

REVISTA DO NÚCLEO DE ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA E AFRICANA DA UFF

OBRA

LITERATURA E (PÓS-) VERDADE

32



**Revista do Núcleo de Estudos de
Literatura Portuguesa e Africana da UFF**

ISSN 1984-2090

ABRIL

A *ABRIL* é uma revista online, podendo ser acessada em
sua própria página - <http://www.revistaabril.uff.br/>
ou a partir do site do - NEPA/UFF - <http://www.uff.br/nepa>

EDITORES

Renata Flavia da Silva, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Maffei, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EXECUTIVA

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Iris Maria da Costa Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julio Cesar Machado de Paula, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marlon Augusto Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Catherine Dumas, Sorbonne Nouvelle-Paris3, France

Francisco Noa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique.

Inocência Mata, Universidade de Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Universidade de Lisboa, Portugal

João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jorge Fernandes da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lélia Parreira Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Margarida Calafate Ribeiro, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria Nazareth Soares da Fonseca, Pontifícia Universidade Católica MG, Brasil

Maria Theresa Abelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mário Cesar Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Nascimento Figueiredo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Oswaldo Manuel Silvestre, Universidade de Coimbra, Portugal

Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal

Paulo Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, Portugal

EQUIPE TÉCNICA - REVISÃO E SISTEMA

Adriano Guedes Carneiro, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Allyson Augusto Silva Casais, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Bárbara Barros G. Pereira Nolasco, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Clarisse Dias Pessoa, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Diana Gonzaga Pereira, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Karina Frez Cursino, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Michael de Assis Lourdes Weirich, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Renato dos Santos Pinto, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Elir Ferrari, Editoração no SEER/OJS, Brasil

Joana Lima, Diagramação, Laboratório de Livre Criação/UFF- IACS, Brasil

Apoio, de 2014 a 2017, da Universidade Federal Fluminense, com recursos do Programa Auxílio Publicação - PROPPi.

A partir de 2019, apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - UFF.

DADOS PARA CATALOGAÇÃO:

ABRIL - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, Vol. 16, n° 32, abril de 2024. Semestral.

Disponível no Portal da UFF: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/>

Acesso livre

1. Periódicos. 1. Literatura Portuguesa;

2. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa;

3. Literatura Comparada. II. Literaturas de Língua Portuguesa: Teoria e Crítica.

ISSN 1984-2090

CORRESPONDÊNCIA

NEPA - Revista Abril

Universidade Federal Fluminense - UFF | Instituto de Letras

Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n°, sala 403, Bloco C - Campus do Gragoatá

São Domingos - Niterói - RJ | CEP 24210-201

Fone: (21)26292549 | 2629-2618 | 2629-2608 | E-mail: revistaabril@vm.uff.br

Projeto Gráfico: Diego Marques e Diagramação: Joana Lima

Capa: Foto de Valentin Lacoste (@valentinlacoste), uso gratuito sob a Licença da Unsplash.

**Revista do Núcleo de Estudos de Literatura
Portuguesa e Africana da UFF**

ABRIL

LITERATURA E (PÓS-) VERDADE

Organizadores
Luis Maffei (UFF) e
Diana Pimentel (Universidade da Madeira)

SUMÁRIO

LITERATURA E (PÓS-) VERDADE

APRESENTAÇÃO 09
Diana Pimentel e Luís Maffei

PÓS-MODERNIDADE E LITERATURA 13
Marcio Tavares d’Amaral

CAMÕES NO DIVÃ 25
Rafael Santana

PÓS-COLONIALISMO E PÓS-VERDADE NO CONTO “NAS ÁGUAS DO TEMPO” DE MIA COUTO ... 37
Inês Hortas Marques

PINTANDO IMAGENS COM PALAVRAS OU COMO A AUTORA ADENTROU O ATELIER DO ARTISTA 51
Carlos Roberto dos Santos Menezes

DESACELERAR OS PASSOS, RESISTIR À POSITIVIDADE: CHAGAS DA PSICOPOLÍTICA EM *INFERNO*, DE PEDRO EIRAS 67
Paulo Alberto da Silva Sales

INTENÇÃO E SENTIDO NOS CONTOS “CIVILIZAÇÃO”, DE EÇA DE QUEIRÓS, E “O SEGREDO DO BONZO”, DE MACHADO DE ASSIS 81
Paulo Alex Souza

NO LIMIAR DAS COISAS POR SABER: EUGÉNIO DE ANDRADE E A PALAVRA NASCENTE 97
Paulo Braz

DOSSIÊ 25 DE ABRIL

SE O FASCISMO NUNCA EXISTIU, ENTÃO O QUE FOI O 25 DE ABRIL? – REFLEXÕES A PARTIR DO ENSAÍSMO DE EDUARDO LOURENÇO 115
João Tiago Lima

“UMA VALA COMUM DE FLORES DEFUNTAS”: VISÕES E REVOLUÇÕES DO 25 DE ABRIL EM *FADO ALEXANDRINO* E *O MANUAL DOS INQUISIDORES*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES 123
Felipe Cammaert

RUDOLFO: A FICÇÃO COMO DIREITO 139
Ivan Takashi Kano

EN/STRANHAMENTO, INFAMILIARIDADE NO PÓS-25 DE ABRIL EM PORTUGAL: A POESIA DAS
DÉCADAS DE 1970 E 1980 DE ISABEL DE SÁ 153
Tatiana Pequeno

RESENHAS

UM DIZER MAIS REAL E DENSO - RESENHA DE *DEVAGARA POESIA* DE ROSA MARIA MARTELO... 171
Nuno Brito

ESPAÇO E LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM LÍNGUA PORTUGUESA 175
Ana Beatriz Matte Braun

UMA ARENA, UM MAPA, UMA DANÇA: ITINERÁRIO DE UMA PAIXÃO 181
João Victor Sanches da Matta Machado e Marlon Augusto Barbosa

APRESENTAÇÃO

Algumas das questões, quiçá, mais candentes de nosso tempo giram em torno de um problema muito antigo, mas cada vez mais móvel: a verdade. Em 2021, em plena vigência de uma justaposição nefanda (pandemia de Covid-19 + governo Bolsonaro), Marcio Tavares d’Amaral, pensador que abre este número, ministrou, na pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, um curso intitulado “A tristeza da verdade”. A verdade, se está triste, está viva, mas, o que talvez seja especialmente perigoso politicamente, deixa de simplesmente se opor a noções mais ou menos tangíveis — ficção, mentira, falso — e cambaleia entre zonas cinzentas que, com efeito, a entristecem.

A zona cinza mais cinza que a verdade é forçada a atravessar é a da pós-verdade. Há quem diga que é a da *fake news*; talvez o seja, pois a *fake news* se traveste facilmente de verdade, em tempos de mundo digital e digitalizado — não fosse esse traço distintivo da atualidade, não estaríamos falando nisso, certamente. A *fake news* se alimenta da crescente dificuldade de muita gente em levantar a cabeça do celular, objeto, ao mesmo tempo, fetiche e oráculo. Lidar com a *fake news* é difícil, quase impossível, pois, ao medrar, ela provoca um mal muitas vezes sem retorno.

Mas o sítio mais triste ao qual a verdade foi deslocada é o da pós-verdade. A *fake news*, ao menos, pode ser contradita, ainda que, quando o é, costuma ser tarde demais. Mas, e a pós-verdade? A literatura sempre lidou com a verdade de maneira tensa, mas corajosa, entendendo um haver verdade, ainda que múltipla, ou discutível. A poesia é defenestrada da cidade ideal pelo Sócrates que falou por Platão porque, entre outras impropriedades, mistura gentes com divindades, monstros etc. Mas um eco fica do diálogo: a recorrente confissão socrática de amor à poesia, vinda precisamente daquele cujo precípua amor é dedicado à verdade.

Amor à poesia, amor à verdade. A literatura não ama uma verdade única e unívoca, por isso teve de se libertar dos ditames da Cidade ideal, fazendo-se *moderna* muito cedo. Mas, neste momento, quem faz literatura e quem escreve sobre, ou melhor, com a literatura, tem de lidar com uma casca de banana inaudita. Qual? À literatura sempre interessou a potência do irreal, pois é ele que cria mundos — a realidade, sabemos, não é o bastante, nem a da língua. Como, agora, manter o investimento no irreal evitando

escorregar num *fake* que é o contrário da ficção? É que o *fake* das *fake news* não cria mundos, apenas reduz, drasticamente, o que nos oprime por ser já diminuto. Além disso, como lidar, eticamente, com as infinitas zonas de possibilidades que se abrem à ficção sem resvalar numa verdade, não livre, mas triste, não discutível, mas *pós*?

O problema da pós-verdade, obviamente, se mostra já na construção do vocábulo. Pós indica tempo; pode indicar espaço, mas costumeiramente indica tempo. Um dos problemas da pós-verdade é pertencer a um tempo (histórico, o nosso) mas se espalhar por todos os tempos, futuros e pretéritos. Futuros: a partir de um momento, estamos na pós-verdade, o que significa que a verdade já não vige, pois ocupa um tempo *pré*; historicamente, portanto, não faz mais sentido ter a verdade como eixo de coisa alguma. Passados: se nosso tempo vive depois da verdade, podemos olhar para trás e bagunçar como quisermos os discursos, criando, para a história e as histórias (da literatura, da filosofia, das ciências, Deus meu, das ciências), verdades alternativas.

E a literatura de agora, como lida com esse fenômeno? Quando? Lida mesmo? E nossas leituras de obras de outros tempos, como o enfrentam? Evitam-no, contornam-no, chocam-se com ele? Essas perguntas são as que norteiam o dossiê “Literatura e pós-verdade”, desta **Abril 32**. Responderam a nosso chamado reflexões de diversos matizes e interesses, pois a exigência de se considerar a pós-verdade é uma excelente chance de refletirmos, de novo e sempre, acerca da velha verdade, tão maltratada nos tempos que correm. Assim, neste dossiê, apresentam-se artigos que vão desde a poesia clássica à contemporânea, passando pela do século XX, e da ficção oitocentista até a do século XXI.

E por falar em verdade, comemoramos, neste 2024, o 50º aniversário do 25 de abril, a Revolução dos Cravos, que deu fim a décadas de fascismo em Portugal. Para marcar e celebrar a efeméride, a **Abril 32** traz uma sessão dedicada a pensar, hoje, alguns sentidos que essa data, e essa revolução, podem produzir — justo hoje, o tempo da verdade triste. Marcando também a atualidade, o volume se encerra com resenhas de livros recentes, modo fecundo de receber o novo.

Diana Pimentel

Luís Maffei

LITERATURA E (PÓS-) VERDADE



PÓS-MODERNIDADE E LITERATURA

POST-MODERNITY AND LITERATURE

Marcio Tavares d'Amaral¹

RESUMO

O artigo reflete sobre as consequências que a experiência de “pós-verdade”, no contexto pós-moderno, poderia ter sobre as possibilidades da criação literária. Propõe que a estrutura central do fazer literário é a *representação* a partir das *palavras originárias*, e que essa é na sua essência a própria estrutura da verdade. Nesse sentido, é a literatura que mais radicalmente diz-verdade, e por isso seria capaz de escapar do *Diktat* pós-moderno de que verdade não há mais. Os temas teóricos do artigo são experimentalmente aplicados ao romance **Os cus de Judas**, de Lobo Antunes.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernidade. Pós-verdade. Literatura. Representação. Literatura de língua portuguesa.

