito poético empreende no encontro com o outro (aqui podendo ser entendido como a figuração do desconhecido), o que determina a potência criativa no seio do ser desejante. A dinâmica que se constrói por meio deste enlace consubstanciado pelo desejo é assegurada por sua contrapartida: o medo. “Para emergirmos livres foi que a morte/ nos deu um medo que é nosso destino.” (SENA, 1977, p. 139).

Ora, o poema do qual retiramos estes fragmentos é acompanhado em *Metamorfoses* da imagem do *Sputnik I*. O homem deixa de simplesmente olhar para os astros para, com sua técnica, devassar o próprio espaço sideral em busca por conhecimento. Nestes termos, a vontade de deliberação frente à carência de saber é pré-condição de qualquer gesto ético, posto que será o próprio homem a arcar com as consequências de seus atos quando assumida a responsabilidade de guiar seu destino. Ainda quanto ao poema de Sena, a luta que se investe contra a naturalização da morte cumpre-se na medida em que é afirmado este mesmo medo que nos impele ao objeto desejado: o infinito.

É uma injustiça a morte. É covardia
que alguém a aceite resignadamente.
O estado natural é complacência eterna,
é uma traição ao medo por que somos,
àquilo que nos cabe: ser o espírito
sempre mais vasto do Universo infindo. (SENA, 1977, p. 141).

Cabe-nos ser o espírito. Aqui, o projeto de humanidade traçado por Sena ganha a transcendência almejada na carne, que depois da morte é matéria a alimentar outros corpos vivos, metamorfoseados. Transformação que suplanta o tempo, a palavra poética ganha, afinal, um estatuto de liberdade; entre o nomear do objeto e o próprio objeto nomeado sempre se afirma uma relação em diferença. Ainda Ruy Belo irá afirmar, sobre a palavra poética: “É filha do tempo, a sua vida tem de dar testemunho das circunstâncias que a viram nascer. E, no entanto, tem de vencer o tempo. Tem de poder ser dita na ausência da coisa que o tempo matou.” (BELO, 2002, p. 77). Justamente esta afirmação do ensaísta parece-me instituir um ponto de encontro crítico com a poética pessoana do fingimento e, partindo deste argumento, podemos relacioná-la com o que, até então, foi discutido acerca da poesia de Jorge de Sena.

Interessa-me, sobretudo, pensar sobre este processo de presentificação do objeto ausente por meio da linguagem que, neste âmbito, indica claramente afinidades com o modo de produção assumido por Pessoa. A transformação operada pela palavra poética não se dá unicamente no plano da linguagem na medida em que mantém laços estreitos com o objeto referenciado (ou com aquilo que de forma mais genérica denominamos de realidade). É neste sentido que acusar a poética do fingimento de ser evasiva me parece um posicionamento equivocado; e mesmo no plano temático — o leitor poderia ainda retrucar — Pessoa pode nos oferecer uma gama de exemplos de uma poesia que, se não está interessada no real, também eu não teria provas de que uma outra obra artística interessada no real tenha alguma vez existido: ou então, o que diríamos acerca de “O menino da sua mãe” e “Ela canta, pobre ceifeira”, ou, ainda de forma mais radical, o que pensar dos poemas de Álvaro de Campos?

Como começamos tratando o prefácio de Sena à *Poesia I*, localizamos a problemática de sua crítica precisamente no que diz respeito a certos efeitos de artificialidade, não próprios do fingimento, mas concernentes à constituição heteronímica. Desdobrando tais reflexões neste mesmo sentido, cumpre assinalar o que, aqui, vemos como uma contiguidade das duas poéticas em questão. Retomando o texto de Ruy Belo, notamos a seguinte afirmação: “A palavra não é uma imitação da realidade. É uma nova realidade.” (*Ibidem*, p. 80). Ora, me parece este um instigante ponto

de partida para discutir as proposições levantadas. Pessoa (ou algum dos Pessoas) muito certamente assinaria embaixo a asserção de Ruy Belo sobre a natureza da palavra poética, posto que reconhece neste movimento um mesmo gesto revolucionário, tal qual estivemos até então debatendo. A laboração poética é, sobretudo, intervenção sobre o real, se presta dele como matéria-prima de construção de uma obra, e, neste sentido, o *finger*e pessoano se mostra, antes de tudo, como transformação. Blanchot pode nos ajudar a esclarecer este argumento:

Mas que faz o escritor que escreve? Tudo o que faz um homem que trabalha, mas num grau eminente. Ele também produz algo: é por excelência a obra. Essa obra, ele a produz modificando realidades naturais e humanas. Escreve a partir de certo estado da linguagem, de certa forma de cultura, de certos livros, a partir também de elementos objetivos, tinta, papel, impressora. Para escrever, deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma, negar os livros fazendo um livro com o que não são. Esse novo livro é certamente uma realidade: podemos vê-lo, tocá-lo, até mesmo lê-lo. De qualquer maneira, não é o nada. (BLANCHOT, 2011, p. 323)

Reconhecendo na produção pessoana o seu viés mais niilista, confunde-se desencanto com escapismo, angústia metafísica com evasão. O equívoco mais veemente é, afinal, acentuar a sua já radical negação do mundo e afirmá-la como fim em si mesma. Esquece-se, todavia, de que o trabalho poético — e aqui estamos em pleno acordo com Blanchot — se faz na articulação do par dinâmico negação/ transformação, o que implica, consecutivamente, um gesto criativo. Deste quadro pejorativamente denominado mais negativista, o que se pode inferir é que, para alguns críticos desta poesia, o Fernando Pessoa que eles gostariam de ler seria aquele que nunca haveria escrito coisa alguma.

Escrever é se situar no mundo. Escrever poesia é, então, esbater-se continuamente com as leis da metamorfose de que já nos deu parte Herberto Helder e, assim, assumir como inescapável sua morada em terra movediça. Se ora Pessoa apresenta um senso de desnaturalização e deslocamento em sua escrita diante daquilo que chama de real (e podemos encontrar uma série destes exemplos em seus textos em prosa), não é porque como um nefelibata vire as costas para o mundo, mas porque é portador de uma aguda percepção do trabalho poético a qual implica uma relativização do real ao articular-se com dado sujeito. Digo *relativização* não no pior dos sentidos a que se tem usado o termo, que de um vale-tudo desemboca num vale-

-nada, ou indicador de uma incerteza perante as circunstâncias da vida que leve à imobilidade; muito pelo contrário, reconheço no registro de análise poética pessoal a ideia de que a obra se faz nos pontos críticos de interseção do sujeito com o mundo, o que, conseqüentemente, nos põe a pensar sobre o lugar do outro em sua poesia e a responsabilidade ética que assume na *relação* com este. Em sua “Apresentação dos heterônimos”, Pessoa assim escreve ao tratar de suas criações:

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem — não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade. (PESSOA, 2005, p. 82).

Criador ou criatura, mais ou menos real, na verdade, o que o poeta do Orpheu nos possibilita ler neste fragmento é que a instabilidade discursiva notadamente reconhecida na palavra poética não se apresenta como um espaço de desligamento do mundo, mas, porque assim mesmo se afirma em desequilíbrio, é aprovação de seu severo posicionamento frente à realidade circundante por meio da linguagem. Atribuir o estatuto de real para o que seja, na acepção de Pessoa, deve passar pelo crivo da linguagem da poesia que a tudo desestabiliza, pois se encontra, inadvertidamente, neste *espaço entre* (corpo/ alma, natureza/ espírito, real/ representação). E é neste mesmo instante de suspensão — assim também poderíamos chamá-lo — que se torna assente a interação com outrem. O projeto de alteridade que implica o fingimento não se basta simplesmente como encenação de que a heteronímia seria a forma mais bem acabada, tampouco pretende iludir nos lançando em meio a um jogo de máscaras autorais em que qualquer expressão subjetiva só seja alcançada diluída em mil ficções. Perdoe-me o Sena, mas o que o ensaísta percebe como artificial nesta poética pessoana, por nele diagnosticar “muito de orgulho desmedido”, o que contrastaria com “a humildade expectante, a atenção discreta, a disponibilidade vigilante” (SENA, 1977, p. 11) característica de seu testemunho, entendo como processo efetivo da suscetibilidade ética de Pessoa, esta que encontra no exercício radical da heteronímia a sua dispersão a partir do choque com o outro. Se há certa afetação estética neste movimento (e acredito mesmo que haja) e seja esta a crítica de Sena, então podemos confirmá-la, mas não é este o propósito aqui.

Como já no princípio deste texto ensaiamos, buscamos uma leitura do fingimento a partir daqueles dois poemas que mais precisamente dão conta de seu próprio mecanismo de composição, sejam estes “Autopsicografia” e “Isto”. Ambos me

sugerem uma profunda relação da linguagem com o mundo e seus efeitos apontam inequivocamente para o imprescindível lugar do outro nesta poesia.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda. (PESSOA, 2008, p. 146).

O primeiro verso desta estrofe do conhecido poema já nos indica uma interessante rota de leitura. “Tudo o que sonho ou passo” naturalmente pressupõe dois campos de atuação humana, sejam estes o mundo da imaginação (ou sonho) e o mundo das coisas (onde as coisas se *passam*), assim mesmo como designou Herberto Helder em seu conto “Teoria das cores”, do qual tratamos no início deste ensaio. Ora, insistentemente estivemos discutindo sobre como a configuração ética de Pessoa se dimensiona naquilo que, então, designamos de uma suscetibilidade do sujeito lírico perante outrem a partir de uma linguagem em constante movimento. A interseção que podemos ler, entre o sonho e o acontecimento demarcado neste *passo*, resulta neste sentido outro da palavra poética que *supõe* (BELO, 2002, p. 70-71) a realidade da experiência: “*Essa coisa é que é linda*” (PESSOA, 2008, p. 146, grifo nosso). O próprio uso do verbo *passar* parece-me sintomático, posto que nele se subentende uma marca de passividade. Neste sentido, a condição paciente do sujeito lírico em muito se assemelha àquelas mesmas qualidades levantadas por Sena em relação ao seu testemunho. Lembremos: o ensaísta nos fala de *expectação*, *atenção* e *disponibilidade*, todos estes termos que indiciam um *pathos* da linguagem. Certamente, não se trata, em nenhum dos dois casos, de uma passividade inerte, mas de uma suscetibilidade em relação ao mundo e ao outro, a qual engendra uma nova criação: a obra de arte.

Quanto a esta suscetibilidade, Luciano Santos, em seu *O sujeito encarnado*, citando Emmanuel Lévinas, nos apresenta uma interessante reflexão acerca do gesto ético, compreendendo-o como *acontecimento* o qual dá sentido à existência humana. Leiamos o seguinte fragmento para esclarecer alguns argumentos:

(...) o encontro com outrem não é uma mera “sacudida no tédio”, mas “o evento da mais radical ruptura com as próprias categorias do eu, pois é, para mim, estar alhures e não em mim mesmo; é ser perdoado, é não ser uma existência definitiva”. (SANTOS, 2009, p. 115)

É justamente por não ser “uma existência definitiva” que Pessoa irá se assumir *médium de si mesmo*, em pura relação com outrem na sua experiência de esfacelamento subjetivo. Sem perder a brincadeira, o choque do qual partilha em seu movimento de alteridade não é mera sacudida no pilar da ponte de tédio que vai do eu para o outro, mas acontecimento em que se faz o gesto ético por excelência ao *doar* o quanto de humanidade vivencia em si mesmo, neste instante crítico, intermediário. “Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha.” (PESSOA, 2005, p. 92). O exercício, aqui, é articular as práticas de retração e expansão, observando-as como um organismo vivo, um corpo pulsante. Assim, se ora este gesto compreende uma “humanidade só minha”, também se caracteriza como um “ponto de reunião” entre as demais subjetividades experimentadas pela heteronímia, que mais não sugere que uma abertura ao outro. O erro parece incorrer sobre a perspectiva crítica que encerra a poética do fingimento num descentramento retrátil em si mesmo, quando, por outro lado, mesmo nos textos em que vemos descrita de forma mais desoladora uma vida solitária, o que nos é assinalado é o desejo de torná-la (a própria vida) uma obra à altura do seu digno anseio de humanidade. Para um poeta já algumas vezes acusado de ser excessivamente cerebral, “Autopsicografia” — poema autoexplicativo da poética do fingimento — seria, em si, um paradoxo insolúvel, posto que se refere à sua contrapartida situada num *pathos* da linguagem, o qual move, numa só engrenagem, o eu lírico e o leitor por meio da palavra de arte: “E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama coração.” (PESSOA, 2008, p. 146).

Esta razão entretida pelo coração sugere-me, antes de mais, a irrupção do desejo (em Pessoa muito bem direcionada à técnica) sobre a criação poética. A interseção que demarca os aspectos racionais e passionais acaba por incidir sobre o domínio do lúdico, aqui figurado pelo *comboio de corda*, o qual, naturalmente, nos remete a um universo infantil. Ruy Belo, a respeito desta questão, afirma:

A arte nasce da brincadeira, na qual uma pessoa finge dar para depois não dar. É um sucedâneo da acção da vida. O jogo permite ao homem transpor a realidade e entrar no reino do maravilhoso. A poesia consegue esse mesmo objectivo, porque transforma os gozos naturais em simbólicos; inventa um mundo rico em imagens. (BELO, 2002, p. 90).

O processo descrito pelo ensaísta em muito nos ajuda a compreender a dinâmica do fingimento pessoano. Ora, o mesmo Ruy Belo dirá que “a palavra poética é inocente” (BELO, 2002, p. 90) e, neste sentido, nos dirige o olhar para a responsabi-

lidade da poesia. Justamente por ser portadora de uma radical autonomia é que a palavra poética goza de uma liberdade, que é a sua responsabilidade; aqui podemos referir isto, não somente no que diz respeito a uma fidelidade que a arte mantém em relação ao seu desenraizamento, mas também no que tange ao entendimento de ser ela — a arte — “sucedânea da ação da vida” enquanto afirmação da própria vida como linguagem. Neste âmbito é que a abertura ao outro para o jogo das palavras no poema se faz gesto ético e, conseqüentemente, gesto político movido pela transformação como resposta à experiência no mundo; do mundo que, no poeta, transborda pela boca.

As reflexões obtidas neste ensaio procuraram debater sobre as designadas poéticas do fingimento e do testemunho, tendo em vista a observação de uma confluência entre ambas. Interpondo-as complementarmente, buscou-se compreender o que de irredutível nelas há no que diz respeito ao seu caráter revolucionário, porque transformador. Deixamos, assim, o caminho aberto para a contínua investigação deste problema — o qual legou rastros por toda a poesia portuguesa do século XX —, já que, ao modo de Herberto Helder, também nos propusemos assim discuti-lo sob a égide da única lei que rege tanto o mundo das coisas como o da imaginação: a lei da metamorfose.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Ida. “Trabalho sobre trabalho: Dois poemas de Jorge de Sena”. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, n. 5, 2009, p. 175-181.
- BEAUVOIR, Simone de. “Pirro e Cinéias”. *Por uma moral da ambigüidade*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BELO, Ruy. “Poesia nova”. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- MAFFEI, Luis. “Herberto Helder e a viagem atônita”. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.
- _____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- SANTOS, Luciano. *O sujeito encarnado: A sensibilidade como paradigma ético em Emmanuel Levinas*. Ijuí: Editora Unijuí, 2009.
- SENA, Jorge de. *Poesia*. Lisboa: Moraes, 1977.

A obra de Ana Hatherly, entre ética e estética

Rogério Barbosa da Silva
CEFET-MG

(...) e o que eu faço é um ensaio o ritmado ensaio de que nunca se sai atirando ao grande alvo para onde tudo converge e a grande sabedoria é ter o arco e não atirar com setas ou flechas ou espadas conhecidos símbolos de muitas coisas multitudinous (...).

(HATHERLY, 2001, p. 147)

Se retomamos a poesia de Ana Hatherly a partir dos seus primeiros livros, podemos perceber que se trata de uma poesia inquieta e labiríntica em seus temas e em suas formas e, principalmente, uma poesia que despoja a linguagem de suas verdades prévias e faz do leitor o cúmplice de uma aventura signica. Os versos da epígrafe acima, extraídos do poema “Litoteana”, de *Eros Frenético* (1968), indicam-nos que, em seu trabalho, a poeta serve-se da multiplicidade para deslocar os símbolos, de sua sabedoria em contornar o seu alvo, em não ser direta e, sobretudo, ser guiada pelo ensaio ritmado de sua arte. Esse é o ponto inicial desta reflexão: observar os movimentos da obra de Ana Hatherly, sejam internos, sejam entre gêneros e linguagens, já que a autora apresenta, em seu percurso, uma produção poética consistente, uma produção ficcional, uma atividade crítica e uma produção artística e, em todas essas produções, busca constituir um diálogo interartes, que funciona de maneira suplementar. Por outro lado, busca-se explicitar o modo como essas relações contêm uma ação interessada da sua arte em prol de uma renovação cultural, pedagógica para com seus leitores. Incide, portanto, na impossível divisão das linguagens e, com isso, repensa a escrita e a leitura em nosso mundo. Ao assim compreender os jogos explicitados pela trama poética da obra de Ana Hatherly, somos levados a tomá-la no sentido barthesiano de uma “obra como poligrafia”: “Como enciclopédia, a obra extenua uma lista de objetos heteróclitos, e essa lista é a antiestrutura da obra, sua obscura e doida poligrafia” (BARTHES, 2003, p. 165).

A ideia de uma poligrafia faz muito sentido para se pensar o percurso da autora, pois sua obra nos dá, ao mesmo tempo, a dimensão de uma artista de vanguar-

da, a argúcia e o didatismo do pesquisador de linguagens e formas da arte e a magia sensível e lírica presente em sua poesia, sua ficção e sua pintura. Em seus textos, há ainda uma reflexão sobre a relação entre o fazer artístico e o saber, como observamos na leitura de *Obrigatório não ver* (2009) — reunião de textos diversos, escritos entre os anos 60 e 80, os quais serviram aos propósitos de divulgação do pensamento e da arte de vanguarda do século XX na imprensa, no rádio e na televisão. O título remete justamente ao programa transmitido pela RTP no final dos anos 1970. Dentre esses textos, destaque-se a série de “crônicas” publicadas no jornal, com o título “Arqueologia do tempo presente”, cuja síntese pode ser assim expressa:

Com a passagem do tempo verificamos que o presente é aquele ponto do processo em que a estranheza se transforma em saber, que o passado é o ponto em que o saber se torna sabor e que o futuro talvez pudesse ser idealmente definido como o prenúncio de um sabor a saber. (HATHERLY, 2009, p. 106)

Ou seja, revela-se aí uma consciência de que o trabalho com a arte não se encerra com a finalização de um livro, pois o processo de escrita guarda um conhecimento que só se revela aos poucos para o artista. E o saber derivado desse processo implica uma compreensão mais aguda do poeta acerca dos seus métodos e procedimentos, acerca da linguagem frente ao passado, ou à tradição, bem como de uma descoberta estética, que pode também descortinar o futuro. Não se trata de algo automático, portanto. É um exercício que se propõe na criação e na recriação infinita dos textos e dos saberes que eles comportam. Barthes, por exemplo, afirma que “a literatura é uma *mathesis*, uma ordem, um sistema, um campo estruturado de saber” (BARTHES, 2003, p. 135). A saída para a arte frente a esse sistema se verifica então pela compreensão do texto como figuração do infinito da linguagem, isto é, um ato “sem saber, sem razão, sem inteligência” (*Idem*). No caso de Ana Hatherly, o jogo que desloca, que desestabiliza os discursos em seus textos parece advir de uma espécie de inteligência textual resultante do trânsito entre linguagens através de uma postura deliberada do jogo, do desafio proposto por sua escrita labiríntica, à moda dos antigos barrocos. Não seria demais já nos lembrarmos aqui do título de seu livro “*A mão inteligente*” (2003), que reúne sua obra visual, título que deixa evidente o jogo entre o acaso e o processo de composição racional. No prefácio, Raquel Henriques da Silva propõe uma síntese que associa as áreas da poesia e da pintura já na epígrafe: “todo o pictograma é criptograma”. E, em seguida, a crítica aponta um caminho de leitura:

Mais profundamente — o que é sempre: mais cripticamente — essa capacidade discursiva, seguríssima, com que Ana nos orienta na fruição da obra, é o próprio corpo do processo criativo, indagante no tempo de fazer, utilizando, como alma, os acasos produtivos que têm um claro esqueleto interno: o gosto de experimentar, de inventar/experimentando, numa pulsão que é friamente conceptual e abismalmente sensorial. (SILVA, RH, 2003, p. 5)

Essa dimensão de jogo é um aspecto marcante na produção artística (visual e verbal) de Ana Hatherly, conforme já demonstramos num outro ensaio sobre a autora, em que afirmávamos que, como no Barroco, o jogo confere à sua poesia uma necessidade de se abrir ao múltiplo, seja em seus aspectos formais, verificáveis na propensão lúdica e aberta dessa poesia para linguagens não verbais e suportes não exclusivos dos textos poéticos, seja na pluralidade de linhas temáticas que caracterizam seu percurso poético (Cf. SILVA, RB, 2004, p. 25).

Em sua poesia verbal, o lúdico se manifestará tanto numa propensão para o visual quanto para um trabalho metalinguístico, interlúngua, como poderemos ver, no primeiro caso, em poemas de sua fase inicial, entre os anos de 1959 e 1964, ou em alguns poemas de *Eros frenético*, 1968, no segundo caso. Os poemas de propensão visual em suas primeiras produções apresentam algumas conexões com a poesia experimental de matriz concretista, mas com alguns traços caligramáticos, a exemplo de:

i
n
s
e p
r i
r
o
e
x
p
s i
a r
o

(HATHERLY, 2001, p. 32)

I
s
q
v
é
i
v

s
q
v
i
é
u
q
v

é
I

I
é
u
q
v

leitura literal:

ele
esse que vê é e vê
esse que vê e é o que vê
é ele
ele é o que vê

(HATHERLY, 2001, p. 29)

No primeiro poema, a exploração dos prefixos articulados à disposição da palavra num eixo diagonal e em outros perpendiculares sugere os movimentos de entrada e saída do ar nos pulmões, incorporando certa ambiguidade quando relacionada ao ato criativo, já que se poderá observar o sentido figurado das palavras: “inspirar”, no sentido de encantar, estimular; “aspirar”, relacionado ao desejo; “respirar” no sentido oposto ao “expirar”, entre outras possibilidades. O certo é que o poema, além de remeter ao célebre “nascemorre”, de Haroldo de Campos, traz ainda a possibilidade de ser visto como “pluripalavra”, uma vez que incorpora, no seu corpo morfológico, um conjunto de quatro palavras que abrem um campo de tensão.

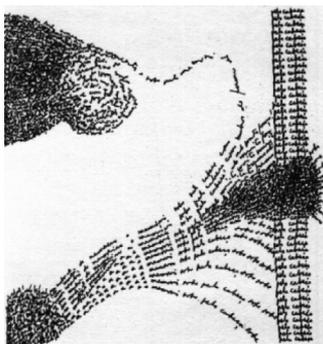
No segundo poema, “ele esse que vê é e vê”, o experimento leva o leitor a perceber a potencialidade da “letra”, ou do fonema, do verso na vertical, como elemento discursivo, ao contrapor este aos versos na horizontal, explicitados pela indicação “leitura literal”, isto é, os elementos discursivos apresentados nos versos deitados. Ao se realizar a leitura literal, obtém-se um discurso tautológico, já que o texto desdobra-se sobre si mesmo, é seu próprio signo. Por outro lado, a decodificação do verso vertical evidencia um outro modo de se lidar com a letra, que não chega a formar sílabas, e deve ser “pronunciada” para que o poema aconteça. Faz-nos lembrar de

Barthes: “Tentação do alfabeto: adotar a sequência das letras para encadear fragmentos é entregar-se ao que faz a glória da linguagem (e que provoca o desespero de Saussure): uma ordem imotivada (fora de qualquer imitação), que não é arbitrária (...). (BARTHES, 2003. p. 164).

Ainda em relação a essa questão, é bastante esclarecedora a afirmativa da autora quando discute o problema do hábito mecânico da leitura e da importância da sobreposição ou da interação entre o verbal e o não verbal:

A utilização de linguagens não verbais em sobreposição (ou não) à linguagem verbal veio alargar notavelmente o campo da leitura para fora dos âmbitos geralmente aceitos pela tradição. A literalização de signos não verbais veio trazer uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura, mas a alteração nos hábitos culturais que ela representa está longe de ter sido ainda assimilada. (HATHERLY, 1979, p. 110).