ABSTRACT

This paper reflects on the consequences that the “post-truth” experience, in the postmodern context, could have on the possibilities of literary creation. Central structure of literary production is *representation*, based on *originary words*, and this is, in essence, the very structure of truth. In this sense, literature is that most radically tells the truth, and therefore would be able to escape from postmodern *Diktat* according to which there is no more truth. The theoretical themes of the article are experimentally applied to the novel **Os cus de Judas**, written by Lobo Antunes.

KEYWORDS: Post-modernity. Post-truth. Literature. Representation. Literature in Portuguese language.

O movimento, que não chegou a ser uma escola, a que se deu o nome de pós-moderno, fechou o século XX condenando como superadas e desalinhadas com o tempo da globalização algumas coisas que por vinte e seis séculos estiveram coladas na nossa pele: um real independente de nós, a capacidade de o trazermos para nós por via da representação e assim encontrarmos a sua verdade. A verdade podia ser inerente ao mundo ou de certa forma posto nele (*não imposto a ele*) pelo nosso humano esforço de interpretação e imaginação, que ia de par com o trabalho de representar. Em lugar disso, no final do século passado teria havido o esvaziamento do real em benefício de um hiper-real, a crise e o fim da representação em favor da eficácia técnica das simulações, a eliminação da verdade pela produção tecnológica de simulacros. E tudo voltado para o consumo, o consumo universal, de bens e serviços, por certo, mas também de valores, de imateriais, corpos, subjetividades, sentimentos, emoções. Planetarização da técnica e destino de consumo, essas foram as estratégias da globalização: a produção do mercado-mundo. Fora dele, pelo sofrimento da pobreza incapaz de consumir e sem acesso às tecnologias, meia humanidade. Coisa como três bilhões de pessoas. Três bilhões é um número imenso: 3 seguido de nove zeros. E não é um número abstrato: são pessoas.

Havia ainda lugar para a literatura no ambiente pós-moderno? Talvez houvesse. Algum. Já estava em movimento acelerado a substituição da verdade e da beleza, da escrita como um modo de habitação humana no mundo e de doação de sentido à vida, ao sofrimento e ao mistério pela ficção de entretenimento, frequentemente histórias bem contadas, mas sem transcendência. Ficção escrita para virar rapidamente roteiro de filme e multiplicar-se financeiramente. Sabemos que na economia a moeda boa expulsa a moeda má. Mas a literatura ainda não era a moeda má. Seu espaço encolheu, mas ainda tinha um espaço. Seu.

Hoje há motivos para termos saudades da pós-modernidade... Naquele tempo ainda era legítimo reagir aos *diktats* condenatórios discutindo seus princípios. Porque, por mais esvaziada que estivesse de sentido, havia uma realidade, que o processo de globalização estava em vias de aniquilar, mas, justamente, aniquilar. Ainda era coisa viva. Agonizante? A agonia pode ser a última forma, o limite extremo da realidade, da vida. Mas é realidade. É vida. E também a verdade ainda rondava as nossas ideias e atos. Ninguém queria ser enganado, ainda se perguntava pelas fontes de uma notícia. A representação andava em crise, é verdade. Mas crise é sofrimento vivo. Debate-se. Tenta reagir. Os sustentadores do pós-moderno não tinham acesso a essas dimensões de real, verdade e representação, porque qualquer acesso obrigatoriamente teria de passar pela verdade: as suas proposições apenas declaratórias não podiam ser demonstradas a não ser que se mostrassem *verdadeiras*. E se fossem entrar no campo do verdadeiro já entrariam no jogo perdidas. Não o fizeram. Os bons escritos pós-modernos são contraevidentes: afirmam coisas que nós, insistentes no real e sua verdade, não reconhecíamos nas nossas vidas e nas nossas relações. Essa contraevidência era um trunfo nosso, e não era pequeno.

Com a entrada em cena das redes, da equivalência horizontal de tudo com tudo, as coisas começaram a mudar, e as mudanças se fizeram contra nós. As redes deram o direito a todos e a cada um de se tornarem escritores. Democratização do acesso à palavra? Sim, terá sido. Mas para a literatura, que lida com o estofado da vida, esse tipo de “democracia por baixo” não interessava. Revelou-se danoso. Aparentemente a condenação violenta de Umberto Eco não foi descabida:

As mídias sociais deram o direito à fala a legiões de imbecis que, anteriormente, falavam só no bar, depois de uma taça de vinho, sem causar dano à coletividade. Diziam imediatamente a eles para calar a boca, enquanto agora eles têm o mesmo direito à fala que um ganhador do Prêmio Nobel² (Eco, 2016, s/p).

Um pouco elitista? Talvez. Mas estamos aqui em território sagrado. “(...) o mesmo direito (...) que um ganhador do Prêmio Nobel.” Eco estava preocupado com a literatura. E, para ela, o advento das redes, a horizontalização das falas, produziu dano.

Mas ainda teríamos razões para invejar os escritores da época. A literatura sem dúvida ficcionaliza a realidade. Mas, justamente, *a realidade*. Há nela uma insinuação de verdade. Ela não falseia. Acrescenta. Ferreira Goulart afirmou que “A arte existe porque a vida não basta” (*apud* Trigo, 2010, s/p). Podemos ler: a arte produz uma superabundância de vida. Disse também, e parece talvez contraditório com as formulações que venho fazendo aqui “[a] função da arte é inventar a realidade (*apud* Trigo, 2010, s/p). Deve-se entender que a arte, para nós a literatura, inventa uma realidade que não existe, e que essa é a sua qualidade ficcional? Não. Para que se escreveria se não para partilhar com os semelhantes os sentidos que a realidade pode ter, deve ter, e não lhe são dados pela banalidade cotidiana? Essa banalidade, essa cotidianidade indicam inexistência de realidade? Por certo que não. Indicam que “a vida não basta”, quer dizer, há mais vida do que a imanentemente dada, a que superficialmente vivemos. Há uma *transcendência de vida*, e é por respeito a ela que a arte inventa uma realidade que ela mereça, que a mereça. Esse será talvez o sentido superlativo da ficção.

Também Nietzsche enfrentou a questão (sim, é uma grande questão *filosófica!*) das relações entre arte, vida e realidade. Enfrentou-a ao modo romântico do Novecentos. “(N)ós temos a arte para não sucumbirmos junto à verdade” (Nietzsche, 2008, § 822, p. 441, grifo do autor). De novo, parece que há aqui uma contraposição — e que poderosa contraposição! — à ideia que estou desenvolvendo. Mas entendamo-nos, entendamos Nietzsche. Ele viveu e pensou no século que inventou a História como paradigma que dá as condições de pensar, dizer, ser e fazer. Movimento, portanto. Transformação. “A grande ação”, assim ele se referiu ao agir sobre a vida e o tempo. Assim: “(...) agir contra o tempo, portanto sobre o tempo, e, esperemos, em benefício de um tempo por vir” (Nietzsche, 1988, p. 247, tradução nossa³). Não pensar segundo o abstrato dos universais da filosofia, mas segundo a vivacidade da vida no tempo. Ora, o mesmo século XIX consagrou um modelo de verdade

de que até há pouco fomos os herdeiros: o da ciência positivista, que apenas descreve quantidades, não admite nada de intensivo, nenhuma intervenção humana, criadora, sobre a realidade. *Essa é a verdade* perante a qual nós, os humanos que queremos transcender o banal da existência presa a valores considerados absolutos, poderíamos morrer ou enlouquecer. A ciência positivista, mau grado seu, imagino, introduz desordem no mundo porque deixa à margem do ser tudo que porta intensidade, potência, transbordamento vital. A ciência finaliza a multimilenar produção do “último homem” (Nietzsche, 2011, p. 16-18), o homem que deseja morrer, o que não tem por si mais nenhuma vontade, o nada de vontade. O mundo ortopedizado pela ciência, que não interpreta, se abisma na indiferenciação. Mas a arte interpreta. E a interpretação transfigura. E a transfiguração interpretante produz beleza. E a beleza permite eliminar a desordem e o terrível da vida que perdeu seu destino de grandeza, sua essência dionisíaca. Seria honesto propor, conhecendo Nietzsche, que ele estaria propondo uma dimensão de transcendência para a arte? Talvez não. Mas certamente ele não estava satisfeito com a estrita imanência do mundo dado pela ciência.

Esse contorno foi necessário para voltarmos à afirmação de que ainda haveria motivos para invejarmos mesmo a “literatura de rede”, a horizontalidade dos imbecis subitamente falantes. Porque na sua origem as redes ainda guardavam uma esperança de comunicação disseminada, um desejo de agora virtual. Pierre Lévy (1994) viu nelas um modo colaborativo de produzir conhecimento e mesmo o embrião de uma nova democracia. Antes de chegarem ao nível atual de agressividade, ódio, polarização, cancelamento, as redes talvez tivessem um certo tipo de *boa-fé*. Ora, a boa-fé é o elemento determinante da possibilidade do *diálogo*. Quando duas pessoas, que divergem, aceitam se sentar num banquinho entre elas e, honestamente, exploram suas divergências a ver se cada uma pode extrair da outra um pequeno pedaço de verdade — a realidade e a verdade se mantêm. Em extrema tensão, de acordo. Perto de serem capturadas pelas redes como peixes cegos que perderam o rumo. Sim. Mas algo insiste aí que aponta para a, ainda, existência de uma civilização muito antiga, que pode estar acabando. Pode mesmo ter acabado. Em falta de nome consagrado, vou chamá-la de *civilização do amor*. Amor à realidade e à verdade, por maiores que tenham sido, desde o longínquo século 6º a.C., as contradições e tensões entre elas. O certo é que, por vinte e seis séculos, não pudemos prescindir dessa parelha, e procuramos, de diversos modos, honrá-la amorosamente.

Agora não mais. Em 2016, o **Dicionário de Oxford** consagrou a locução *pós-verdade* como a palavra do ano. Proponho tomá-la como palavra da nossa época, pelo menos desde a década de 40 do século passado. O Real, então, já estava em sofrimento desde o começo do Moderno de Descartes. A Verdade começou a naufragar com a bomba atômica e as câmaras de gás. Hoje, é o que nos dizem, já não há que discuti-la: estamos *depois* do tempo em que Verdade importou. E, dessa vez, o Real foi com ela. Que os fatos objetivos valham menos do que as convicções, opiniões e crenças (assim

se define a pós-verdade) já não anuncia uma doença: consagra uma morte. Para nós, que multimilenariamente praticamos o amor a Real-e-Verdade, esse será um cenário distópico. Pós-catastrófico. Porque encerra (encerraria) a possibilidade da pequena distância de que precisamos para representar. (A representação, por óbvio, vai junto com a Verdade e o Real para a mesma cova rasa.) Sem essa distância o pensamento crítico (que se chamou filosofia) e a literatura se esvaem.