Essa mesma percepção está presente em *Mapas da imaginação e da memória* (1973). Trata-se de uma obra importante não só como experiência radical da criação artística, mas porque a obra convoca o leitor a reimaginar a escrita e a leitura. Com isso, aproximam-se as tradições ocidental e oriental, tanto no jogo entre o alfabeto ocidental e o ideograma, quanto em aspectos ligados à filosofia zen, ao tarot, entre outras. Sua poesia contém uma poética voltada para a investigação da escrita, sendo esta entendida num sentido amplo, pois envolve um exercício contínuo sobre os códigos verbal e não verbal, fazendo-os interagir como grafemas. Eis dois exemplos extraídos de *Mapas...*:



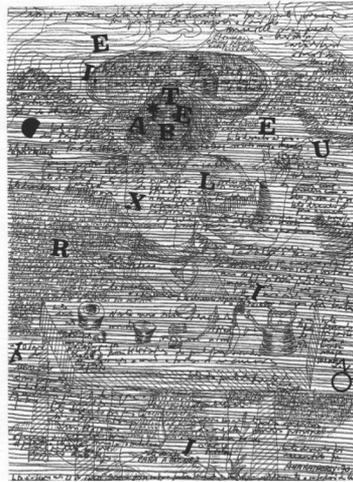
(Fig. 3 — HATHERLY, 1973, p. 87)



(Fig. 4 — HATHERLY, 1973, p. 15)

Como se observa, seus textos visuais têm, como elementos distintos da Poesia Concreta, a utilização da escrita manual, em detrimento de um investimento em fontes tipográficas especiais e mecânicas. Mas, mesmo quando utiliza fontes tipográficas industriais, seus textos tendem a instaurar um discurso que se vai tornando progressivamente ilegível. Nega-se o sentido naquilo que o código predispõe o leitor a se inserir no processo de conceptualização que a tradição nos legou e cristalizou a percepção. O leitor é instado a pensar o desejo da escrita como uma pulsão gráfica. O ato criativo, portanto, não separa as artes, não implica uma postura normalizadora, classificatória. Como dissemos, Ana Hatherly, assim, cumpre um papel pedagógico diante de seu leitor. E essa postura transita também entre sua atividade crítica e a criadora, demonstrada na citação, há pouco realizada, do ensaio de *O espaço crítico*.

Nesse sentido, Ana Hatherly conduz o leitor pelos meandros das linguagens, invocando uma forte tensão entre linguagem e cultura. A mudança se processa no interior das linguagens. É interessante observamos, em alguns trabalhos de sua “obra visual”, como a autora procede em relação à apropriação de técnicas e de temas culturais para alcançar a transformação mesma das linguagens no jogo cultural. Vejamos, por exemplo, as imagens do poema visual “Le Bateleur” e da carta do tarot de Marseille:



(HATHERLY, 2003, p. 71)



(DODAL, *s.d.*)

Ao ajustarmos o foco de nosso olhar, percebemos que a imagem de Ana Hatherly é um texto escrito que reproduz, em sua dimensão gráfica, um desenho, o qual se deixa reconhecer, desde o título, como uma reprodução do desenho de Jean Dodal, do início do século XVIII. Hatherly procede à maneira barthesiana:

(...) em vez de procurar representar as proporções, a organização, a estrutura, copio e encadeio ingenuamente pormenor por pormenor (...)
(...) procedo por adição, não por esboço; tenho o gosto prévio (pri-

meiro) do pormenor, do fragmento, do *rush*, e a inability para o levar a uma “composição”: não sei reproduzir “as massas”. (BARTHES, 2003, p. 109)

Percebe-se que o “Le Bateleur” de Ana Hatherly desloca o de Dodal, tanto na configuração que leva ao ilegível quanto pela proposta de estilizar o nome pela superfície da tela, como que a dar precisão ao seu sentido, efetivando a levitação mágica das letras. A escrita leva à substituição da matéria própria do desenho e da pintura, como o traço preciso, a noção de volume, a cor. Por outro lado, o discurso também padece da ilegibilidade. Com auxílio de uma lupa é possível percebermos que a tessitura da imagem é realizada a partir de frases em que se aborda o objeto que supostamente se quer representar. Logo no início podemos ler algo como “A arte é a primitiva carta do tarot de Marseille...”, no centro descreve-se o uso dos objetos: a varinha, o cálice, o cetro, o pentáculo, a espada etc. Mais ao final, ocorre a assinatura, no espaço onde se diz: “este desenho foi escrito por Ana Hatherly — 70”. A técnica de composição declarada pela autora é: tinta da china e colagem sobre o papel, com o que se deu origem a uma tela de 17,1 x 12,3 cm. A precisão do traço e o ornato da escrita evidenciam o processo requintado da artista. O tema também é interessante porque a autora traz à tona a arte marginal dos antigos mágicos que, embora populares, como os palhaços, são também tratados como espécies de charlatões, em vista, provavelmente, da arte da prestidigitação. Portanto, ao valorizar a arte primitiva, conforme o texto que se projeta para as camadas inferiores da imagem, o poema visual de Ana Hatherly não busca iludir sua audiência, mas propor um ato de imaginação e crítica. Sua arte se põe, assim, como um gesto emancipatório que inclui o seu leitor, convertido também em observador, já que seu pensamento advém da possibilidade de ver o poema e, portanto, de ampliar os sentidos da percepção, evitando o aprisionamento do sentido pelo logos.

A esta altura, vale a pena retornarmos ao poema de *Eros frenético*, referido no início deste texto. Trata-se de “Litoteana”, poema de fluxo caudaloso, com inegável traço neobarroco, tal como as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, poeta convocado nas inúmeras referências textuais que caracterizam “Litoteana”. Neste grande mosaico constituído de citações e apropriações de línguas e linguagens diversas, o poema de Ana Hatherly brinca com os termos técnicos dos estudos de linguagem, como a palavra litotes, a qual, nos dicionários, é definida como “uma figura de retórica que consiste em afirmar algo indirectamente através da negação ou diminuição do seu oposto ou contrário” (Carlos Ceia). No texto, a litotes forma uma palavra-valise com a inscrição do nome Ana, presente sob a forma de anagrama, uma prática textual

comum na obra da poeta e artista portuguesa. O poema se divide em três blocos, mas esses blocos podem funcionar como poemas independentes. No primeiro, pode-se observar o tema da escrita, em que se discute as possibilidades que o signo oferece ao poeta para atingir — ou não — o seu alvo: “escrevo com sete línguas como quem atira/ contra um alvo onde está o que não se quer atingir/ onde está o recorte dele ou o recorte do alvo/ embora ele seja o alvo” (HATHERLY, 2001, p. 147).

O trabalho do poeta, o jogo com as linguagens, as tradições poéticas e os suportes materiais da escrita, os desentendimentos linguísticos no cotidiano dos falantes, a história da escrita, entre outros, são matéria do poema. No segundo bloco, desdobra-se a questão da nomeação, da autoria, da alterização do autor: “O meu nome não é eu/ O nome passa por mim correndo vem ter comigo grita-me aos ouvidos/ O nome é atirado contra mim cai em mim.” (HATHERLY, 2001, p. 153). O terceiro bloco compõe uma descrição e uma reflexão sobre a casa e a cidade. Metonimicamente se percebe que o texto alude à solidão do indivíduo no espaço urbano e também ao seu anonimato (implicitamente, pois ao que parece a cidade contém em si o seu corpo social), como se observa em:

Essencialmente a casa é uma caixa — um conteúdo. Uma rua numa cidade é essencialmente uma sucessão de caixas colocadas muito juntas. Isso é que é uma cidade. O arquitecto concebe mentalmente as casas isto é as caixas geralmente preocupando-se mais e adornando apenas dois lados dela (na cidade claro) (...).

A cidade é um grande animal paciente. As casas equilibram-se-lhe na pele.

Os automóveis correm-lhe pelo pêlo animados parasitas” (HATHERLY, 2001, p. 155-6)

Os poemas de “Litoteana” apresentam-se sob a forma de prosa e, a partir da figura da litotes, parecem querer atingir um mais além da linguagem, tal como propunham os antigos barrocos. Em seu exercício lúdico, observamos que as palavras se desengatam e se reconectam aos seus respectivos sistemas linguísticos, uma vez que fragmentos apropriados ou escritos em várias línguas compõem o corpo dos poemas e nos fazem pensar em aspectos vários, como, por exemplo:

- a. O problema da tradução: escrever é uma arte de atravessar as línguas para fora dos seus sistemas, e talvez encontrar um lugar onde o código não dividiria, não restringiria: “e quando camões escrevia como Joyce usando a

mão para atirar/ a um alvo em que sempre acertava sem nunca atingir/ o centro que é a mãe das línguas a língua mestra que ninguém fala/ em que tudo se cala” e “assim se eu disser seja o que for digo o que for/ sim what do I say qu'est-ce que je dis e em chinês também/ que eu não sei mas existe é uma língua mais um/ falso atentado no entanto possível ao contorno do homem” (HATHERLY, 2001, p. 147).

- b. O sentido enciclopédico das trocas culturais como um fast food, donde se depreende uma ironia na superficialidade dessas trocas, evidenciando na criação a ação do que a autora designa como a “maldade semântica”:

the common place fichez moi la paix os franceses são sempre/ enciclopédicos sada e bhagvadah e rama seguido de sáris/ não tem nada com paris nem páris nem párias de depois do/ Cho-suey sweet and sauer pork os mandarins entretidos/ com seus jogos mandarin-play-time mandarin-rag-time/ o tempo dos trapos do mandarim tradutore traditore é a maldade/ semântica essa hábil ó escritores guardai as línguas ou/

TORNAI-VOS ROLL-MOPS (*Ibidem*, p. 148-9)

- c. A vertigem causada pela superabundância de escritas e todo lixo cultural a serem carcomidos pela maldade semântica:

toda gente julga que pode escrever/ é só tentar e depois que me digam o que escrevem/ oh urnas suburnas e lucarnas tais toi ein moment (...)

a escritora do norte cheia de receitas conventuais/ e nós aos ais aos aís que sempre é mais agudo/ Sharp the shark parece um nome e um cognome/ é da maldade semântica já disse (...)

e os turistas da cidade das línguas a tropeçar pelas calçadas/ feitas de alfabetos é uma obsessão (...) (*Ibidem*, p. 151-3)

- d. A ênfase da criação artística como possibilidade:

Esta sangria lúdica e joalheira Bouvard et pecuchet em sua quinta/ e Cage art is criminal action etc. escrevo/ à máquina as teclas

erguem-se patinhas dão com a cabeça no papel através da fita pequenas pancadas secas sábias/ talvez sápidas (...)

Não procurem o narrador que é na escrita que tudo se cria/ por understatement por aquém/ ó políticos cheios de letras atirando grandes dardos/ grandes ESSES desenrolados são símbolos de grandes línguas/ de grandes bibliotecas their dog's libraries/ their master's dogs (...)

Não há neste momento maior certeza que a da escrita/ ó meu país de anões onde tudo é pequeno” (*Idem*)

É interessante observar que, mais do que propor essas questões, entre as várias outras possíveis, o texto joga para se realizar como poema. Só assim se perpetra a “criminal action” aludida no poema, isto é, a escrita se permite criar algo que desloca as coisas de seu lugar. Se o texto expressa, mesmo na maneira jocoerótica e jocossatírica adotada por Ana Hatherly, em algumas passagens, a teoria da maldade semântica não se engessa, não expressa uma verdade. Isso tem a ver com as ideias de poetologia e poetografia, propostas por Alberto Pimenta. O português que, como Ana Hatherly, é poeta e foi professor e ensaísta, mostra que a poética poetológica tende a fazer coincidir o “subjativismo expressivo” com a “comunicação objetiva”, de modo que os processos de “despragmatização” empregados por essa arte não passem de uma forma de embelezamento. Por outro lado, a arte poetográfica identifica-se com a ideia de um silêncio programático característico da poesia moderna e contrário aos padrões de gosto sancionados pelo ponto de vista burguês, mantenedor da ordem simbólica. Esta outra arte recusa a representação do mundo e substitui a “ideologia” dos símbolos por uma espécie de “ideografia” (PIMENTA, 2003, p. 169), preservando-os como signos. A negação é um aspecto marcante nesses poetas. Negação como tensão permanente do discurso, com o que se propõe uma reflexão crítica sobre as relações que a poesia estabelece com o meio social e com a própria linguagem, seu *médium*.

Por isso, ao fim desse texto, podemos afirmar que, mesmo com toda a sua atitude militante ou pedagógica, ou negativa de um escritor em relação ao meio social, o texto de Ana Hatherly só pode se dar como uma ética da escrita. Às vezes, o escritor se redescobre através de sua escrita. Por isso, talvez, a poeta afirme em “Teoria da obsolência — um poema ensaio”: “faça-se um puro exercício ensaie-se. Ciente de ser o jogo uma forma perfeita da inutilidade. A obsolência prévia, a crítica a-crônica. Aquilo que a si mesmo se/ esgota previamente consabido.” (HATHERLY, 2001, p. 157). E nas *Tisanas*: “Algo está sempre a acontecer. Por isso escrevo. Escrevo

porque algo aconteceu ou acontece. Escrever é isso, mas escrever é sobretudo produzir o acontecer”. (HATHERLY, 2006, p. 118).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- DODAL, Jean. “Le Bateleur”. In: *Tarot of Marseille*. http://en.wikipedia.org/wiki/Tarot_of_Marseilles. Acesso em 01 out.2012
- HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- _____. *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.
- _____. *Obrigatório não ver e outros textos de comunicação social (anos 1960-1980)*. Lisboa: Quimera, 2009.
- SILVA, Raquel Henriques. “Ana Hatherly: os campos abertos do (in)dizível”. In: HATHERLY, Ana. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera Editores, 2003.
- SILVA, Rogério Barbosa. “Itinerários e labirintos da poesia de Ana Hatherly”. In: HATHERLY, A. *Interfaces do olhar*. Lisboa: Roma Editores, 2004.

Constelações Editoriais: O formato antológico e suas implicações éticas

Sabrina Sedlmayer

O que proponho discutir aqui, neste seminário que celebra as aproximações entre os estudos literários portugueses e africanos, e a necessária relação entre esses e a ética e a estética — linha aberta por Wittgenstein e seu postulado de unidade entre tais termos —, é o lugar, o papel do livro que conhecemos genericamente como “antologia”. Pretendo me deter em algumas edições do passado que aproximaram, espacial e geograficamente, a África do Brasil e de Portugal; Portugal do Brasil e da África; o Brasil de Portugal e da África, e, desse tangenciamento, inauguraram modos de ver, de ler e mais essencialmente de se pensar a literatura.

Apesar de ter sido severamente criticada no Alto Modernismo (entre outras coisas por ser um livro sobre livros e o ato de recolha desprezar o original, a edição orgânica, coesa e integrada a determinados propósitos e projetos anteriores, e oferecer, num distinto exemplar, outra autoria com variedade de vozes em um arranjo às vezes arbitrário), as antologias nunca deixaram de ser publicadas e retornaram, com vigor, em diferentes formatos na passagem desse último milênio.

Numa determinada perspectiva, a antologia pode ser vista como uma memória coletiva comercializada, relacionada também a aspectos que movem o imaginário de um consumidor na aquisição de um livro que, muitas vezes, é visto como meio facilitador, economia de tempo e de dinheiro, que contenha dez, cinquenta, cem anos da melhor literatura ou uma cena, um grupo ou uma geração de novos autores. Tomando de empréstimo um termo da sociologia da leitura, seria a busca por um saber funcional, “um capital cultural”, como agudamente define Bourdieu.

Mas nem sempre, sabemos, foi assim. Para marcar a cabal diferença na concepção do gênero, torna-se necessário recuperar um dado histórico fundamental para a análise: o fato de Portugal possuir uma singular, longa e tortuosa tradição no gesto de compilação, que antecede, e muito, a legitimação da literatura na Idade Moderna. Os Cancioneiros de Alcobça, da Biblioteca Nacional e de Ajuda não só nos remetem à importância de determinantes históricos na ação de inserção e exclu-

são de vozes autorais, como também suscitam agudas questões relativas à manutenção de textos em desacordo com o poder vigente de determinado período.

Uma edição lançada por Rodrigues Lapa, em 1970, representa bem este gesto de salvar o passado no presente. Ao organizar e publicar diversas cantigas satíricas dos séculos XII e XIII, totalmente silenciadas até então, não apenas demonstrou, como bem pontua Augusto de Campos, que os trovadores não tinham os olhos postos apenas no ideal, que fitavam as mazelas do seu tempo e que, graças à argúcia e ao engenho, empregavam não a arte sutil do eufemismo — mas chamavam as coisas pelos seus próprios nomes —, como também possibilitou-nos reconhecer uma tradição realista que fora obscurecida pelo “bom tom”, e fez-nos encarar o amor descortês e alinhavá-lo com a poesia, por exemplo, de Gregório de Matos, ou mesmo com a prosa de Henry Miller que, na defesa dos seus “trópicos”, detectou um nocivo e perigoso preconceito, ainda nos efervescentes 1968, entre o que se fala e o que se escreve:

É minha honesta convicção que o medo e o horror que o obsceno inspira, particularmente nos tempos modernos, provêm mais de linguagem empregada que do pensamento. É como se estivéssemos tratando com tabus primitivos. Que certas palavras, certas expressões, comumente — embora nem sempre — correlacionadas com sexo, tenham passado a ser consideradas “proibidas” é, no fundo, uma total mistificação. (Miller *apud* Campos, 1988, p. 110)

Nesse sentido, é pertinente evocar como, em períodos ditatoriais, muitas antologias cumpriram a função de denúncia, haja vista o livro *Poesia negra de expressão portuguesa*, publicado em Lisboa, em plena década de 50, na *Casa dos Estudantes do Império*. Sabemos hoje que essa antologia, organizada por Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, estava sintonizada com a famosa antologia de poetas negros de expressão francesa, que teve como prefaciador Jean-Paul Sartre. O que é interessante demarcar é que, além de ter sido a primeira antologia desse gênero a ser editada tanto nas colônias africanas quanto na metrópole portuguesa, conseguiu, em pleno domínio salazarista, trabalhar com a questão da negritude¹, com a criouldade e com a hibridez, ao colocar, na dedicatória da edição, um poema do escritor mestiço Nicolas Guillén: “a voz mais alta da negritude de expressão hispano-americana”².

¹ HAMILTON, 2000, p. 23.

² ABDALA JÚNIOR, 2002, p. 61. Esse dado é importante para as reflexões aqui evocadas, uma vez que percebemos uma abertura, na antologia, para poetas de outras nacionalidades, de outro país.

No caso específico de algumas antologias mais recentes, nota-se a ruína da visão historiográfica moderna junto à relativização de conceitos como gosto, beleza, valor, escrita e literariedade, colocando sob suspeita o perene e exemplar conjunto de obras que perduram no tempo. Por outro lado, não se pode perder de vista que as antologias continuam a ser recebidas (e produzidas) tanto por leitores que desconfiam da noção de um cânone ocidental hegemônico e homogêneo, isento das relações de poder, como por leitores críticos amparados exclusivamente no julgamento estético. Soma-se a esses dois grupos um anônimo grupo de leitores (ou consumidores) não especializados, mas ainda assim capazes de ativamente mudarem o mercado editorial e a própria noção de cânone, e fazerem com que, em 2001, uma antologia brasileira inesperadamente ficasse entre os dez *best-sellers* daquele ano³; e a repercussão de uma portuguesa⁴, em 2006, tomasse proporções políticas.

* * * *

Proponho, assim, uma deambulação errática em alguns momentos editoriais importantes da língua portuguesa, e evocar, via memória pessoal, certas antologias. Tomo-as como *exemplos* — termo aqui entendido como um objeto singular, que escapa à antinomia entre particular e universal, como defende Giorgio Agamben — para que possamos observar e discutir como se dá certa *política* da memória em tais livros e como é possível alinhavá-la a procedimentos éticos e estéticos.

1. *Parnaso Lusitano*. Com o nome de Parnaso, Almeida Garrett e Januário da Cunha Barbosa planejaram, nos oitocentos, a coleção das “melhores poesias” e dos “melhores poetas”, em Portugal e no Brasil, respectivamente, com diferença de apenas dois anos. Sabe-se que Garrett não finalizou o projeto. É apenas de sua autoria o famoso preâmbulo, texto inicial, “O Bosquejo...” que faz uma revisão da produção literária da língua portuguesa até o momento. Marcava-se, então, a estreita relação entre literatura e nação, relação que, como sabemos, impôs um paradigma crítico e ideológico de importância máxima e consequências quase incontornáveis para o fazer literário.

³ Trata-se de *Os cem melhores contos brasileiros do século*, obra organizada por Ítalo Moriconi, que, após dez meses de lançamento, conseguiu vender 50 mil exemplares. Na revista *Veja*, constou na seção dos “mais vendidos” em 27 de junho, 11 e 25 de julho, 01, 08, 15, 22 e 29 de agosto, e 05, 12 e 26 de setembro de 2001. Até novembro de 2002, a antologia de contos havia vendido 100 mil exemplares, e a de poesia, *Os cem melhores poemas do século*, algo em torno de 40 mil. Sobre a relação entre literatura e listas de livros (recomendados ou vendidos) conferir: JOBIM, 1992, p. 96.

⁴ Os organizadores de *O século de ouro*, obra financiada com dinheiro público, foram chamados a responder à Câmara de Deputados de Coimbra por que nomes como Miguel Torga, Saul Dias, Raul de Carvalho, Nuno Guimarães, entre outros, não foram incorporados à antologia.

Ambos os *Parnasos* estavam ligados intrinsecamente à “tarefa patriótica na construção nacional”, como apontou agudamente Antonio Candido, à noção de cânone, à delimitação de uma tradição, logo, a uma proposta de um contorno definido de uma produção específica. Mas, bem sabemos, o gesto de colecionismo de ambos os escritores foram tributários do Romantismo francês, principalmente dos gestos de Madame de Staël e de Ferdinand Denis⁵.

Para se ter uma ideia de como Garrett e Barbosa atribuíam a si mesmos a missão de auxiliares da formação do projeto nacional, não apenas historiograficamente, mas também da edificação do cânone por meio da organização das antologias, vale a pena citar um excerto do famoso “Bosquejo da literatura portuguesa”, em que pontua como escolher é julgar:

Reflecti depois que não sería ella [a coleção] completa, porque alguns generos ha que não tractaram aquelles illustres escriptores [os clássicos]: e, em tam rica litteratura como é a portugueza, pena fóra mostrar pouquidade e pobreza. Resolvi-me por esse motivo a sahir dos limites classicos. Mas ainda apparecia outra difficuldade: especies ha de poesia que nao escreveram senao autores vivos; aterrava-me a lembrança de haver de julgar e escolher obras que aguardam ainda o conceito de posteridade, quase sempre unico tribunal recto das cousas dos homens, especialmente de materia de gôsto. (GARRETT, 1826, p. i)

Ao longo do “Bosquejo da historia da poesia e lingua portugueza”, Garrett deixa evidente a importância da língua. Para o compilador, a independência de um idioma é caracterizada pela “litteratura propria e perfeita, linguagem commum e scientifica” (indistintamente, as *belles lettres* são equiparadas à ciência). Dessa forma, o florescimento da literatura lusitana relaciona-se ao uso correto da língua pátria.

2. Se nos detivermos no início do século XX, efetuando um grande salto temporal, já observamos a utilização das antologias no ensino médio. Nesses exempla-

⁵ Sobre a obra de Garrett e a de Januário, deve-se esclarecer que desenvolvi uma pesquisa, iniciada em 2005 e finalizada em 2008, intitulada “Florilégios poéticos da língua portuguesa no século XX”. Para maior aprofundamento, consultar os seguintes artigos: SEDLMAYER, Sabrina; BARBOSA, Manuela. “Florilégios, parnasos, seleções e antologias: meios e transportes de um gênero”. In: XI Encontro Regional da ABRALIC/ USP, 2007, São Paulo. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC/ USP, 2007; e SEDLMAYER, Sabrina, DANTAS, Gabriel; BERLIM, Luisa; PEREIRA, Gabriela. “Cancioneiros, parnasos, antologias: configurações oblíquas da literatura nacional”. In: 16º COLE — Congresso de Leitura no Brasil, 2007, Campinas. *Anais do 16º COLE*. No mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las. Campinas: UNICAMP, 2007. p. 1-10.

res escolares, encontramos uma maior participação do organizador, através de comentários e informações acerca dos autores e das obras elencadas. Seria interessante, em um estudo posterior, relacionar o nascimento dos cursos de Letras no Brasil, a partir da década de 30, com o aumento do número de antologias traduzidas para a língua portuguesa e maiores empenho e sofisticação na organização dessas, agora destinadas a um público mais especializado.

O índice de autoridade, o nome próprio, foi uma conquista das antologias modernistas. Manuel Bandeira, sabemos, organizou seis, entre elas, a *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1937), *Antologia brasileira dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (1935) e *As obras-primas do conto brasileiro* (1943).

Mas entre todas as antologias, a que foi mesmo intercessora ao criar uma constelação foi:

3. *Poetas novos de Portugal*, de Cecília Meireles. Esse livro pode ser considerado um dos mais importantes do século XX no que tange ao diálogo entre Portugal e Brasil, uma vez que propiciou, em apenas duas centenas de páginas, a divulgação do Modernismo português para o público brasileiro. Um único exemplar foi capaz de ampliar as vozes da Geração de *Orpheu*, e também as de Jorge de Sena, Vitório Nemésio, José Régio, Ruy Cinatti e outros tantos poetas que foram amplamente lidos por poetas nacionais, como é o caso exemplar de Carlos Drummond de Andrade. Meireles pontua como a antologia é não somente um meio para diminuir distâncias, incitar o diálogo transnacional, como também de patrocinar a leitura no leitor brasileiro da viva poesia portuguesa:

Destinam-se estas palavras ao leitor brasileiro privado de contato com a literatura viva de Portugal. Para ele foram selecionadas estas páginas, com o intuito de oferecer-lhe um resumo da obra de grandes poetas recentes e atuais, cujo conhecimento se tem feito difícil no Brasil, ou porque seus livros não venham até aqui, ou porque suas produções circulem apenas em revistas, e, efêmeras, se dispersem. (MEIRELES, 1944, p. 2).