Mas talvez seja a hora de introduzir uma (espero que discreta) distinção de princípio entre as funções desses dois modos não-científicos, não objetivos, não quantitativos de lidar com o Real e de produzir Verdade. A filosofia trata, longamente tratou, do Real, assim com maiúscula. Deu-lhe, na maior parte do tempo, o nome *Ser*. Assimilou-o a Deus. Quando os renascentistas e modernos se esforçaram para sair da Idade Média, *Ser* = Deus foi, custosamente, aposentado. Foi dessa operação que decorreu o desprezo de Descartes, figura de frente dos Modernos, pela realidade externa ao sujeito, a que vem pelos sentidos. Foi aí, no século XVII, que começou para a filosofia o sofrimento do Real. E a Verdade encolheu-se para a pura mente, e desertou o mundo. Quando, no XIX, Nietzsche pronunciou o seu “(N)ós temos a arte para não sucumbirmos junto à verdade” (cf. p. 3) podia estar dizendo: — A filosofia não dá mais conta do Real; o Real é metafísico; a metafísica acabou; a ciência supõe ser um conhecimento adequado da realidade (não mais do Real), mas não é; só o artista consegue se aproximar do que a realidade é (não mais do Real). A arte. No século XX Heidegger, no limite da sua poderosa reflexão sobre a totalidade da história da filosofia, poderia estar concluindo o movimento de Nietzsche: o filósofo encerrou sua missão; mas pensar e filosofar não são o mesmo, resta pensamento quando a filosofia acaba; na conjuntura do fim da filosofia, que é a da planetarização da técnica, quem pensa é o poeta. Encerrada a “carreira” da filosofia, que foi a da busca da Verdade do *Ser*, resta o Mistério. Nem o filósofo nem, muito menos, o cientista, dão conta do Mistério: ambos, cada um ao seu modo, ao fazerem teoria, precipitam-se na busca de respostas. Ora, o Mistério não é um enigma, não está aberto à decifração. Só o poeta tem a serenidade da espera, só ele consegue viver nas imediações do Mistério. (O poeta está aqui no lugar de todos os que criam.) A tarefa de pensar está doravante entregue ao poeta. A filosofia – quem sabe?, seria tão belo! – se esvazia de metafísica e lógica e se enche de poética e ética. Aí entra a literatura.

A literatura representa. Mas não representa o *Real*, representa as diversas *realidades* do mundo e da vida. Não representa *conhecendo* — representa *ficcionando* mundos possíveis. Não tem compromisso fechado com o maiúsculo da Verdade: tem um gosto aberto à produção de verossimilhanças. Envolve-nos para, por algumas páginas, vivermos a vida que nos propõe — mas não nos propõe o *ser verdadeiro* de A Vida. Por isso mesmo é que nos toca: não produz *conceitos*, usa *palavras*. Palavras são sopros frágeis (os conceitos são duros e definitivos, devem ter gosto de eternidade). São corporais, entranham-se. Têm história, são comovedoramente sobrecarre-

gadas de sentidos que lhes fomos atribuindo, são polissêmicas. São leves e móveis, passa-se de uma a outra num intervalo menor do que uma inspiração. Juntam, fazem amálgama. São sobrecarregadas de história. “Penetra surdamente no reino das palavras”, escreveu Drummond (Andrade, 2000, p. 13). Surdamente, devagar. Porque precisamos tomá-las com cuidado, mão leve, para que não se quebre sua trama delicada.

Mas são também, as palavras, cheias da potência das origens. Porque a verdade é essa, e todos a conhecemos: as palavras não existiram sempre. Foram um dia inventadas para prestarem um serviço superlativo: dar nome a uma coisa nova, cujo ineditismo não tinha representação. Na origem as palavras concederam *nomes* às coisas, às conjunturas de coisas e atos. Não há maior radicalidade. Os nomes antecedem a possibilidade de representar. Não só cronologicamente Homero é antecessor de Platão.

Depois de terem bem realizado o ato supremo de batizar as coisas as palavras entram no circuito da comunicação, e nós tomamos posse delas. Usamo-las para nossos discursos. Acreditamos saber seus sentidos porque conhecemos seus sinônimos e antônimos. É quando elas são arquivadas. Os poemas, ainda escreveu Drummond em “Procura da poesia”, estão “sós e mudos, em estado de dicionário” (Andrade, 2000, p. 13). Nós os pusemos lá, suprema arrogância. Podemos agora usá-los, usar as suas palavras sob demanda, segundo necessidades que nos pertencem, não a elas.

Mas, se as olharmos amorosamente, podemos ainda recuperar fiapos dos seus sentidos originários. E isso é uma imensa alegria. A literatura faz exatamente isso, sem se dar conta, porque não teoriza. E é bom que não teorize. É o que faz sua força de ficcionar possíveis.

Tomemos um exemplo. Dizemos com frequência, certos de sabermos o que significa (e é essa certeza que faz a *eficácia* do seu uso), a palavra *produção*. Pensamos logo na economia, e está correto. Foi para isso mesmo que a sacamos da gaveta **P** do dicionário. Mas, se em lugar de usá-la desavisadamente, lhe pedíssemos para dizer de si? Ela diria assim: “Sou composta de dois elementos: *pro* e *dução*. De *pro* vocês sabem alguma coisa correta. Está por exemplo em *procuração*: fala de deslocamento, daqui para lá, de lá para cá. *Dução* é menos óbvia. Deriva do verbo latino *duco, ducis, duxi, ductum, ducere*. Significa *conduzir*. Conduzir de lá para cá, daqui para lá não diz nada sobre produzir bens nas operações econômicas. *Trazer* é o que melhor expressa *conduzir*. E trazer significa pôr aqui presente o que antes aqui não estava. Deixar vir à presença. Presidir à eclosão de algo. Essa força não é impossível que se ligue ao verbo grego *poiein*, criar, e ao ato da criação, *poiese*, e ao agente desse ato, o *poeta*. Conseguem me ver melhor agora? Usem-me, para seus próprios fins, para falar de economia. Eu, por mim, sei o que sou: a essência do ato poético da criação”. Isso, quem sabe, nos diria essa palavra banal na nossa comunicação diária. E, dizendo-o, talvez nos fizesse perceber, ou lembrar, que “produzir provas em juízo” não significa fabricá-las, mas fazê-las aparecer. Talvez. Estamos sempre correndo entre palavras, pode ser que não dêssemos pela coisa.

Mas a literatura sabe: tem o *sabor* da originalidade das palavras mais fundamentais. Por isso pode usá-las em contextos estranhos, aberrantes, em adjetivações extraordinárias, em neologismos que os muito grandes têm o direito de criar. Porque, justamente, estão criando. E é disso que se trata, quando se apela à origem. O apelo à origem é que dá à literatura o direito de ficcionar e a capacidade da fabulação.

O tempo pós-moderno/pós-verdadeiro que vivemos é alimentado por simulações e simulacros. Serão ficções? Imaginações de mundos possíveis onde viver por algum tempo, o tempo de um livro e o que se estende ainda enquanto ele nos habita, enredado em outros livros, biblioteca borgeana da alma de cada um? Não, as ficções de verossimilhança da cultura tecnológica têm por endereço o *mercado*. O mundo, sim, que se converteu em um enorme e totalitário mercado de tudo. Simulações e simulacros guardam em seus próprios nomes o prefixo *simul*, o mesmo da verossimilhança de que a literatura necessita para ficcionar. Mas no caso das engenhocas tecnológicas não é a produção de realidades, verdadeiras pelo menos enquanto as fruímos que está em ação: é a *eficácia* técnica necessária a *vender*, que é o que nos mercados se faz. Não aparece na criação literária: dá-se na (concedamos a palavra, talvez merecida) criação publicitária. É feita para convencer os compradores-de-tudo da necessidade dos produtos e do bem fundado das compras. A literatura não precisa convencer ninguém de nada. Convida. Oferece um mundo, e pode entregá-lo a quem possa penetrar no seu mistério. Não trata de mercadorias, trata de mistérios e sentidos. De novo, palavras e palavras, não as do dicionário, que também aspiram à eficácia, mas as que inquiram com severidade na entrada do poema, na primeira sentença do romance, do conto:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(Andrade, 2010, p. 14)

É ainda Drummond quem nos ensina, aquele que soube como ninguém que o texto literário não se entrega como se oferece um escrito de *outdoor*.

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
(Andrade, 2010, p. 99)

A literatura, há que merecê-la. É preciso estarmos dispostos a desembarcar por um tempo do banal para o maravilhoso, sabendo que viveremos por um par de folhas, umas trezentas páginas, um mundo diferente

daquele a que, lá fora, pertencemos — e depois não teremos remédio se não voltar. Mas voltamos diferentes. Carregamos o que antes não tínhamos, e nos alegra e assusta:

Não sei o que seja.
Eu não a escolhi,
jamais a fitei.
Mas levo uma coisa.

Não estou vazio,
Não estou sozinho,
pois anda comigo
algo indescritível.
(Andrade, 2006, p. 22)

A coisa, o algo, são indescritíveis quando voltamos ao mundo em que é preciso descrever. Lá, quando estávamos mergulhados no reino das palavras, sabíamos bem. Elas andavam conosco. Quando emergimos de volta trazemos olhos estranhos, como os de quem teve a visão inefável de Deus: não sabemos dizer, é algo indescritível. No máximo usamos a palavra arrebatada da poesia — Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz o praticaram tão admiravelmente — que os cegos desse nosso lado recebem como poesia, mas não percebem o que nela se diz de espantoso. Porque não há descrição. A literatura cria sua realidade, nossa por um tempo, que lá fica quando voltamos ao cotidiano, e nos diz: — Volte sempre! — E voltamos.

A realidade da literatura é ficção. A ficção da literatura é verdadeira: cria uma realidade que lhe pertence, como por tanto tempo se pertenceram Real e Verdade, que a filosofia pastoreava. (Voltará?) A verdade da ficção tem a força imbatível da intuição das palavras originárias, de que não tem notícia erudita, mas que sabe estar tocando, acariciando, sem de fato vê-las. Para isso seria precisa matá-las nos dicionários. Não faremos isso. *A verdade e a realidade da poesia e da ficção estão protegidas pela potência da linguagem.*

Talvez valha uma pequena, e canhestra, ilustração. Penso em **Os cus de judas**, de Lobo Antunes (1984). Podia ter escolhido outro. Mas calhou de estar eu, em maio deste ano, na porta da Lello, no Porto, querendo entrar para ver livros, enquanto uma multidão se aglomerava para tirar umas fotos da escada de Harry Potter. Para “furar a fila” era preciso comprar, por aplicativo, ali na calçada, um livro. Os que nos vieram à inspiração foram, sabe-se lá por quê, **Os Lusíadas** (1982) e **Os Cus de judas**. Ambos lidos e relidos. Mas foram os que nos apareceram. Minha mulher comprou o Camões, eu fui ao Lobo Antunes. E o reli tanto tempo depois, em uma edição bonita, de capa dura, em comemoração dos quarenta anos desse magnífico romance. Está, então, por assim dizer, fresquinho na memória.

Os Cus de judas conta três histórias. Uma em Lisboa. Outra entre Lisboa e Angola. E a principal (será a principal?) em Angola somente. Na primeira o Narrador, que, no fundo do desespero, bebe sozinho em um bar de Lisboa e progressivamente vai se aproximando de uma desconhecida que

também bebia, também sozinha (discute-se a qualidade, digamos ideológica, das duas bebidas tomadas na madrugada alta), e a quem vai contando a história que se passou entre Lisboa e Angola. Na segunda ainda o Narrador enfrenta problemas com a mulher com quem é casado, e que, entre as idas e vindas do marido de Portugal à África, vai-se afastando — embora tenha tido dele uma filha, enquanto ele estava longe, na guerra. Pois a terceira história é a da guerra. A primeira história tem seu desenlace na cama, e parece ter sido um fracasso. Todos os passos do bar ao apartamento, da porta à cama são menos descritos do que insinuados: a aproximação do casal de desconhecidos no bar, o toque dos joelhos, a perna entre as coxas, o caminho noturno para o apartamento, o depois desencantado. Não há propriamente diálogos. O Narrador incorpora na narrativa os presumíveis comentários da desconhecida, cínicos na sua maioria. E, em paralelo, conta a guerra. Com a esposa há diálogos. São em geral ásperos e assinalam um afastamento que nem o nascimento da menina, tardiamente conhecida pelo pai, parece conseguir evitar. No cenário da guerra há diálogos, com frequência violentos, enquanto o Narrador e seus companheiros iam avançando, escondendo-se na proteção precária do que foi chamado “cus de judas”, como quem diz “buracos infectos”, certamente com mais precisão e colorido. A guerra é comentada com a esposa, no negativo.

Isso é a trama, são as tramas, que se aproximam e afastam. Decisiva é a linguagem. É ela que, nas suas muitas vezes fortes diferenças estilísticas e de ênfase, cria as três realidades, que têm a guerra como fundo, mas não como a *verdadeira* realidade *real*. A realidade aparece, transparece, na linguagem, nas linguagens. É aqui que a literatura representa a realidade que cria. Que não é uma fantasmagoria, é mesmo para valer. Dá alegria a quem a lê, tristeza, angústia, reconhecimento cúmplice, susto. Só algo real pode ter esses efeitos tão... reais. Mas é tudo inventado. (*In-venire*: ir dentro, encontrar, achar o que lá estava na ocultação, trazê-lo à luz.) É ficção. É coisa criada, o nível mais alto de representação de uma realidade só visível nas palavras, mas nem por isso falsa. Longe, muito longe disso. Nietzsche sabia. Borges sabia. Não precisamos de melhores abonadores.

A narrativa no bar é quase gongórica. Hiperbólica, barroco-romântica, longa. Da primeira vez que li esse belo romance confesso que me deu certo mal-estar essa linguagem que, então, me pareceu deslocada em um livro que ia tratar da guerra colonial. Mas não. O Narrador dizia a guerra para seduzir, mostrar-se no seu melhor perfil, aventureiro, de quem passou por muitas e não muito boas. A aproximação dos corpos, desde o encontro etílico no bar, talvez tivesse a natureza dessas aproximações que fazemos de quem conta uma história cheia de comentários e interpolações entre os fatos narrados: para ouvir melhor, compreender melhor. Uma linguagem, um estilo.

Nas conversas com a esposa a estrutura é outra. Conversa-se, a mulher tem falas e protagonismo, não está sendo envolvida, está, ao contrário, se afastando. Mas Luanda está lá presente em Lisboa. E o que se passa na guerra e tem impacto no casamento aparece — mas não como narrativa feita

à sua mulher, como à outra, a do bar. Aparece às vezes como se de repente o Narrador não estivesse em Lisboa, conhecendo a filha, mas em Luanda, sabendo do seu nascimento. E o estilo muda. Oscila entre o “barroco” do bar e o “objetivo” da guerra. Vai e vem. Conecta e desconecta. É híbrido, como se estivesse fazendo uma passagem entre dois cenários e deixando emergir um terceiro: a narrativa dos desencontros com a esposa devagar vai entrando no passado; o presente vem lentamente a ser o da mulher do bar, que só sabe da guerra por narrativa, e narrativa com muitos enfeites. Esse é o presente que acaba, mal, na cama, nos desencontros do sexo. E a guerra, presente nas duas narrativas, cronologicamente passou, mas domina as duas cenas. E a narrativa da guerra não é no passado, é vivida agora (embora já não mais...), e a linguagem que a diz muda radicalmente: porque está sendo vivida, não contada. Ou melhor: contada a nós, não às duas mulheres, para as quais já passou. Somos nós que acompanhamos o Narrador de cu de judas em cu de judas. Que *vemos* os membros destroçados, o desespero do médico (o Narrador é, nessa altura, um jovem médico; na narrativa à desconhecida do bar já um psiquiatra renomado), as vacilações do comandante, os resgates heroicos dos feridos e mortos nas picadas da mata. A guerra é o mais passado de todos os passados do romance. Mas é ela que, na sua linguagem direta e objetiva (a morte é direta e objetiva; pode-se gongorizá-la, mas ela bem se lixa para essas invenções), que dá margem a duas narrativas, a duas mulheres, a um homem partido em muitas direções. Três linguagens, três histórias — uma, vá lá, até mesmo *verdadeira* — resultaram em um romance polifônico de alta intensidade. De onde vem a polifonia, de onde a intensidade? A guerra, é claro, tem seu impacto seguro. Mas as relações com as mulheres, se apenas passadas no banal da vida, não seriam muito mais do que uma malsucedida paquera e uma bem comum separação de um casal que já não comunicava. A polifonia e a intensidade vêm da natureza contrapontística de três regimes de linguagem que compõem, no sentido mesmo musical, bachiano do termo, a integridade de um romance.

(Espero que Lobo Antunes, que não lerá esse artigo, me perdoe as ousadias tomadas com seu belo livro. Ainda ia trazer para cá **O mapeador de ausências**, de Mia Couto (2021). Também lá há guerra, há idas e vindas (no tempo e entre gerações, estas), há Portugal e África, há mulheres e mistério. Seria mais um a quem pedir desculpas. Por sorte minha, o papel acabou...)

Resta o suficiente para dizer que o discurso pós-moderno e a conversa da pós-verdade, que só nos anuncia futuros distópicos, podem encontrar barreira séria na literatura. Não porque esta sirva (tanto se disse isso...) para evasões e alienação. Bem ao contrário: porque ela, a literatura, que tem a prática não teorizada das palavras originárias, abriga passado, presente e, quem sabe, alguns futuros nas potências criadoras da linguagem. Na talvez única dimensão da representação que as narrativas de fim de mundo não tenham ainda conseguido alcançar e ferir, a da ficção. Onde, já vimos, as realidades estão todas vivas, na verdade que há em mostrar o que bem podia ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. 21º ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Poesia Completa**. Editora Nova Aguiar, Rio de Janeiro, 2006.

ANTUNES, Lobo. **Os cus de judas**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

COUTO, Mia. **O mapeador de ausências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ECO, Umberto. 6 IDEIAS MEMORÁVEIS do escritor Umberto Eco sobre redes sociais e tecnologias. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 2016. 19 fev. 2016. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2016/02/5-frases-memoraveis-do-escritor-umberto-eco-sobre-redes-sociais-e-tecnologia.html>. Acesso em 05 fev. 2024.

LÉVY, Pierre. **L'intelligence collective**. Paris: La Découverte, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten. In: **Kritische Studienausgabe** (KSA), vol. I. Edição de Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München e Berlin: DTV, de Gruyter, 1988. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/HL-Vorwort>. Acesso em 05 fev. 2024.

TRIGO, Luciano. 'A arte existe porque a vida não basta', diz Ferreira Gullar. **G1**. Rio de Janeiro, 07 ago. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 05 fev. 2024.

Recebido para avaliação em 22/10/2023.

Aprovado para publicação em 01/02/2024.

NOTAS

1 Professor titular emérito da Escola de Comunicação da UFRJ, atuando nas áreas de Ensino (graduação e pós-graduação), Pesquisa e Extensão. Coordenador do IDEA (Programa de Estudos Avançados) e do Laboratório de História dos Sistemas de Pensamento, ambos da ECO-UFRJ. Autor da série de livros *Os assassinos do sol: uma história dos paradigmas filosóficos* (Editora UFRJ) e de outras obras nas áreas de Filosofia, Comunicação e Literatura.

2 Declaração de Umberto Eco proferida após a cerimônia em que recebeu o título de doutor honoris causa em Comunicação e Cultura na Universidade de Turim, em 2015.

3 No original: "denn ich wüsste nicht, was die classische Philologie in unserer Zeit für einen Sinn hätte, wenn nicht den, in ihr unzeitgemäss — das heisst gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit — zu wirken" (Nietzsche, 1988, p. 247).

CAMÕES NO DIVÃ

CAMÕES ON THE ANALYST'S COUCH

Rafael Santana¹

RESUMO

A poesia camoniana é altamente questionadora dos saberes cristalizados, das instâncias tradicionalmente aceites, e no lugar das pretensas convicções ela devolve ao seu leitor não a segurança de uma resposta, mas uma extrema tensão, inscrita na impossibilidade de postular assertivamente quaisquer ideias. Trata-se pois de uma escritura eivada de perguntas-problema para as quais, no mais das vezes, não há o conforto de uma solução; escritura que prefere o terreno instável, movediço, das múltiplas possibilidades à inútil (por impossível) tentativa de chegada a uma Verdade Absoluta.

PALAVRAS-CHAVE: Camões. Literatura. Desconcerto. Psicanálise.

ABSTRACT

The verses of Camões, saturated with a profound sense of inquiry, relentlessly challenge the ossified dogmas, the unquestioned authorities that have long held sway. In place of presumed certainties, Camões offers his reader not the shelter of definitive answers but an intense tension, etched in the very impossibility of unequivocally positing any ideas. This, therefore, is a form of writing infused with problem-laden questions for which, more often than not, there is no comfort to be found in resolution. It is a form of writing that prefers the precarious, shifting terrain of manifold possibilities over the futile, for it is impossible, endeavor to reach an Absolute Truth.

KEYWORDS: Camões. Literature. Disarray. Psychoanalysis.

Os poetas e os filósofos descobriram o inconsciente antes de mim. O que eu descobri foi o método científico que nos permite estudar o inconsciente.
Sigmund Freud

Certo dia, conversava com um colega que desdenhou do meu profundo interesse pela psicanálise, primeiramente por estarmos frente a uma teoria elaborada, em princípio de forma incipiente, nos finais do século XIX, para só mais adiante, ao largo dos inícios do XX, vir a estabelecer-se de modo contundente. Conforme este mesmo colega — o que já me pareceu postura bastante estranha uma vez que tal argumento saíra da boca de um Doutor em Idade Média —, conforme este mesmo colega, repito, pelo distanciamento espaciotemporal das origens da psicanálise até às suas releituras lacanianas, este saber deveria ser considerado, se não anacrônico, ao menos datado porque sem compromisso com a veracidade científica². Em segundo lugar, me foi por ele indagada a validade da psicanálise enquanto tal, já que, ante a outras correntes psicológicas mais recentes e cientificamente comprovadas³, ela seria, se não a mais anódina, certamente a mais densa, por nos impelir a enfrentar *face to face* os nossos lodos internos ou, como costume dizer, a aprender a conviver com as nossas próprias sombras.