Percebe-se, nesse excerto, que a autora reconhece na modalidade antológica um gesto sinédico. Mas também negrita o trabalho de edição, pois uma boa amostragem dos poemas por ela recolhidos pertencem às efêmeras revistas, criadas pelo Grupo de *Orpheu*, garimpadas através de recortes, cartas de amigos portugueses, de duas idas a Portugal (onde viveu uma intensa vida social preme de palestras

e tertúlias, poesia dos cafés, poderíamos chamar), e até mesmo dados pessoais como o fato de estar casada com o artista plástico português Correia Dias, que confeccionou a capa da revista *Águia*⁶. Apesar de ter migrado para o Brasil, manteve assídua correspondência com os amigos comprometidos com a vanguarda.

4. Mas, se a antologia brasileira modernista sinalizou o lugar do poeta e do especialista como organizador, ela também sofreu a importância dada ao papel do crítico. Na década de 60, uma inversão ocorreu: não eram mais os produtores de poesia que escolhiam os poemas, e não bastava apenas selecionar e disponibilizá-los ao leitor. Cabia a um especialista literário — Antonio Candido, Antônio Soares de Amora, José Aderaldo Castelo — explicar, de forma erudita, com minúcia e informação bibliográfica, a literatura brasileira.

Passado algum tempo, era de se esperar que a cultura de massa, os questionamentos sobre a circulação dos livros e o funcionamento do cânone também reverberassem em forma de antologia: em 1975, foi lançada uma edição que marcou toda uma geração de leitores que sofreu com o processo da ditadura militar. Uma coletânea de poetas marginais ou poetas do mimeógrafo foi organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. *26 poetas hoje* se propunha a enfatizar a vinculação entre a poesia e a vida.

5. **Edoi Lelia Doura.** Já esta edição, de autoria de Herberto Helder, talvez a que mais tenha tocado fundo na impossibilidade de se efetivar uma seleção isenta de escolhas subjetivas, radicalmente se coloca como uma “antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima.” A recolha é movida pela “posse dos encontros”. Os poemas e poetas possuem uma “inspiração comum”, alterando apenas a políticas das formas.

Como antologista, Helder escolhe a ênfase, a loucura, o êxtase, a inocência, o primitivo, da mesma maneira que escolhe poetas e poemas para o exercício tradutório. E a antologia responde, obliquamente, à reescrita de *Húmus*. “É preciso criar os mortos”, atualiza Helder a voz do genial precursor Raul Brandão. A religiosidade gótica do romantismo alemão refeita lado a lado pela leitura de Brandão de Poe, Baudelaire, Dostoiévski, Hoffmann, Freud, Nietzsche, tudo é metamorfoseado por Helder, modificado no presente.

⁶ Curiosa é a dedicatória que Pessoa escreveu a Cecília Meireles e a Correia Dias no exemplar de *Mensagem*: “A Cecília Meireles, alto poeta, e a Correia Dias, artista, velho amigo, e até cúmplice (vide *Águia*, etc.) na invocação de Apolo e de Atena.” Fernando Pessoa; 10-XII-1934.

O interesse pelas tradições arcaicas responde, em parte, a sua prática tradutória como busca de uma não tradição. Mas a coerente recusa da noção de literatura como discurso historicamente demarcado no espaço e no tempo, a não absorção de parte considerável da poesia moderna oriunda da civilização europeia, e a escolha (não em termos utópicos de uma circunscrição de uma única língua portuguesa) de vozes que, heterodoxalmente, mesclam lucidez com desvario, numa relação de infinitude e estranheza, engendram a obra de Helder à tradição romântica alemã. De lá, uma ciência noturna, uma infinita estranheza e o apego à noção de sagrado. Do Surrealismo, a intensidade da procura por metáforas primitivas, infantis, vagas, loucas.

Boa parte da crítica helderiana já salientou a dimensão trans-histórica, não periodológica, do elenco de poetas traduzidos; selecionados por uma espécie de escolha ético-poética: Blake, Artaud, Michaud, Hermann Hesse e Lawrence são traduzidos lado a lado aos poemas do Velho Testamento e do Egito Antigo.

E Helder comparece em várias escolhas de críticos lusitanistas — que ajudaram a formar “O século de Ouro”, de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, talvez o livro que mais tenha discutido as noções de inclusão e exclusão neste novo milênio.

6. Século de ouro. Se concordarmos com Manuel Gusmão de que toda antologia “é um artefacto cultural no qual se manifestam algumas tensões internas que constituem estrutural e processualmente aquilo que chamamos ‘cultura’”⁷, podemos confirmar que esta edição é um dos objetos mais complexos entre os que tomamos aqui como amostra, como exemplo.

Para o crítico português, trata-se de um OVNI (Objeto Voador ainda não identificado). São vários os fatores que causam estranheza: primeiro, o rigor da cartografia e o confronto de mapas; segundo, por ser fortemente teórica e construída, polifonicamente, por 73 vozes críticas espalhadas não apenas no território nacional, mas em vários outros países, em qualquer sítio que tenha “especialistas” da literatura portuguesa.

Trata-se, assim, de uma série de leituras numa ordem “aleatória”, comandada pelo computador, em que se resultam 73 ensaístas críticos e 47 poetas.

A título de fechamento, percebe-se que nem o uso da tecnologia, do computador como agenciador da série e da ordem, foi capaz de abolir o acaso e a contingên-

⁷ No ensaio intitulado “O tempo da poesia: uma constelação precária”, Gusmão faz uma análise da antologia e defende como esta merece uma discussão estimulante, que ultrapasse a contabilidade das ausências (e das presenças), do ressentimento e do júbilo. Recupera, inclusive, um pedido dos organizadores, no momento da publicação do livro: de que não fosse lida como mais um episódio de guerras passadas. Defendem-na, assim, como resultado de uma contingência e não de um juízo final. Conferir GUSMÃO, 2010, p. 523-547.

cia. A modalidade antológica explicita justamente as presenças e ausências; a memória e o esquecimento.

Extraída do prefácio de *Poetas novos de Portugal*, de Cecília Meireles, a frase “notícia breve ao silêncio completo” é capaz de definir com lúcida clareza certa postura crítica diante do gênero antológico, como também explicitar a tensão inerente ao gesto de toda seleção: a impossibilidade de uma escolha totalizadora e objetiva da produção literária de um determinado contexto (seja ele um país, época, espaço, assunto, geração, grupo ou estilo), junto à necessidade, mesmo que precária e contingente, de se efetuar uma amostra representativa e exemplar, capaz de vencer distâncias culturais, espaciais e temporais.

A recolha de Cecília, lançada na década de 40 do século XX, demonstra-nos, até hoje, não apenas como a antologia é um dispositivo privilegiado em termos editoriais, capaz de vencer distâncias territoriais e apresentar, a um público estrangeiro, uma parcela significativa de um *corpus* literário mais abrangente, como também capaz de experimentar, dentro de um formato editorial tradicionalmente sedimentado, outras formas de organização.

A recepção das antologias em Portugal não parece ser vista com a irônica desconfiança que verificamos aqui, no Brasil. Muitas vezes ligada à força dos movimentos geracionais e em tons de manifesto poético, ou até mesmo como a cartografia (ou genealogia) de um determinado poeta e suas “vozes comunicantes”, as antologias possuem uma vigorosa recepção. Vale a pena lembrar, a título de exemplo, o sucesso editorial, ocorrido em 2002, quando a antologia organizada por Manuel de Freitas, *Poetas sem qualidades*, lançada por uma editora alternativa, esgotou em apenas dois meses de venda. Ou, antes, a irreverente antologia organizada por Natália Correia (que já havia feito muito barulho com a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, censurada pelo fascismo na década de 60 do século XX), lançada pela Frenesi, *O Surrealismo na poesia portuguesa*.

Para concluir, gostaria de citar um dos antologistas que talvez tenham mais trabalhado com seus contemporâneos, sanando injustiças de escolhas passadas, e que relativizou, com a agudez e a ironia que lhe eram características, algo sobre a precária e necessária ação de coletar, realizar coletâneas e sonhar com constelações. Cito Jorge de Sena:

Compraz-se muita gente em viver encerrada nos círculos dos seus interesses e convívios, acabando, em defesa da sua segurança ou da sua comodidade, por suprimir, ou admitir que seja suprimido, tudo o que a esse círculo é contrário ou dele diverge (...). Para estas pessoas, as an-

tologias são detestáveis pelas mesmas razões por que os simples preguiçosos as procuram. Se a uns mostram a realidade que lhes não interessa, aos outros podem dar uma imagem sucinta e apressada dessa realidade que nunca se deram ao trabalho de conhecer. Ora, por outro lado, precisamente esse trabalho poupado (aos outros...) constitui um dos aspectos mais positivos das antologias. Não se pode efectivamente, a menos que por diletantismo extremo, que não há, ou por obrigação profissional, muito trabalhosa, ter lido praticamente tudo. Além de que nem tudo se chega a ter notícia, ou é materialmente impossível, sem um grande esforço, haver às mãos o que se esgotou ou perdeu ou esquecido jaz. E uma antologia pode vir a ser um repositório que tudo isso põe ao imediato alcance, com um mínimo de despesas em tempo em dinheiro (...). A vida é sempre mais vasta e menos profunda que a queremos: e só os poetas inautênticos, ou o que de mais inautêntico nos mais autênticos subsista, sabem a que ponto a reclusão se vive como uma justiça necessária, ou inevitável, ou dependente, por uma forma que nos excede da sociedade que é nossa. Tudo o mais são atitudes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnazo brasileiro ou collecção das melhores Poezias dos Poetas do Brazil tanto inéditas, quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1830. Tomo II. s/no.
- CORREIA, Natália. (Organização, prefácio e notas). *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa: Frenesi, 2002.
- FREITAS, Manuel (org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.
- GARRETT, Almeida. *Parnaso lusitano*. Paris: Casa Aillaud, 1826.
- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *26 poetas hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 1998.
- MEIRELES, Cecília. (Seleção e prefácio). *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos editora Ltda., 1944.
- MILLER, Henry. "Obscenity in Literature." *New Directions in Prose and Poetry*. New York, 1957, p. 237-238. In: CAMPOS, Augusto. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

- MORICONI, Ítalo. (Organização, introdução e REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- SEDLMAYER, Sabrina; BARBOSA, Manuela. “Florilégios, parnasos, seletas e antologias: meios e transportes de um gênero. In: XI Encontro Regional da ABRALIC/ USP, 2007, São Paulo. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC/USP, 2007.p.1- 8.
- SEDLMA YER, Sabrina; DANTAS, Gabriel; BERLIM, Luisa; PEREIRA, Gabriela. “Cancioneiros, parnasos, antologias: configurações oblíquas da literatura nacional”. In: 16º COLE — Congresso de Leitura no Brasil, 2007, Campinas. *Anais do 16º COLE*. No mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las. Campinas: UNICAMP, 2007. pp. 1-10.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro. *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga/ Coimbra/ Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002.

“O Fim da Aventura”? — uma reflexão acerca da poesia na obra de Rui Pires Cabral

Tamy de Macedo Pimenta
UFF/ FAPERJ

Em um tempo como o que vivemos, de aceleração, explosão das mídias e indiferenciação, há espaço para a poesia? E se há, qual é o lugar dela? A que serve e como responde ao tempo em que é produzida?

Em Portugal, uma antologia dos anos 2000 despertou a atenção por seu organizador — e também poeta — Manuel de Freitas chamar os escritores ali reunidos de *Poetas sem qualidades*. Diz ele na introdução dessa antologia:

A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades. (...) estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo — e também, cada vez mais, um espaço — *sem qualidades*. (...) O que, de alguma maneira, aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, as várias “qualidades” que notoriamente não possuem. Estes poetas *não* são muita coisa. (FREITAS, 2000, p. 9, 10, 14)

Apesar de serem considerados “sem qualidades”, produtos de um tempo que não lhes permitem outras características, esses poetas são contemporâneos no sentido que Agamben define, já que apesar de estarem inseridos em sua época, conseguem estabelecer um distanciamento crítico em relação a ela, percebendo em seu tempo “não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), sendo fontes de questões características do século XXI, como solidão, angústia, mercado e velocidade. Um desses poetas é Rui Pires Cabral, cujo primeiro livro de poesia data de 1994. Diferentemente de Freitas, RPC raramente se pronuncia acerca de sua obra, porém, temos um pequeno registro pessoal dele no número 12 da *Revista Relâmpago*:

Sempre esperei que a poesia pudesse falar por mim, e nunca soube falar sobre ela sem sentir que estava a traí-la de algum modo. É uma incapacidade absolutamente assumida; acredito que tudo o que pudesse dizer aqui sobre os meus versos seria, quando muito, supérfluo. Quanto à poesia dos meus companheiros de geração, limitar-me-ei a referir aqueles de que mais gosto: José Miguel Silva, Manuel de Freitas, Carlos Luís Bessa, Jorge Gomes Miranda. É nos versos deles que encontro mais vezes o que sempre procuro na poesia: uma espécie de beleza arrepiante, desarmada, de efeito emocional e epidérmico semelhante ao da música. Não tenho outro critério para avaliar a poesia: aquele que me convém tem de ficar perto do coração e dos sentidos. (Revista Relâmpago nº 12, 2003, p. 181)

Por esse depoimento, percebemos uma afeição à poesia por parte deste poeta. Não conseguir falar sobre ela e, ao mesmo tempo, sentir que tudo o que se pode falar é a partir dos versos, demonstra uma consciência da incapacidade da linguagem não poética de dissertar sobre a poesia. Esta é aproximada da música por seu efeito emocional e rítmico, mexendo com o coração e com os sentidos. Rui Pires Cabral, portanto, nos fala de sinestesia em tempos anestésicos, de explosão de sensações e imagens quando vivemos cada vez mais imersos em imagens que nada nos dizem. Mas como isso aparece em seu discurso poético? Vamos agora examinar alguns metapoemas de sua obra.