Há hoje um pensamento — que vem tomando ares cada vez mais universalistas — de que as pessoas têm de ser felizes 24h por dia, de que elas já não se podem deixar atravessar pela sensação da angústia, porque isto seria um indício sintomático do fracasso ou, noutras palavras, de que tais sujeitos estariam condenados a configurar a bolha dos perdedores. Perigosíssimo discurso esse, advindo sobretudo da neurolinguística, da neurociência e, principalmente, da chamada psicologia positiva! A essa negação (ou denegação) proposital da angústia têm nomeado alguns teóricos atuais de “ditadura da felicidade”, de “positividade tóxica” ou de “geração dopamina”.

Negar a angústia a todo custo em nome da ideologia do *vencer sempre* ou a do estímulo do prazer contínuo acaba por gerar uma sociedade infantilizada, incapaz de lidar com as consequências da vida adulta. Por outras palavras, termina por erigir uma massa compósita de seres adoecidos, marcados pelo extremo do gozo superegóico⁴. Uma vez demarcados os passos iniciais desta introdução, cabe ainda refletir acerca de algumas questões. Diante desta geração que se recusa a assumir para si própria quaisquer tipos de responsabilidades mais sérias, percebe-se, por parte dela mesma, uma clara e inclinada tendência a transferir o ônus de tudo de ruim que lhe sucede para o Outro, fato de que a própria psicanálise é ciente. Em última instância, a culpa será da mãe, do pai, do namorado, do ex-marido, da sociedade e quejandos. Aliás, é precisamente isto que está na estrutura do que se convencionou chamar Complexo de Édipo, que tem o princípio da rivalidade, da inveja ou da castração como mola propulsora. Todavia, em superando as pulsões de transferência da culpa para outrem, o sujeito que se permite submeter ao doloroso exercício de se perscrutar chegaria enfim

ao que foi — e continua a ser — o cerne da psicanálise: “Sim, eu sofro. Sim, fulano fez-me sofrer mas seria apenas ele o responsável pelas condições do meu sofrimento⁵”?

E ousar dizer: seria tão-somente o conjunto das circunstâncias sociais precárias a que fui submetido ao longo da existência o fator determinante para o meu martírio atual, numa espécie de premissa de caráter quase naturalista? Aproveito pois o ensejo desta reflexão psicanalítica para discorrer sobre algo que me incomoda profundamente na minha própria área de formação e de atuação. Isto é, esta mesma tendência — muito em voga — de por vezes jogar a culpa de tudo nas costas alheias.

Repare-se que com isto não estou a querer fechar os olhos para a desigualdade social, para a homofobia, para a transfobia, para o racismo, para a misoginia, para o machismo, para o sexismo etc. Longe de mim! Mas muito bem-vindos ao século XXI, tempo de discussões identitárias acaloradíssimas, acirradas, militantes, supostamente de tom e de moral superiores. Em resumo: o famoso e ambivalente *lugar de fala*, pelo menos na acepção hiperpolarizada em que o conceito foi utilizado e enxovalhado no Brasil⁶. No âmbito da literatura e dos chamados Estudos Culturais, levam-se em conta, por exemplo, as mais distintas mazelas advindas do exterior e a linguagem (o interior) — o estético propriamente dito — parece por vezes ter de ficar relegado a um segundo plano em prol de algo em teoria maior, que seria precisamente este ou aquele posicionamento social. E com isto alguns militantes dos grupos A, B, C ou D sentem-se de fato no direito de invalidar o discurso de autores canônicos, ou melhor, de os cancelar⁷.

Se, por um lado, a psicanálise, como sinalizamos, tem sido alvo de julgamentos, de preconceitos ou até mesmo de desvalia, por outro, no que concerne à arte (que é, afinal, o tema principal desta intervenção), o século XXI e certa ala mais radical das suas militâncias têm direcionado o ataque da chamada *cultura do cancelamento* não apenas a figuras públicas e/ou midiáticas, mas também a autores canônicos da literatura, do cinema e das artes em geral. Este fenômeno, que se parece haver tornado quase que uma norma no nosso tempo referencialmente histórico, vem intrigando, de forma cada vez mais acentuada, alguns profissionais da saúde mental, como é, por exemplo, o caso da psicanalista Maria Homem (2019) que, em debates no **Youtube**, em palestras, em cursos presenciais e *on-line* e em livros publicados, aponta, com profunda inquietação, para os perigos inerentes à banalização deste tipo de conduta. Consoante as palavras da psicanalista, professora da FAAP e investigadora do Núcleo de Pesquisa Diversitas da Universidade de São Paulo (USP/FFLCH), a interrogação a ser feita no que tange à *cultura do cancelamento* no âmbito das Letras é a de até que ponto questões intrínsecas ao “eu” atual seriam capazes de transcender a História das Artes, se considerarmos o inegável legado cultural epitomado nos temas antiquíssimos, alguns deles até mesmo milenares, das grandes obras do passado?

Como pondera Maria Homem, a obra, enquanto produção humana, vai sempre além. Em sendo arte, ela tem bastante mais importância do que um simples “eu”, do que um ego ferido ou do que uma consciência abalada. Por outros termos, pouco importa quem produz: a obra de arte sempre estará, a um só tempo, para além do “eu” e para alguém do “eu”. Frente a esta imensidão, o autor empírico é, por assim dizer, apenas uma pequena conta, apenas uma diminuta esfera no extenso Rosário da humanidade. Deste modo, tudo o que escreve se torna absolutamente maior do que a sua própria história. Em suma, quando o autor compõe e a sua obra vai para o mundo, ela (a obra) estará, antes de tudo o mais, a provocar algo de potencialmente magnífico, que é todo um jogo, muito interessante, de conscientes e de inconscientes. Na esteira das considerações de Maria Homem, somos apenas um pequeníssimo instrumento deste gigantesco caldeirão do imaginário a que chamamos arte!

E embora a Modernidade tardia ou a pós-modernidade, como a preferirem etiquetar, tenha voltado a idealizar a figura do criador⁸, é preciso assinalar que o humano, que o autor propriamente dito, é ainda muito pouco perto da magnificência lúdica da criação. Por isso mesmo, a meu ver, a chamada *cultura do cancelamento* é prejudicial; não traz nada de bom. À guisa de processo de maturação, que aprendamos, como adultos, a conferir menos valor narcísico àquilo que, quanto a mim, ganharia mais em ser lido na clave dos imperativos do seu tempo histórico. Com efeito, é inegável que o peso milenar ou multissecular dos grandes clássicos é monumental, que é fortíssimo, e que carrega demasiada cultura para ser simplesmente cancelado sem que se leve em consideração a inexorabilidade da mudança (da passagem do tempo) e, junto a isto, das formas de pensar. Temas vão e vêm! O que hoje se considera, diríamos, politicamente correto ou, se quisermos, o lado certo da História; questões que estão na moda, sendo amplamente debatidas e infelizmente não poucas vezes lidas por um suposto único caminho possível, são tão-só, cada qual à sua maneira, uma dentre as múltiplas possibilidades acerca das diversas facetas constitutivas do sujeito contemporâneo, plural por excelência! E por falar em sujeitos plurais, passemos a Camões e a seus amores e mundo desconcertados.

O amor foi, e continua a ser, um enigma. Afinal, da perspectiva sintomatológica a partir da qual era compreendido na Antiguidade Clássica à indagação do seu paradoxo essencial e/ou existencial, o amor — na mitologia, na filosofia, na psicanálise e na arte — é não raro a irrupção discursiva do seu próprio desconcerto, ou melhor, da sua natureza desconcertante e desconcertada. Filho de Póros, o deus da abundância, e de Penía, a deusa da miséria, o amor é a um só tempo a riqueza e a pobreza, tal como admoestado em **O Banquete** de Platão; é simultaneamente a mais sublime e a mais degradante das experiências humanas; é enfim um constante estado de contradição. Não por acaso de amor falam reiteradas vezes os poetas, seres hipersensíveis, que sabem que amar é antes de tudo viver em estado de poesia. Mais do que isso: que sabem que amar é a aventura radical de assumir para si próprios os estados oximóricos da poesia.

Falo sobretudo de poetas que experienciaram a perda de um mundo marcado pela Ideia da transcendência, donde o amor seria supostamente o resultado de uma certa magia do encontro. Por outras palavras, uma expressão algo divina! O poeta da Modernidade é um sujeito desinstalado, portador indelével da angústia, o único afeto que não mente, segundo Lacan⁹. Mas como nos ensina o discurso da psicanálise, também há beleza, também há encanto naquilo que desestabiliza, naquilo que dói, neste gozo na dor... Ora, se esta espécie de ajuntamento amoroso quase mágico, praticamente da ordem do milagre, é raríssimo, que aprendamos então a amar como sujeitos que carregam as insígnias da Modernidade: o tormento da dúvida, a angústia avassaladora, os questionamentos estarrecedores e constantes. Nas palavras de Caetano Veloso, que cada um saiba desfrutar da dor e da delícia de ser o que é, ao que acrescento na esteira do pensamento de Sigmund Freud: *estrangeiro de si mesmo*.

Se, como quer Jacques Lacan, o amor romântico é no fundo uma projeção narcísica — espelham-se no Outro estilhaços de si próprio —, caberá então ao amante a aventura, tanto mais avassaladora quanto mais radical, do autoconhecimento ou, se quisermos, do autoamor. E, neste jogo narcisista, como fica o amor a dois, esse sonho quase sempre delirante, amiúde marcado pela angústia da impossibilidade de formar o UM? Como amar o Outro sem o transformar em objeto, ou melhor, em Ideal de “eu”, para gozo superegóico? Ou ainda, como não mutilar o sujeito alheio nas relações amorosas? Como respeitar o Outro enquanto alteridade e não como mera projeção da própria subjetividade? Para Lacan, um amor pautado numa relação sujeito-sujeito seria algo raro (raríssimo); seria algo praticamente da ordem do milagre! E diria eu, no âmbito daquela perplexidade em que o amor (discurso-desconcerto) eclode, sempre em potência hipercaótica, nos versos gozosos e dolorosos de Camões: “Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade / Se tão contrário a si é o mesmo amor” (Camões, 2005, p.119)? Noutros termos, se a essência filosófica e/ou psicológica do amor é a ambivalência, o paradoxo, o tormento estarrecedor do vazio, da incompletude, do abismo incomensurável, dos intermitentes estados de contradição, enfim, como é que ele pode ser também — e muito surpreendentemente — capaz de alcançar o prodígio de lograr tocar a condição de plenitude em alguns poucos (muito poucos mas ainda assim existentes) corações humanos? Eis pois o enigma do amor!

Como se sabe, o amor foi um tema que muito intrigou Jacques Lacan, de modo que **O Seminário 8**, todo ele dedicado ao fenômeno analítico da transferência, é calcado, da introdução ao capítulo final, no **Fedro** e, mais de perto, em **O Banquete** de Platão. Para o psicanalista francês a transferência assentar-se-ia naquilo a que chamou *disparidade subjetiva*, o que, consoante as suas palavras, iria muito para além de uma simples noção de dissimetria entre os sujeitos. Segundo Lacan, a transferência carrega algo de *ímpar*, donde retira do vocábulo inglês *odd* (estranho) um equivalente possível. Na ausência de um termo específico para designá-la, a noção de estranhamento ou de dissimetria entre os sujeitos poderia ser traduzida, quiçá, por imparidade (*imparité*), termo inusual na língua francesa.

Para Lacan, o que importa na experiência analítica não é, de modo algum, o seu valor de enunciado mas sim o de enunciação, ou seja, o processo intrínseco à criação e à sua íntima ligação com a palavra. Assim é que, para melhor elucidar a formulação da sua intrigante teoria sobre **O Banquete**, o psicanalista utiliza-se do vocábulo alemão *schwärmerei*, com toda a sua carga semântica de devaneio, de fantasia, de superstição, definindo, destarte, a Ideia platônica do Amor enquanto Supremo Bem como uma espécie de convicção algo delirante por parte do filósofo. No avesso do pensamento de Platão, Lacan engendra uma ilação amorosa outra, sustentada no entendimento de um *vazio impenetrável*. Não à toa, é em **O Seminário 8** que o psicanalista sinaliza que **O Banquete** se refere de maneira mais profunda não tanto à questão da natureza divina do amor, mas sim à sua relação com a transferência.

Inusitada e magistralmente, Lacan lê o diálogo coletivo de **O Banquete** como uma espécie de relato de sessões psicanalíticas. Para ele, o que se pratica naquele encontro é mormente uma escuta qualificada e a tentativa de lograr o autoconhecimento por via da errância discursiva. Não por acaso, na contramão da conhecidíssima máxima socrática — “Só sei que nada sei” —, Lacan faz questão de frisar que Sócrates não pretendia ser sábio em nada senão no amor. E prossegue: “Se Sócrates nos diz alguma coisa, é certamente que o amor não é coisa divina” (Lacan, 2010, p.43). Por outras palavras, Sócrates não coloca o amor na altura de um pedestal e é isso mesmo que este filósofo ateniense ama. Ele só ama, com efeito, isto: a natureza humana “baixa”, ou seja, mais terrena e menos transcendente da experiência amorosa. Deste modo, para o psicanalista, Sócrates não põe o amor num lugar tão elevado, como as tradições platônica e neoplatônica o fizeram. Na acepção lacaniana, aquilo que o corruptor da *pólis* ateniense verbaliza no grande diálogo platônico acerca do amor consistiria antes em ajustar as luzes de modo que se reveja justamente o suposto lugar de altura imputado a este afeto ao longo dos séculos. Consoante o pensamento de Lacan, o amor é apenas *mediano*, sobretudo se compreendido pela perspectiva do real.

A subjetividade moderna é, como vimos, assignada pela perda paulatina de uma instância transcendente, o que pouco a pouco levaria o sujeito antropocêntrico, naquilo que se refere ao amor, ao seguinte questionamento: “Como sei que estou amando”? Ao interrogar, portanto, a relação, o elo, o tanto de investimento ou de custo-benefício, o sujeito da Modernidade constitui, por assim dizer, um certo cálculo estratégico, eventualmente utilitário, que poderia ser compreendido a partir da perspectiva do quanto eu invisto e do quanto recebo em troca do investido. Ora, é isto mesmo o ponto-auge da subjetividade moderna, que descredibiliza o paradigma do Supremo Bem, sustentado no conceito de uma força transcendental que seria capaz de unir-me a um Bem Maior. Ou ainda, a um Deus, ou a deuses que sabem precisamente qual a minha cara metade, e que por isso mesmo teriam o poder absoluto de colocar-me frente a frente com o meu objeto complementar.

A virada do cálculo moderno liberta pois o sujeito da Ideia de que haveria um Bem Supremo. Significativamente, é só a partir da Modernidade que o indivíduo se permite a aventura de pensar a si próprio como aquele que arbitra, como aquele que cria laços, como aquele que estabelece conexões. Por outras palavras, a Modernidade outorga ao sujeito cognoscente o direito a exercitar o pensamento crítico sobre o que lhe acontece, o que gera a formulação de uma série de perguntas, tais como: “Quem sou eu?”; “Quem é o outro?”; “O que eu desejo?”; “Como é que me sinto quer na condição de solidude, quer no estado de enamoramento? A isto chama a psicanálise *subjetivação* ou *consciência*. E aqui nos deparamos com o processo analítico *tout court*, que outra coisa não é senão poder elucubrar sobre a sua própria história, sobre o seu próprio gozo, sobre os seus próprios afetos.



Figura 1 – Escola de Atenas (1509-1510), de Rafael Sanzio, no Palácio Apostólico, Vaticano.

“Falar é incorrer em tautologias” (1999, p.53), já o disse o escritor argentino Jorge Luis Borges. E, após esta longa incursão teórica, trilho tautologicamente os passos efrásticos de Lacan em **O Seminário 8**, muito especialmente para reler este *a fresco* do pintor renascentista italiano Rafael Sanzio, debuxado no estésico Palácio do Vaticano. Sabe-se, de longa data, que foram os pintores da Renascença italiana os pioneiros na invenção da chamada *técnica da perspectiva*, que, em resumo, nada mais é do que a criação de um efeito ilusório de profundidade, estrategicamente provocado pelo direcionamento proposital do olhar para um ponto específico da tela. Analisemos o *a fresco*! Ao fundo da pintura há dois filósofos em debate: o mais velho a apontar para cima; o mais jovem a apontar para baixo. Recriando em tinta a Escola de Atenas, Rafael Sanzio põe na boca de cena o grande

embate entre Platão e Aristóteles: o primeiro a apostar que o conhecimento habita a quintessência do Mundo das Ideias; o segundo a apontar para o saber como aquilo que se constrói na experiência terrena. À esquerda, também mais velho e de túnica verde, Sócrates dialoga com o efebo trajado de azul, Alcebiades, muito provavelmente sobre o tema do amor. Partamos agora do *a fresco* para o livro!

Na tanto inusitada quanto magistral releitura de **O Banquete** proposta por Lacan, o psicanalista francês sinaliza que objetivo-mor deste famosíssimo diálogo de Platão seria o de saber o que é ser sábio no que tange ao amor. Assim é que, nas palavras do autor dos **Seminários**, esta obra permite qualificar as funções de *érastès* e de *érôménos* com todo o rigor de que a experiência analítica é capaz. Como aponta o psicanalista, o amante não sabe o que lhe falta: o *érastès* é imbuído de uma insciência que corresponde precisamente àquela parte que irrompe do inconsciente. Por sua vez, *érôménos*, o objeto amado, é situado como aquele que não sabe o que tem. Evocando os belos versos de Camões: “É este amor tão fino e tão delgado, / que quem o tem não sabe o que deseja” (2005, p.120). Repare-se pois que o fenômeno da transferência se confunde com o do amor: busca-se o amor, encontra-se a falta ou, em termos mais psicanalíticos, a castração.

E eis o paradoxo donde irrompe a ausência que, para Lacan, constitui a base mesma em que se assenta o amor: o que carece no amante não existe obliterado no amado. Basta que se esteja a experimentar a aventura amorosa para amargar a sensação do dilaceramento, da inquietude, da discordância; nas palavras de Lacan, basta amar para tornar-se presa da discórdia!

Camões, poeta da experiência e nunca de um *a priori*, cantou a angústia antropocêntrica de um mundo em abandono: “Tem o tempo sua ordem já sabida; / o mundo, não; mas anda tão confuso, / que parece que Deus dele se esquece.” (Camões, 2005, p.168); cantou o amor sexual e terreno, tão iconicamente expresso nos poemas que dedicou aos supostos estados “baixos”, se levarmos em conta a tradição filosófico-literária hiperconservadora que recebera por herança¹⁰; cantou a sensação do vazio incomensurável: “É tudo quanto sinto um desconcerto”; cantou a angústia avassaladora da impossibilidade da completude, da tão sonhada (mas sempre impossível) formulação da célula narcísica, que não seria outra senão a da conversão do par em UM:

[...]

Mas essa linda e pura semideia,
Que, como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:

[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma (Camões, 2005, p.126),

cantou, enfim, a sensação dilacerante do desconcerto e da ausência da verdade num mundo tão desejanter de certezas como foi o século XVI, preferindo sempre verdades à Verdade¹¹. Assim sendo, fez da sua própria poesia uma espécie de grande divã em que o seu discurso se converte ele também no espaço de escuta do seu leitor, pois muito cedo compreendeu que se, por um lado, em que pesem as dores, as frustrações, o desconcerto, a arbitrariedade ou o ilogismo, por outro, a *poiesis* — no sentido *lato* da criação — fenomenalmente carrega a capacidade da cura pela fala e pela escuta, motores da psicanálise vindoura. Se Lacan, na segunda metade do século XX, foi capaz de ler **O Banquete** de Platão como uma espécie de relato coletivo de sessões psicanalíticas, a genialidade de Camões não se furtou a perceber, muito *avant la lettre*, que a sua palavra, “psicanaliticamente”, era uma espécie de *phármakon* capaz de curar por meio da potência de enunciar e de escutar. Assim é que, mesmo dilacerado, mesmo angustiado, mesmo chorando — “Pois meus olhos não cansam de chorar / tristezas, que não cansam de cansar-me;” (Camões, 2005, p.161) —, o desconcertado príncipe dos poetas deixou de legado à lassa humanidade estes versos marcados por uma, sim, dolorosa mas também sensibíllissima ponta de esperança: “[...] ouçam a longa história de meus males, / e curem sua dor com minha dor; / pois grandes mágoas podem curar mágoas” (Camões, 2005, p.161).

O debate entre o “eu” e o mundo em desconcerto, entre a teoria e a práxis, confere à poesia de Camões um caráter essencialmente dramático. Dramas pessoais que muito comungam com a dor do outro, ou, ainda mais largamente, com a dor do mundo. Enquanto sujeitos, colocamo-nos não raras vezes ora na condição daqueles que falam, ora na posição daqueles que escutam. Para Maria Homem, em alguma medida “Somos todos narradores. Portanto, somos todos escritores” (Homem, 2020, p.12). Concordo com o argumento da psicanalista e por isso mesmo, a meu ver, a poesia camoniana, tão convidativa, por um lado, ao exercício da escuta e, por outro, a que os leitores sejam capazes de formular eles mesmos a sua própria fala a partir da matéria da poesia — “E saíbe que, segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos!” (2005, p.117) —, a poesia camoniana, repito, figura, desta feita, o rol do grande divã da humanidade.