CANTIGA

as palavras repousam fermentadas
na geometria do meu lagar

é uma guerra e está dentro de mim
como um bicho emboscado

agora já tenho quatro versos turvos
e uma dor longínqua no intervalo
dos ossos

com o que sobra
invento outra mitologia (CABRAL, 1994, poema 3¹)

¹ Os poemas de *Geografia das Estações* foram adquiridos através de uma cópia digital do livro, disponibilizada pelo Professor Dr. Luis Maffei, e são numerados pela ordem em que aparecem no documento.

Esse poema pode ser percebido como uma proposta de arte poética de Rui Pires Cabral. Ele demonstra o processo pelo qual o poeta passa ao escrever um poema: as palavras, como uvas, repousavam no lagar do poeta até se fermentarem e se tornarem vinho, poesia. Antes disso, porém, ocorre uma guerra interior durante a organização dessas palavras que, quando transformadas em poesia, geram certa dor em seu autor que, com o que sobra, inventa outra mitologia. Podemos entender que a organização das ideias, das palavras em versos seria a causa da dor do poeta? Seria fazer poesia um ato também doloroso? Para essa discussão, trago o famoso poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”:

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração. (PESSOA, 1980, p.104)

O vocábulo “dor” aparece quatro vezes nesses versos, sem contar em sua presença intrínseca à palavra “fingidor”. Manuel Gusmão, durante um minicurso ministrado na UFF, durante o mês de maio de 2012, ao falar deste poema, destacou quatro dores: a dor que o poeta deveras sente, a dor fingida, a dor sentida pelo leitor e a dor do fazer poético. Assim, podemos traçar um paralelo com Cabral, já que em “Cantiga” o escrever versos é causa de certa dor. Em “O fim da aventura”, novamente nos deparamos com uma reflexão metapoética:

O FIM DA AVENTURA

À tarde sento-me no jardim do bairro
onde os lódãos acolhem melros
e enchem de sementes as inférteis
alamedas de alcatrão.

É o primeiro domingo sem ti,
em tudo igual aos outros domingos:
ruas despovoadas, grades nas montras
escuras, um pacato mundo de vizinhos
temporariamente ausentes.

Deixo-me ficar ao frio um bom bocado,
distraindo pelo fútil desejo de ser
o próximo estranho que atravesse
a rua, de não ter sequer o abrigo
de um nome.

E, de súbito, ei-la que regressa,
após meses de remanso em parte
incerta: conjurei a sombra azeda
que me sussurra ao ouvido.

Cá está ela, sim, íngreme
e sedenta.

A poesia. (CABRAL, 2006, p. 20)

Nesses versos a poesia é representada através de um efeito de personificação, já que nas primeiras estrofes o “ti” parece referir-se a uma pessoa. Porém, ao final, percebemos que “de súbito” é a poesia que volta para o poeta. Esta, então, não é fruto de grande reflexão, mas sim uma “sombra azeda” que sussurra ao ouvido do poeta. As estrofes (alternação de dois quartetos com dois quintetos, seguidos de um dístico e um verso deslocado e único, “A poesia”) ajudam a construir a atmosfera de suspense até a revelação final do inesperado interlocutor que regressa diante de “alamedas inférteis”, “ruas despovoadas” e “vizinhos ausentes”. Nesse contexto de soli-

dão em que o eu-lírico encontra-se, a poesia é o único interlocutor com quem ele pode contar. Mas como esse Eu se enxerga como poeta? Como ele próprio vê a sua condição e o lugar do produto de seu trabalho? Podemos ter uma visão disso através do último poema de *Capitais da Solidão*, “[Passagem de peões]”:

À vinda do supermercado
diz-me o pequeno monstro
que às vezes me faz companhia:
“E qual é a tua razão de ser?”

Na rua, a tarde rola devagar
entre prédios murchos — e ele
acrescenta: “Não me digas
que são os versos.”

E ri-se.
(CABRAL, 2006, p. 32)

Quem seria esse “pequeno monstro”? Em um poema enigmático como esse, é impossível ter uma resposta exata, porém inclino-me a pensar esse monstro como uma voz interna do poeta, que se vê como uma figura sem valor e lugar no mundo. Em um tempo “sem qualidades”, a poesia não é valorizada e esta é cada vez menos lida. O próprio sujeito tem essa consciência e, portanto, ri de si mesmo (é importante notarmos que “ri-se” inclui a partícula reflexiva “se”) por viver para fazer versos. Assim, percebo que no discurso poético de Rui Pires Cabral a poesia — como todos os outros temas abordados nessa obra — é vista de maneira negativa (“versos turvos”, “sombra azeda”), já que o escrever versos é caracterizado como um ato doloroso, desassossegado e solitário (poesia produzida entre “ruas despovoadas”, “vizinhos ausentes” e “prédios murchos”). O poeta “sem qualidades” escreve; porém, em sua obra, transborda a angustiante condição da poesia nos tempos contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Um testemunho da ruína: Reflexões sobre o discurso da memória em *Oríon*, de Mário Cláudio

Thiago F. R. Almeida
UFF

Que procuro eu, Abel de Penedono, nesta tristíssima escritura? A revelação do segredo da minha gente, esperando sempre, e ainda que não espere, errando sempre, e ainda que não erre?

(Cláudio, 2003, p. 167)

168

Os judeus, o povo a que pertence Abel, narrador do romance *Oríon*, de Mário Cláudio, são marcados por dois signos fundamentais para sua identidade: a errância, herança da Diáspora, e a espera pela chegada do Messias. Essas duas características da identidade judia poderiam ser também atribuídas ao povo português. O império que se espalhou pelo mundo a partir do século XV transformou centenas dos seus em viajantes errantes ou colonos desterrados, em busca da prosperidade da Terra Prometida que seria o Novo Mundo e o Oriente. No imaginário desse povo, a espera também se faz presente, através de outro mito messiânico que, revisitado por autores portugueses ao longo dos séculos, é chamado “sebastianismo”.

A gente, chamada “minha” pelo narrador do romance, seria então o povo judeu ou o português? Mais além, pode-se considerar que, em verdade, ambos os povos são aqui identificados um ao outro, considerando-se um deles metáfora e representação do outro? E, ainda que se admita essa hipótese, por que seria a história dessa escritura — que é o próprio corpo do romance — um *segredo*?

Partindo dessas indagações, passaremos então a buscar respostas neste romance, que retrata o episódio da história portuguesa conhecido como *Sequestro dos inocentes*, principiado quando, em 1493, por ordem do então rei D. João II, mandou-se recolher todas as crianças judias entre dois e doze anos de idade para que embarcassem rumo a São Tomé e Príncipe e aí se fixassem como colonos. Tal procedimento visava garantir a exploração da terra e o domínio português sobre ela, além de

“clarear” a pele dos colonos, uma vez que a ocupação das ilhas tinha sido feita anteriormente por escravos trazidos da África continental. Roubados de suas famílias e batizados à força em praça pública, os infantes se viram afastados de suas terra e cultura, violados em suas identidades, e esta barbárie não figura nos Livros de História Oficial e, mesmo nas poucas referências que se encontram sobre o tema, pouco se vê além da frieza da descrição histórica feita pela metrópole, que em nada se aproxima do verdadeiro processo de violência cultural ocorrido.

Entretanto, resumir *Oríon* ao relato desse episódio implicaria um reducionismo da obra marioclaudiana em questão. Mais que um relato dos fatos ocorridos aos infantes judeus, o romance pode ser lido como uma imagem literária da violência desse processo de colonização da África, que deixou marcas profundas nas identidades individuais daqueles a ele sujeitados.

Voltando à indagação inicial de Abel, o que procura a vítima deste processo ao escrever sua história e recuperar sua memória? Pode-se dizer que se trata de uma tentativa de perpetuar a história que foi silenciada, para que haja a consciência de que ela existiu. Mas viria somente daí a necessidade de pôr em *discurso* a memória da barbárie? Para aprofundar esse questionamento, retomemos aqui o próprio contexto em que se inscreve a narrativa.

Trata-se do final do século XV, auge do projeto expansionista português e de sua missão “sagrada” de difundir a fé católica e a cultura europeia pelo mundo conhecido e desconhecido. O sistema-base desse projeto imperialista foi o Colonialismo, situação bastante específica no que concerne às relações interpessoais que se estabelecem. Recuperando as ideias de Bosi (2010) para explicar os conceitos fundamentais que dizem respeito ao *modus operandi* colonial, vemos que o termo colonização deriva do verbo latino *colo*, cujo sentido primeiro é morar ou ocupar a terra, donde saem os sentidos derivados de trabalhar ou cultivar a terra, sendo o “ato de ocupar a terra e cultivá-la”. Deste mesmo verbo latino obtemos as palavras “culto” (vinda do particípio passado *cultus*) e “cultura” (do particípio futuro *cultura*). O culto seria, portanto, “o que foi trabalhado sobre a terra; cultivado” (BOSI, 2010), donde o sentido daquilo que foi instituído, mas que, assim como o trabalho de cultivo da terra, faz-se diariamente. De tal modo, o culto é o passado que se reatualiza no presente, as tradições instituídas pelas gerações anteriores que se mantêm reavivadas e reencenadas na atualidade. Cultura, por sua vez, devido a seu caráter futuro, admite o sentido do produto final do processo do *colo*. O termo “supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro” (BOSI, 2010), sendo certa consciência coletiva ou projeto de formação social (correlato ao grego *paideia*) que visa uma projeção ideal de futuro.

Tanto do ponto de vista etimológico quanto do prático, as noções de colonização, culto e cultura estão firmemente atreladas, quer no plano do *cultivo* da terra, quer no plano ideológico e identitário. A colonização não implica somente a apropriação, ocupação e exploração da terra, mas também um silenciamento da cultura dos habitantes da área a ser colonizada, que se veem sujeitados ao padrão cultural da metrópole, que exerce o papel de sujeito no processo colonizador. Delineiam-se, assim, os papéis fundamentais da colonização, o sujeito colonizador, que anula o culto do outro com sua cultura, e seu objeto, o colonizado.

Esse processo de anulação e o decorrente estranhamento são, entretanto, uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que, ao habitante local, uma cultura alheia lhe é imposta, o colono é posto em uma terra e um ambiente diferentes dos seus. Portanto, o processo colonizador cria diametralmente dois estrangeiros: um, estrangeiro da terra que colonizou, outro, estrangeiro da cultura sob a qual se vê colonizado. O colonizador, ao se apropriar do espaço e exercer sobre ele seu “eu” cria uma identidade com o mesmo que, em igual medida, é estranhamento. Mesmo que não se diga, é estrangeiro, aquela terra lhe é estranha. O residente anterior da terra, por sua vez, ainda que nascido no local e a ele acostumado, é forçado a se pôr sob o signo do outro. Criam-se assim duas identidades, que ocupam em si mesmas o papel de eu e de outro. Esse cisalhamento da consciência dos indivíduos é, pois, primeiro nível de violência simbólica do colonialismo, que afeta tanto os colonizadores quanto os colonizados.

Como destaca Kristeva (1994), essa tal estranheza de si — esse estrangeirismo implícito aos papéis opostos e complementares da colonização — revela-se através de uma admiração diante do outro. Enquanto estrangeiro da terra, o colonizador admira-se do espaço e da paisagem. Enquanto estrangeiro da cultura agora dominante, o colonizado se espanta dos ritos e técnicas do colonizador.