Retomando agora a pintura *a fresco* da Escola de Atenas que o artista Rafael Sanzio criara no contexto da Renascença italiana e recuperando ainda o velho embate entre Platão e Aristóteles sobre o suprassensível e o tangível, Camões foi sempre aquele poeta que se colocou na condição de entendedor do Sumo Bem platônico apenas no plano do pensamento e nunca no da execução. Eis por que, ante a dúvida entre o saber teórico e o saber experimental, o autor de **Os Lusíadas** se nos apresenta como um inegável adepto da experiência mundana, mais “baixa” e menos transcendente: “[...] Doctos varões darão razões subidas, / mas são experiências mais provadas, / e por isso é melhor ter muito visto (Camões, 2005, p.199)”, ou ainda, “[...] Que posto que em cientes muito cabe, / Mais em particular o experto sabe” (Camões, 2006, p.152). Defendendo também ele o conceito de que o amor

não é coisa divina — ao menos não naquilo que se refere ao paradigma platônico do Supremo Bem, ou naquilo que tange ao discurso moralizante do neoplatonismo cristão —, Camões, aristotelicamente, aposta antes na materialidade do desejo: eis por que a matéria simples busca, aqui mesmo, no plano terreno (mais “baixo”), uma forma humana para a consumação amorosa e não uma inteligível e portanto inatingível semideusa; eis por que o amador não se transforma — e jamais se transformará — na coisa amada!

Já dizia Roland Barthes que “É bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (Barthes, 2006, p.45). Tal como o autor de **O Prazer do Texto**, “Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior” (Barthes, 2006, p.45). Partindo portanto dos escritos ulteriores de Sigmund Freud e de Jacques Lacan, leio, na fenda da sua poesia, um Camões latentemente psicanalítico, como que a estirar-se no divã, num estranhíssimo e paradoxal solilóquio, imbuído contudo da presença de distintas escutas qualificadas! Eis por que a tese levantada neste ensaio: *Camões no Divã*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto, 2006.

_____. **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

FREUD, Sigmund. **Obras Incompletas de Sigmund Freud: Amor, sexualidade, feminilidade**. Posfácio de Maria Rita Kehl. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

HOMEM, Maria. **Lupa da Alma: Quarentena-Revelação**. São Paulo: Todavia, 2020.

_____ & CALLIGARIS, Contardo. **Coisa de Menina? Uma Conversa sobre Gênero, Sexualidade, Maternidade e Feminismo**. São Paulo: Papyrus, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2014.

_____. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KEHL, Maria. Entrevista para a TV Cultura. Disponível em: <https://vm.tiktok.com/ZMjX3qXHH/>

LACAN, Jacques. **O Seminário 10: a Angústia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

_____. **O Seminário 8: a transferência**. Trad. Dulce Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACEDO, Helder. **Camões e a Viagem Iniciática**. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **O Banquete**. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Edições 70, 2006.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Discurso/Desconcerto: Alguns Nós na Literatura Portuguesa. *In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Verso com Verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p.41-58.

Recebido para avaliação em 24/10/2023.

Aprovado para publicação em 01/02/2024.

NOTAS

1 Professor adjunto de literatura portuguesa. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

2 Para a neurociência, os discursos das escolas alemã e francesa, pautadas sobretudo em Freud e em Lacan, não passariam de meras especulações ou, quando muito, de teorias assaz interessantes mas jamais comprováveis. Se, por um lado, a psicanálise se pauta na existência do inconsciente e na estrutura triádica do aparelho psíquico, ou ainda, na premente necessidade do devir-linguagem daquilo que foi recalcado, a neurociência, por sua vez, postula a tese de que os processos de adoecimento da mente são fruto apenas de um desbalanço químico e de que tal postulação comprovar-se-ia cientificamente por meio de exames médicos mais complexos, tais como a ressonância e a eletroestimulação magnéticas. Ademais, a neurociência, cuja base cognoscível é majoritariamente behaviorista, indica, no que tange à psicologia, a chamada Terapia Cognitivo-Comportamental como padrão-ouro para o tratamento dos transtornos mentais. Por outras palavras, enquanto a psicanálise insiste em sinalizar que a sintomatologia da mente não provém única e exclusivamente de um desbalanço químico e/ou vitamínico e de que há alguma pulsão do inconsciente que precisa haurir e converter-se em linguagem, em *nomear*, a neurociência aposta, com grande veemência, no tratamento medicinal e nas mudanças de hábito para que se logre a remissão dos sintomas o mais rapidamente possível, uma vez que aponta a todo momento para a neuroplasticidade do cérebro e portanto para a possibilidade de uma *reprogramação mental*.

3 Aqui poderíamos sinalizar as já mencionadas ressonância e eletroestimulação magnéticas, acrescidas ainda do tratamento por via medicamentosa da quetamina ou cetamina — recentemente aprovado no Brasil —, que, ao que parece, vem apresentando-se como uma alternativa promissora contra a depressão resistente, muito especialmente quando há a presença da ideação suicida por parte do paciente.

4 Por isso a psicanálise, em última instância, vem nomeando o superego de *superego sádico*. No entanto, o superego está muitíssimo longe de representar a função de um Ideal de “eu”. O gozo superegógico é um extremo delírio da nossa cultura. Assim sendo, o superego, que tem sobre si a responsabilidade absolutamente necessária de cortar e de dar contorno, contemporaneamente vem mostrando-se muito mais como um detrator do “eu” do que como apenas o seu avalizador. A indústria de consumo e a falsa plenitude midiática, fetichizada sobretudo nas redes sociais, configuram-se como grandes vetores de uma estrutura desejante superegógica. Massacrado entre as pulsões do inconsciente (Id) e os valores inalcançáveis do suposto Ideal de “eu” (Superego), o Ego, isto é, o “eu” inscrito no real, é aquele que acaba quase sempre nocauteado nesta tão inóspita batalha.

5 Acerca deste tema, não seria despidianda esta fala de Maria Rita Kehl: “Então a psicanálise não é eu soffro e alguém deve ser culpado por isso. É o contrário: “Como é que eu participei, inconscientemente, mas de uma forma ativa, das condições do meu sofrimento atual”? É um percurso difícil porque você cai do seu narcisismo. Porque um sofredor pode ser um sofredor mas ainda se achando um puro, um bom, um cara que obedece os outros, mas para o bem de todo mundo. E na psicanálise ele vai tendo que perceber que ele fez isso por covardia, que ele fez isso tentando ganhar uma pequena vantagem aqui ou ali, que ele fez isso para bajular, que ele fez isso, enfim, por comodismo, não é, ou às vezes por medo legítimo. Claro, também existe! E começar a tomar as rédeas disso”. (Maria Rita Kehl, em entrevista à TV Cultura)

6 A esse respeito, cabe não olvidar que a própria Judith Butler acentua que, no Brasil, o conceito de lugar de fala por ela cunhado, tomou proporções demasiado polarizadas, que muito ultrapassam aquilo que está de fato escrito em livro, ganhando, por vezes, uma *entourage* chauvinista.

7 Pensemos, por exemplo, na enorme resistência que alguns cursos de Letras — Brasil afora — vêm enfrentando por certa parte do corpo discente em ler Camões, muito especialmente no que tange ao discurso ideológico de **Os Lusíadas**.

8 Falo sobretudo do pensamento desenvolvido por Linda Hutcheon, muito especialmente no que se refere aos já clássicos **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**, e, mais de perto, **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**.

9 Este tema é tratado pormenorizadamente por Jacques Lacan em **O Seminário 10: a Angústia**.

10 Refiro-me ao código de amor cortês, ao petrarquismo e ao neoplatonismo cristão.

11 Helder Macedo, citando os estudos pioneiros de Jorge de Sena, acentua que “a poesia do homem complexo que foi Camões reflete um modo dialético de pensar” (Macedo, 2012, p.29) e que tal dialética não é viabilizada por meio da neutralização dos termos em oposição numa síntese que moderadamente se fizesse conciliadora. Pelo contrário, diz ele, “no pensamento dialético de Camões as oposições frequentemente permanecem opostas e são assumidas como veracidades coexistentes por serem entendidas não tanto em termos de conflito quanto em termos de complementaridade” (Macedo, 2012, p.29). Na mesma linha de pensamento, Jorge Fernandes da Silveira assinala que “Toda a plenitude camoniana é precária, breve, contraditória. Toda a leitura da dialética dos contrários em Camões, que se pretenda inteligente, terá de fugir das sínteses redutoras, terá de evitar as verdades incoerentes, porque absolutas (Silveira, 2003, p.42).

PÓS-COLONIALISMO E PÓS-VERDADE NO CONTO “NAS ÁGUAS DO TEMPO” DE MIA COUTO

POST-COLONIALISM AND POST-TRUTH IN MIA COUTO’S SHORT STORY “IN THE WATERS OF TIME”

*Inês Hortas Marques*¹

RESUMO

O presente artigo visa estudar a relação entre os conceitos de *pós-verdade* e *pós colonialismo* no contexto dos estudos das literaturas africanas de expressão portuguesa. Para tal, analisa-se o conto “Nas águas do tempo” (1994) de Mia Couto, enquanto recorte da literatura pós-colonial moçambicana e espaço de recriação de lendas e crenças autóctones. Finalmente, este empreendimento reflete ainda, criticamente, sobre o processo de descolonização de Moçambique como movimento de resgate do passado tradicional pré-colonial e de estabelecimento de uma identidade nacional independente.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-colonialismo. Pós-verdade. Moçambique. Mia Couto.

ABSTRACT

This article aims to study the relationship between the concepts of *post-truth* and *post-colonialism* in the context of studies of Portuguese-language African literature. To this end, Mia Couto’s short story “Nas águas do tempo” (1994) is analyzed as a piece of post-colonial Mozambican literature and a space for recreating autochthonous legends and beliefs. Finally, this work also critically reflects on the process of decolonization in Mozambique as a movement to recover the traditional pre-colonial past and establish an independent national identity.

KEYWORDS: Post-colonialism. Post-truth. Mozambique. Mia Couto.

Introdução

Numa entrevista com a investigadora Elena Brugioni, publicada em 2010, o escritor moçambicano Mia Couto (n. 1955) apontou que a tradição é um processo “de invenção de verdades. A tradição é como se fosse o que ainda há naquilo que já não há. Implica uma construção, um processo de mentira socialmente aceitável” (Brugioni, 2010, p. 150). Esta conceção pressupõe que valores e lendas tradicionais, que atravessam e pautam o quotidiano de múltiplas gerações, não são imutáveis nem edificadas sobre factos historicamente objetivos e inquestionáveis. Consequentemente, a ideia de impermanência de determinadas narrativas e costumes, encarados como tradicionais, reforça a consciência amplamente difundida de que a presença portuguesa no continente africano provocou uma violenta rutura com o desenvolvimento cultural e social dos países colonizados. Sendo a colonização “um processo ao mesmo tempo material e simbólico” (Bosi, 1993, p. 377), o fim das guerras de libertação não foi apenas sinónimo de tentativa de emancipação face aos padrões estéticos europeus, mas também de resgate do passado pré-colonial como instrumento de afirmação das nacionalidades emergentes. Aliás, é imprescindível ter em vista que o fim do colonialismo enquanto laço político entre uma metrópole dominadora e um país periférico dominado não corresponde ao término das relações económicas e culturais entre as duas regiões. Deste modo, entendem-se as razões pelas quais, através das suas literaturas contemporâneas, as populações oriundas destas segundas regiões interrogam comumente o problema da identidade como questionamento do enquadramento do espaço da representação, onde a sua imagem (do estereótipo do Oriental) é confrontada com a sua diferença, com o Outro (o Ocidental) (Bhabha, 1994, p. 75-80).