A admiração e a curiosidade manifestadas por ambas as partes dicotômicas da colonização denunciam o caráter de estrangeiros que lhes caracteriza implicitamente. E a partir destas relações de estranhamento se desenvolvem as trocas que se estabelecem entre ambos, de forma que a alteridade entre estas crie um abismo que separa vertiginosamente os dois papéis do jogo colonial. Esse intervalo da diferença que os caracteriza afeta a consciência de si de cada um dos atores, “dando-lhe um sentimento altivo, não por estar de posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais” (KRISTEVA, 1994). Ainda que complementares e necessários um ao outro, colonizadores e colonizados afastam-se para manter suas identidades, repudiando o que pertence à alteridade. Estabelece-se, assim, o espaço da polêmica, do conflito entre os opostos. É nesse contexto que se inscreve o enredo de *Oríon*.

Os protagonistas do romance, entretanto, não são nem colonizadores, nem colonizados. As crianças judias, repudiadas pelo reino, não são nem portuguesas nem africanas, não se estabelecendo para elas papel algum além daquele do desterrado, que se vê obrigado ora a se aproximar de um, ora a se assimilar ao outro. Deslocados do eixo dicotômico colonizador-colonizado,

Eles vivem assim em uma penosa e constante ambiguidade; recusados pelo colonizador, partilham a situação concreta do colonizado, têm com ele solidariedade de fato; por outro lado, recusam os valores do colonizado como pertencentes a um mundo desacreditado, do qual esperam com o tempo escapar. (MEMMI, 2007, p. 48)

É, portanto, decorrente desse conflito insolúvel entre colonizador e colonizado, a que os judeus estão submetidos, no romance, que surge a ambição de ser assimilado ao colonizador. Exemplo disto no texto marioclaudiano são personagens como Séfora, Caim — em um primeiro momento —, Débora, Jairo e o próprio Abel, que assumem papéis similares aos dos colonizadores portugueses, modo de sobrevivência que adotam para não serem esmagados sob o papel do oprimido, manifestando também, por vezes, o mesmo desprezo do colonizador pelo colonizado. Em sentido inverso, parte dos colonizados e dos demais representantes de seu povo não assimila uma reação de igual repúdio, como se os considerassem traidores de seu povo, inserindo-os em um permanente estado de ambiguidade.

«Boa vida, magana que te vendeste», rosnavam os da sua raça, ao vislumbraem-na [Séfora] em semelhante estadão, não andando porém muito mais longe nos desabafos, suspeitando-a de tácita protetora, sempre alerta, dos infantes de Israel. (CLÁUDIO, 2003, p. 145)

É, pois, dentro deste espaço de não pertencimento a nenhuma das duas categorias que compõem o jogo colonial que se localiza o desterrado. Não pertencente a nenhum lugar ou nenhum tempo, perdido de sua origem e afastado de qualquer perspectiva de futuro, o hebreu no mundo colonial descrito na obra de Mário Cláudio está preso àquilo que Kristeva (1994) chama de “presente em suspenso”. Nada lhe resta a não ser pontos de referência que o afastam tanto do colonizador-português quanto do colonizado-africano. É um estrangeiro entre os estrangeiros, corpo estranho no tecido da história. É nessa solidão, surgida do distanciamento em relação aos papéis coloniais, que se encontra Abel, desde o princípio até o fim do romance.

Fizeram-me frouxas e emperradas as juntas dos ossos, levo infinito tempo a colocar-me de pé, a cicatriz do joelho fecha, volta a abrir, chaga que simboliza as alternâncias da fortuna da condição humana. Que alegria merecerá o velho que sou, **sozinho ou quase, esquecido** entre os muros chamuscados, esperando que raie um clarão? (CLÁUDIO, 2003, p. 12 — grifo nosso)

Despojado de tudo, da própria lembrança de mim, desconheço o onde nasci, e em que sítio haverá a morte de me atingir. (...) E tendo falecido pela maior parte os que comigo desembarcaram, a sua tumba permanece num local **ignorado**, e nem sequer cuidaram de envolver num lençol os defuntos. (CLÁUDIO, 2003, p. 182-183 — grifos nossos)

O desterrado encontra-se então sozinho, despojado de tudo que lhe garantia identidade em sua terra natal. Resta-lhe viver esquecido ou morrer ignorado. Essa identidade que lhe é negada atribui a seu desterro, portanto, *status* de exílio. Forçado a deixar sua terra em prol do projeto expansionista português, lançado a um mundo estranho àquele que lhe é conhecido, o judeu representado no romance é um exilado, que, como dito por Said (2003), permanece deslocado “adiante da fronteira entre o ‘nós’ e os ‘outros’”, onde reside o “perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas”. Portanto, se considero como Said, que “os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas”, não seria demais afirmar que é deste movimento de reconstrução que surge a necessidade de recontar sua história e fazer um testemunho do trauma vivido, expressando o que, a princípio, é inenarrável. A escrita manifesta-se como resistência à barbárie a que estão sujeitados os judeus. Tornar a memória *discurso* é recordar o quem se foi para se recuperar o quem se é, a fim de projetar, no futuro, o quem que se será. Revisitar o passado pelo discurso é retomar o culto roubado pela cultura colonial. Respondendo à pergunta formulada pela personagem Abel, citada no início, ao escrever seu relato entre as linhas da Tora, o que ele procura é rememorar o trauma simbólico a ele imposto e assim atualizá-lo, de forma a encontrar em si, em sua própria história e na de seu povo, uma identidade que recrie a unidade do eu fragmentado. É por tal motivo que as personagens de *Oríon* buscam rememorar suas histórias, transformando-as em *discurso*.

Séfora contrata o escrivão de comédias, Baltazar Dias, para amoldar os “magníficos fatos” de seu passado às personagens dele. Caim, ao chegar ao quilombo, põe em discurso sua história e a de seu povo, verbalmente, para os negros lá residentes,

tornando-a um testemunho do que lhe ocorreu. Débora — pelo que se pode supor — narra sua história a Abel, assim como Perpétua, de modo que o colono judeu escreva também a história de ambas, como faz com a dos demais personagens centrais.

Cabe destacar, dentre essas diversas performances da transfiguração da memória em discurso que se manifestam em *Oríon*, aquelas usadas por Abel e Perpétua. As duas se destacam, antes de tudo, pela *forma* como são produzidas.

Perpétua, ao contar a Abel sua história, o faz oralmente, seguindo uma fórmula específica:

Minha gente desceu das montanhas, seguia a manha das gazelas que andavam em busca do pasto, pousava aqui, pousava ali, e o feiticeiro anunciava a chegada dos ventos que determinavam a partida, mas foi assim antes que nascesse meu avô, o bisavô de meu avô e o trisavô daquele (...). (CLÁUDIO, 2003, p. 59)

O relato da africana remonta em princípio à história de seu povo, especificamente às épocas anteriores às de seus ancestrais diretos. Em seu discurso de memória, ela atualiza o passado imemorial, transmitido oralmente pelas gerações, e o alia à narração de sua própria história individual. Através dessa *performance*, ela projeta-se no coletivo, encenando sua memória histórica na memória lendária de sua nação. Esta narração se dá por um modelo estabelecido, como se evidencia no trecho que segue:

(...) e lembrava-me das ocasiões em que hospedava meu pai o rei dos Mucondos, dos Kinzares ou dos N'Gangas, e principiava ele como principio eu, quando me deito contigo, «A minha gente desceu das montanhas, seguia a marcha das gazelas que andavam em busca de pastos», era sempre igual, sempre igual.” (CLÁUDIO, 2003, p. 62)

Perpétua recorre a um rito estabelecido, uma tradição de seu povo de contar sua memória através de um modelo sempre igual, que mantém um vínculo com a tradição de um *culto* destronado pela cultura do colonizador, atuando, assim, como um movimento de resistência. O rito de contar que se estabelece aqui atualiza significados simbólicos, de tal forma que “realiza a lembrança, reapresenta as origens, repropõe o nexa do indivíduo com uma totalidade espiritual ou cósmica” (BOSI, 2010, p. 19). Abel investe justamente na tentativa de reavivamento do passado ao escrever suas memórias e a de seus iguais. Escrevendo sua história nas entrelinhas

— literalmente — da Torá, ele reatualiza a história tradicional da nação judaica e une a ela sua própria memória, ressignificando esta. Sua própria diáspora se equipara à diáspora judaica. O exílio e a peregrinação dos judeus se tornam seu próprio exílio, fruto do imperialismo português.

Portanto, a história narrada pelo personagem principal se propõe, para ele, a buscar uma coesão entre o trabalho da memória individual e o da memória coletiva. Cabe destacar que tal relato só tem lugar de ser sob o signo do colapso e da ruína. Esta observação se comprova verdadeira uma vez que a escrita da memória se faz enquanto Abel se vê cercado pelas ruínas do que outrora fora seu engenho, símbolo da assimilação ao colonizador. Salienta-se: enquanto a memória é posta em discurso e o narrador se volta para sua história, o que ele vê em seu redor são destroços.

Retomando então os paralelos antes traçados entre a história individual e a coletiva, entre o povo judeu e o português, o romance de Mário Cláudio vai além da colocação de um personagem diante de seu passado em colapso, mas, alegoricamente, trata do Portugal de hoje, encarando o passado de seu projeto colonial. Assim, tal qual o anjo da história de Benjamin, vê-se obrigado a contemplar as ruínas, incapaz de se aperceber do futuro que está às suas costas, jazendo a voar pela linha do tempo, “esperando sempre, e ainda que não espere, errando sempre, e ainda que não erre” (CLÁUDIO, 2003).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. “O narrador — Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas*, volume I: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras Escolhidas*, volume I: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVÃO, Dalva. *Narrativa Biográfica e outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: EDUFF, 2008.
- _____. “‘Cousas Extraordinárias’ em paisagens de febre: um recorte na ficção de Mário Cláudio”. In: *A mesma palavra outra*. Niterói: Vício de Leitura, 2011.
- CLÁUDIO, Mário. *Oríon*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- JORGE, S. R. *Para “ampliar o campo de debate”*: releituras do colonialismo português em João Paulo Borges Coelho e outros autores. *Via Atlântica (USP)*, v. 16, p. 131-141, 2009.

- _____. “Viagens na memória, viagens na escrita: formas de saber na ficção de Mário Cláudio”. In: *A mesma palavra outra*. Niterói: Vício de Leitura, 2011.
- KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. “Identidade e Memória: O caso português”. In: *Nós e a Europa ou as duas razões*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do Retrato do colonizador*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEIXO, Maria Alzira. “Alteridade e Auto-Referencialidade no Romance português de hoje (A propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol)”. In: *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

Um labirinto sem muros: Vieira da Silva e Agustina Bessa-Luís

Viviane Vasconcelos¹
UFF/ CAPES/ REUNI

1. No início era o sonho

Mas foi um sonho que me fez conhecer o meu destino nas letras, um sonho que tinha que ver com a pintura.

(Agustina Bessa-Luís. *Longos dias têm cem anos*, 2009.)

176

Por quê? Uma inevitável curiosidade aparece no ponto final depois da leitura da epígrafe. Palavras categóricas são selecionadas para formar mais uma das sentenças definitivas da escrita agustiniana. Além e de forma mais pragmática, está sendo dito, por uma sequência lógica, por um tom confessional, que a pintura não despertava quase nenhum interesse à escritora, “mas”. Portanto, em primeiro lugar, foi um sonho que a fez conhecer o destino nas letras. Em segundo lugar, não por associação à primeira ideia, o sonho tinha a ver com pintura. *Sonho, letras e pintura*, interligados na rede onírica em que a experiência ditou um “destino” nas letras, que poderia ser o destino na pintura, por aproximação, no sentido da fatalidade das coisas do mundo ou da fortuna, das intenções ou propósitos das letras e da pintura na obra de Agustina.

“Foi há muito tempo”, diz Bessa-Luís no início do artigo acerca do contato com a pintora, um tempo sem rigor, sem pressa, aparentemente sem aspecto ou qualidade definidos, porém já anunciador de muitas das impressões da escritora

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense). Bolsista Capes/Reuni.

sobre a obra de Vieira da Silva. Continua, linhas a seguir, o relato do sonho. Deste, sublinham-se três passagens da experiência de Bessa-Luís, três afirmações que servirão como condutoras de uma leitura:

O que me foi dado para viver nesse sonho foi o seguinte: eu **estava diante dum pesado portão fechado que eu tentava abrir juntando para isso todas as minhas forças**; quando consegui o bastante para passar para o outro lado, deparei com um quadro que ocupava toda a área do portão. Os tons eram escuros mas destacavam-se os guerreiros com armaduras. Era um combate onde não era possível distinguir quem era parceiro ou inimigo. Acordei e pensei que seria pintura, o sonho seria uma premonição.(...) **O tumulto da batalha está lá**, quase posso ouvir o choque de armas.(...) **Quando conheci a Maria Helena tive a impressão, em que as palavras não têm lugar**, de que ela era parte dessa decifração. (BESSA-LUÍS, 2009, p. 165)

O texto “Maria Helena Vieira da Silva”, que foi escrito por Agustina Bessa-Luís em junho de 2004 e publicado um ano depois na revista da Fundação Eugénio de Almeida, juntamente com o artigo “O passeante invisível”, publicado em outubro de 1969, no Diário Popular, e reproduzido em “Alegria do Mundo I”, uma coletânea de textos, ensaios e artigos da escritora, são os objetos de análise para algumas notas acerca das três “saídas” encontradas no sonho de Agustina, a saber: o espaço infinito que ocupava o outro lado do portão, a batalha que encontra e, depois, quando começa a caminhar por esse espaço, a constatação de que o encontro com Vieira da Silva integra-se, metonimicamente, à sua própria escrita.

A impressão, ou o lugar do que não tem lugar, parece ser afastada, remota e sempre remete a um “foi há muito tempo”. Em um seminário cuja proposta central é discutir a relação da literatura entre a ética e a estética, este trabalho tentará discutir o tema por meio dos dois textos que tratam das muitas conversas entre Agustina e Vieira da Silva.

2. O passeante no tempo “fraccionado”

Mas o fantástico quadriculado, tão obstinadamente presente na obra de Vieira da Silva, tem o significado do tempo fraccionado, gasto, acumulado, vencido.

(Agustina Bessa-Luís. *Longos dias têm cem anos*, 2009.)

É no mínimo curioso notar o título “O passeante invisível”. É possível pensar em alguém que se distrai, percorre espaços indeterminados sem ser percebido e se põe somente a transitar. Não se sabe por que aquilo que se vê escapa à vista, ou por que ao invisível se mantém um princípio de continuidade. “O tempo que dura não é mensurável”, afirma Bergson (2006, p. 57). As concepções acerca da propriedade do tempo (se é inerente ao homem, se tem a ver com a essência, quais são as ocorrências, se pode ser medido) são, além de relativas, dependentes de análise do tempo ao qual se refere Agustina no quadro de Vieira da Silva. Podem ser, ao menos, dois, o da pintura e o da experiência, que se interligam, mas que guardam suas distinções.

Vieira da Silva, no conjunto de sua obra, estudada em diversos países, compartilhou da pretensão da pintura moderna em representar a duração no espaço pictórico. Não será por acaso que grande parte das pinturas faça referência à temática da passagem: portões, grades, sombras, claridade, linhas que indicam uma continuidade e cortes abruptos que sugerem a visibilidade, mas também a invisibilidade. É, em rigor, um tempo que se expande, como afirmaram alguns estudiosos mais atentos, como Jean Tardieu:

Ce monde est un monde à claire-voie. Un monde traversé. Les épaisseurs se sont effritées, effondrées. Tout sort de soi-même dans l'émerveillement du rêve qui vous rend libres. Tout communiqué et s'ouvre, feuille, fleur, volet, rocher, signaux lumineux, durées inégales suggérant un langage chiffré. (...) La vérité surtout, c'est le Passage, cette modulation du temps coloré, ce train qui glisse et nous emporte et nous installe dans la vitesse. Partis du souvenir des choses, que l'oubli dévore à moitié, méditant sur ce qui change au-dehors aussi bien qu'en nous-mêmes, nous voyons ce qui éclate, ce qui s'éparpille et tourbillonne — plutôt que l'antique illusion de la stabilité. Cependant, à cet étage supérieur, s'élabore une nouvelle structure, flexible et fine comme l'épée. Elle naît du mouvement lui-même qui lance à l'horizon les rails, les ponts suspendus, les trajectoires sans fin, — dans le registre de l'aigu, dans la demeure des oiseaux. (...) (TARDIEU, 1960, p. 54-55)²

² Este mundo é um mundo de claraboia. Um mundo atravessado. As espessuras desagregam-se, desmoronam-se. Tudo sai de si mesmo na maravilha do sonho que os torna livres. Tudo comunica e se abre, folha, flor, batedeira, rocha, sinal luminoso, durações desiguais sugerindo uma linguagem cifrada. (...) A verdade, sobretudo, é a Passagem, essa modulação do tempo corrido, esse comboio que desliza e nos leva e nos instala na velocidade. Partidos da recordação das coisas, que o esquecimento devora pela metade, refletindo sobre o que muda lá fora, assim como em nós mesmos, vemos o que rebenta, o que se espalha e rodopia — mais do que a antiga ilusão de estabilidade. No entanto, este piso superior, está a desenvolver uma nova estrutura, flexível e fina como uma espada. Ela surge a partir do próprio movimento, que lança sobre o horizonte os trilhos, as pontes suspensas, os caminhos sem fim — no registro agudo, a morada dos pássaros. (Tradução livre, feita pela autora deste artigo.)

Se há corredores, abismos, portões (a lembrar da relação com o próprio sonho de Agustina e o portão que se abre), o quadro comunica mais do que passagem, isto é, a travessia, mas indica um movimento que tenta vencer o espaço e o tempo, que se confundem mutuamente, como sugeriu Bergson. O mundo de claraboia, porém, não é menor do que o de abismo, a começar pela função dessas imagens. Primeiro, surge a caminhada para algo desconhecido, que tem como indicação as figuras que denotam uma abertura. Entretanto, ao mesmo tempo, a estabilidade está no mesmo plano da instabilidade, possibilitando um novo horizonte, uma nova abertura.

Logo no primeiro capítulo de “Matéria e memória” (1999), Henri Bergson fala da representação como reapresentação. Uma pausa necessária ao filósofo permite entender que, inicialmente, a imagem é da ordem da presença, não somente da ordem do visual. Entre a imagem recebida e a percepção possível há um intervalo, ainda que mal determinado, que pode reagir imediatamente ou não ter ação. Recebe-se o movimento pela percepção, que penetra como afeição, que, por sua vez, nada garante, porém autoriza a aguardar, agir ou reagir. A percepção traça um círculo, permitindo uma orientação no espaço.

Já na afeição surge a consciência, no intervalo da percepção e da ação. Toda ação é cega e inconsciente, pois é exatamente o intervalo. Se a consciência é um fenômeno no interior do mundo, poderia ser dito que isso ocorre por consequência dessa interioridade do mundo em relação ao olhar. A percepção surge no plano de luz a partir da emergência de imagens vivas que vão intercalar uma ordem infinita, atravessando o corpo, a pele, contraindo o universo que é, a princípio, a luz, o corpo.

Quando se tem percepção, se tem um recorte, ao contrário da contemplação que já pressupõe algo exterior. O corpo seria a ligação ou, melhor dizendo, a matriz de tudo, união de todas as imagens. Não cabe aqui adentrar nas questões bergsonianas com a exigência que elas merecem, a não ser para reforçar que essa inclinação para se pensar a imagem e o tempo estivesse traduzida em duas técnicas, segundo Jacques Aumont (1989), a colagem e a montagem. Não será à toa que essas mesmas técnicas estarão nas reflexões de Bergson e fundamentarão, posteriormente, as análises deleuzianas sobre o cinema. Em relação às técnicas, devemos pensá-las como possibilidades de duração no espaço pictórico que se manifestam não só no método, mas do ponto de vista temático. “A modulação do tempo corrido”, “o mundo de claraboia”, “tudo sai de si mesmo no espanto do sonho” trazendo a liberdade, só podem ser compreendidos quando se tem a ideia de movimento nessa tensão já referida:

(...) combate corpo a corpo com essa nova espécie de Minotauro sem labirinto que não se doma nem mesmo se encontro senão inventan-

do os ainda não existentes caminhos que o percorrem e o cercam e cujo itinerário “impossível de percorrer” é o Espaço como Labirinto sem muros da própria pintura de Vieira da Silva.” (LOURENÇO, 1981, p. 97)

Como assinala Eduardo Lourenço (1981), o mesmo tempo que desliza por meio da aceleração da perspectiva e multiplicação de planos, camadas e camadas de imagens, se dissolve. Sobre “O passeante invisível” escreve Agustina: “(...) exprime até à angústia o corte facial feito nos compartimentos do espírito: uma profusão de corredores e salas que não se encontram e que entretanto comunicam entre si.” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 111). E onde estará a comunicação? Como abrir os portões para descobrir se, de fato, como afirma Tardieu, a verdade é a Passagem?

3. Visibilidade e invisibilidade: o labirinto

Há um dormir na sucessão dos dias que parecem intermináveis e que deixam a sensação de não terem sido usados; há toda uma tradição da vida patriarcal, com o seu orgulho à flor da pele, a sua aristocracia de meios e de juízos. Não são cidades nem gares o que se constrói nos quadros de Vieira da Silva; são intermináveis colóquios com o tempo, conversações de silêncios, de origens, e ociosidades cultas.

(Agustina Bessa-Luís. *Longos dias têm cem anos*, 2009.)

No labirinto existem muitas batalhas. É a imagem que se tem depois dos muitos portões que parecem destruir o equilíbrio geométrico. O confronto entre o quadriculado, os losangos, os espaços em branco de contornos mais precisos, a seleção de cores primárias que se encarregam da distorção ótica e da profundidade, o movimento a serviço ou como o próprio tempo. Sendo os “colóquios com o tempo” também diálogos com o que há de oculto nessa batalha, parece ser de todo interessante retornar à comparação de Agustina. Se, por um lado, desperta depois do sonho para a escrita, descobre, por consequência, que a arte e a literatura não possibilitam o embate, o *ágon*, mas são os próprios espaços da luta e do embate. O labirinto é percebido não simplesmente como um conjunto de percursos, mas como um espaço de interrupção, bem ao gosto da pintura da época em que o quadro foi pintado, entre 1949 e 1951, quando os estudos sobre a aceleração da perspectiva conferem, no lu-

gar da dos planos (que são da década de 30), uma retirada da necessidade de uma percepção absoluta.

Daí, podemos pensar, igualmente, na inevitável associação com o plano cinematográfico no que diz respeito ao plano da montagem. Esta como índice expressivo capaz de alterar, ou de incomodar o tempo real da narrativa. O tempo no movimento de Vieira da Silva se origina da justaposição dos tempos, do movimento em que encontramos uma percepção quase que líquida, retomando Bergson, ondulante e imprevisível: “E o tempo é meticulosamente desdobrado na profusão dos objectos que se foram dissecando, sem que uns sucedessem verdadeiramente a outros” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 112).

O quadro traz um movimento que é essa outra ordem da percepção ou o esforço da espacialização do tempo pelo próprio movimento. Pinta-se a passagem, que é mais um ambiente de experimentação do que prisional. “São as várias etapas dessa luta, as suas batalhas e conquistas, que as telas e desenhos de Vieira da Silva tornam visíveis, contando-nos a história do próprio percurso da pintura” (LOURENÇO, 1981, p. 66).

Chega-se a essa altura do texto com algumas notas, breves anotações sugestivas. Agustina associa a arte e a pintura por meio de um laço afetivo, mas, antes de tudo, de amizade. A partir dele e com ele se estabelece a aproximação, ou o sonho agustiniano, como disposição interior, como virtude, com um hábito. As conversações com Vieira da Silva ou acerca da pintora impulsionam a escritora, conduzindo-a a um modo próprio de agir, um estilo de vida (que se confunde com o de escrita, segundo ela), que é, em primeira instância, a finalidade do ético desde os tempos aristotélicos.

As imagens do primeiro encontro com Vieira da Silva, o portão que se abre, a batalha que deixa o quadro ir ao encontro do espectador (passeante?), revelam as impressões que são a ausência de um lugar, que estão em muitos dos estudos de Agustina sobre Vieira da Silva ou sobre o seu marido, Arpad Szenes. O que faz Agustina ao estabelecer as suas conversas com Vieira da Silva a não ser tentar criar territórios para se pensar a relação entre ela e a pintora, que de forma mais ampla seria refletir acerca da relação entre a pintura e literatura? Se o território é o domínio do ter, se constituir o território é quase o nascimento da arte, como ensina Gilles Deleuze em seu *Abecedário*, é ele quem diz também que não basta ter um mundo para ser, é preciso criar territórios, marcá-los.

Em uma análise breve, poderia ser dito que ao tentar “encontrar” uma saída, a escritora assume que uma das alternativas que encontra em muitas das obras de Vieira da Silva é ficar “cada vez mais junto ao quadro até desaparecer nele de vez”.

(BESSA- LUÍS, 2009, p. 69). Não seria o caso de não haver, em Agustina e Vieira da Silva, na relação entre ética, estética e literatura, um *entre*, mas um *labirinto sem muros*?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *l'Œil interminable. Peinture et cinema*. Paris: Séguier, 1989.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- . *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. “Vieira da Silva. Uma poética do espaço”. In: *O Espelho Imaginário — Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.
- TARDIEU, Jean. *De la Peinture que l'on Dit Abstraite*. Lausanne: Mermond, 1960.

Endereço eletrônico visitado:

<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acessado em 13 de setembro de 2012.