A consciência da problemática citada previamente ocasiona seguinte questão-problema: Quais os efeitos da pós-verdade nas discussões sobre a literatura pós-colonial moçambicana em língua portuguesa? Embora esta seja uma interrogação demasiado ampla para esclarecer neste reduzido espaço, norteia os objetivos e conteúdos desta pesquisa. Assim, procurámos definir os conceitos de *pós-verdade* e *literatura pós-colonial africana de língua portuguesa*, explorando as relações de interdependência entre eles e, através da leitura do conto “Nas águas do tempo”, publicado no volume **Estórias Abensonhadas** (primeira edição de 1994), estudar o processo de descolonização de Moçambique como movimento de resgate do passado tradicional pré-colonial e de estabelecimento de uma identidade nacional independente, atendendo a que, segundo Roland Walter, a literatura é um “espaço mnemónico [em] que autores pós-coloniais recriam os mitos necessários para se enraizarem como sujeitos autóctones” (Walter, 1999, p. 3).

Com vista à concretização dos objetivos indicados no parágrafo anterior, baseamos, primeiramente, o nosso estudo na leitura e análise crítica de instrumentos terminológicos de referência para o estabelecimento do enquadramento teórico e concetual deste artigo. Além disso, foram examinados e citados alguns dos principais trabalhos académicos nas áreas dos

estudos pós-coloniais e das literaturas africanas de língua portuguesa. Esta discussão teórica e terminológica faz-se notar primordialmente na primeira parte do desenvolvimento deste artigo, denominada “Ficção e pós-verdade na literatura pós-colonial”. Por fim, na secção final deste trabalho (“Nas águas do tempo”: Um estudo de caso), apresenta-se uma leitura do conto “Nas águas do tempo” de Mia Couto, enquanto recorte da literatura pós-colonial moçambicana e espaço de recriação de lendas e crenças autóctones. Esta secção do artigo tem por base os aspetos temáticos, narrativos e estilísticos da obra e também elementos do contexto histórico e social em que a narrativa foi produzida, afastando-se, assim, do modelo de *close reading* defendido pelo movimento do *New Criticism*² (cf. Ransom, 1941; Wellek e Warren, 1949).

A seleção do texto que serve de estudo de caso para este artigo fundamenta-se, por um lado, no facto de que Mia Couto é uma das principais vozes da literatura moçambicana pós-colonial com projeção global e cujas obras contribuem para a criação de um imaginário internacional sobre Moçambique enquanto país livre. Por outro lado, o conto em causa demonstra como o autor “se volta para a tradição na finalidade de recriar a identidade cultural do povo moçambicano, mediante o entendimento do passado” (Frasão, 2012, p. 141). Desta forma, a leitura crítica deste texto, apoiada no conhecimento sobre o contexto da sua produção, permitirá também discutir sobre o impacto da Era da pós-verdade na ficção pós-colonial.

Ficção e pós-verdade na literatura pós-colonial

Em primeiro lugar, é imperativo definir *pós-verdade* e *pós-colonialismo*, enquanto termos operatórios, dado que estes se revestem de significados múltiplos mediante o contexto em que são aplicados. De acordo com Santaella, a Era da pós-verdade é determinada por “circunstâncias nas quais fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e à crença pessoal” (Santaella, 2019, p. 48). Esta erosão da objetividade e, conseqüentemente, da distinção entre realidade e ficção denota a verdade como uma mera questão de opinião fundamentada na apreensão do mundo através dos sentidos e dos sentimentos. Desta forma, “o que está em jogo não é a verdade, mas o poder retórico de persuasão” (Bellei, 2021, p. 193), logo diversas visões da mesma realidade competem para se estabelecer como perspectivas hegemónicas num mundo em que a comunicação é cada vez mais abundante e a verificabilidade da totalidade do conteúdo acessível é impraticável. Neste sentido, o fenómeno da pós-verdade não se resume à distorção do nosso entendimento acerca de acontecimentos no presente, mas também obscurece a nossa compreensão relativa a eventos do passado e condiciona as nossas perspectivas para o futuro das sociedades democráticas. Sérgio Bellei reforça, assim, que vivemos uma “crise da linguagem como instrumento da representação e fortalecimento de disseminações mais ou menos controladas de sentido” (Bellei, 2021, p. 197). Esta lógica não se observa apenas no campo político, sendo constatável também na área dos estudos literários.

É sabido que os espaços ficcionais literários permitem explorar e renegociar versões alternativas de eventos históricos. Deste modo, a literatura africana pós-colonial serve de instrumento de afirmação de nacionalidades livres e como “um meio de conhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial” (Chaves, 2004, p. 154). Recordar-se que, neste contexto, entende-se por literatura pós-colonial não apenas aquela que foi produzida em territórios que foram, outrora, colonizados por poderosas metrópoles, mas, sobretudo, aquela que trata de temas relacionados com as consequências culturais, sociais e políticas impostas aos países dominados pelos processos de colonização e descolonização. Sendo assim, é facto que “todos os *pós* enfrentam um profundo problema – o de cartografar o terreno, o objeto de estudo – o qual deve ser coerente e possibilitar um diálogo interessante e coerente entre os que partilham esse campo teórico e metodológico” (Meneses, 2013, p. 184). Em resumo, as literaturas africanas pós-coloniais de língua portuguesa voltam-se “para o passado na pretensão de buscar as matrizes significantes da tradição, tentando recuperar uma franja das lacunas que o sistema colonial abriu no desenvolvimento cultural dos seus povos” (Frasão, 2012, p. 141). Esta noção encontra respaldo nas teorias de Edward Said sobre o *imperialismo cultural* e o *orientalismo*. Nas suas principais obras, **Orientalism** (1979) e **Culture and imperialism** (1994), o autor defende que os empreendimentos coloniais resultam na hegemonia cultural das metrópoles dominantes que projetam e exportam as suas ideologias e produtos culturais, reforçando a sua influência e poder no cenário internacional (Said, 1994, p. 3-14). Neste sentido, a literatura é uma das componentes mais importantes para o entendimento dos debates pós-coloniais, dado que “os estudos pós-coloniais têm vindo a projectar-se com uma dupla valência: reconstróem um objecto literário historicizando-o, substituindo-o numa narrativa que procura ter em atenção a relação entre o império e as colónias” (Meneses, 2013, p. 197).

No que diz respeito à produção literária moçambicana³, sabe-se que com o fim do colonialismo surge “um número significativo de escritores cuja obra literária é conscientemente produzida tendo em conta o fator da nacionalidade. São eles que forjam a consciência do que é ser moçambicano no contexto [...] do mundo” (Fonseca; Moreira, 2017, p. 52). Assim, estes autores, através dos seus textos, desafiam estereótipos associados à identidade do país e às suas tradições, permitindo aos leitores refletir sobre o papel da ficção na solidificação de ideias de democracia, inclusão e diversidade, num período histórico pautado pela desinformação e pela desconfiança da população em geral face às instituições que produzem conhecimento científico. Em 1997, o escritor Manuel Ferreira já apontava para a esta ideia, admitindo que a literatura pós-colonial africana de expressão portuguesa era uma “escrita vivida numa realidade concreta em profunda mutação social, populações estruturalmente em desagregação, e na construção do seu novo equilíbrio, no trânsito para o reencontro colectivo” (Ferreira, 1997, p. 109).

Se assumirmos que “de um lado temos um entendimento da ver-

dade literária como correspondência ou conformidade com o objeto representado, e do outro temos uma noção da verdade como mera derivação da vontade e disposição do autor, e tão só dela” (Martins, 2018, p.159), então é plausível concluir que as imagens construídas pela ficção literária não correspondem necessariamente a factos históricos e que, por consequência, podem ser moldadas para fins de disseminação de doutrinas variadas. Isto fica especialmente visível quando se constata que a crítica literária celebra a existência de múltiplas interpretações do mesmo texto e admite que mesmo aquelas que são antagónicas e inconciliáveis podem ser aceites e consideradas como verdadeiras, quando justificadas apropriadamente. Neste cenário, os escritores africanos contemporâneos, após terem experienciado as fugazes alegrias da conquista da liberdade, assumiram para si a missão de colaborar na tomada de controlo do povo africano sobre as narrativas associadas ao seu passado histórico, de modo a superarem a herança de uma época profundamente violenta que se traduz em preconceitos no presente e num futuro repleto de incerteza.

Em suma, no período colonial, os territórios colonizados, sendo Moçambique o exemplo em evidência, viram a construção das narrativas que compõem a sua História e a sua identidade pré-colonial serem controladas pelas elites metropolitanas imperialistas. Atualmente, os autores provenientes destas regiões têm almejado, por meio das suas obras, registar diversas vertentes das suas tradições, crenças ancestrais, crises políticas e financeiras presentes, desafios do quotidiano de populações marginalizadas, entre outros... Desta forma, procuram evitar as armadilhas da pós-verdade associada às conceções veiculadas pelas ideologias dos países dominantes no mundo globalizado. Ideologias estas que, historicamente, determinam que o mundo ocidental é superior moral, intelectual e culturalmente face às restantes regiões do mundo e que os seus valores devem ser estendidos a todos os povos (cf. Said, 1979). Sendo assim, a recuperação do “passado [pré-colonial] seria uma espécie de ponto de partida de uma viagem que teria ficado a meio com a invasão colonial” (Chaves, 2004, p. 155) e cujos efeitos são ainda hoje sentidos.

“Nas águas do tempo”: Um estudo de caso

A obra de Mia Couto é reconhecida por abordar a “conjuntura hostil [moçambicana] na qual imperam a ausência de valores éticos e morais, a perda da memória e da dignidade humana e os desajustes económicos e culturais vividos no país” (Fonseca; Moreira, 2017, p. 55). Assim, o autor reflete sobre as mudanças que ocorreram em Moçambique na transição entre o século XX e o século XXI e sobre o modo como as elites moçambicanas contemporâneas ocupam o papel das elites coloniais anteriores, dificultando o desenvolvimento cultural e social do território em benefício do enriquecimento próprio⁴. Exemplo disto é o facto de que, apesar de Moçambique ser um país rico em recursos naturais como solo arável, minérios e gás natural,

registava, em 2021, de acordo com o Banco Mundial, uma taxa de pobreza nacional de 63%. Para além deste aspeto, os escritos de Mia Couto são célebres pela sua linguagem inovadora e insólita, apoiada fortemente na tradição oral africana produzida, principalmente, em línguas crioulas de base lexical portuguesa. O autor é também responsável pela criação de uma miríade de novos vocábulos que resultam da sobreposição de palavras de diferentes línguas e dialetos que se caracterizam “por uma elevada simplicidade dos termos que as compõem, quer formal quer semanticamente, determinando, deste modo, um elevado grau de compreensibilidade” (Brugioni, 2012, p. 25)⁵. Todos estes pontos serão explorados e exemplificados nos parágrafos que se seguem, através da leitura de “Nas águas do tempo”.

No conto “Nas águas do tempo” de Mia Couto, publicado pela primeira vez em 1994, no volume **Estórias abensonhadas**, são abordados temas como as relações intergeracionais familiares, o valor da cultura e tradição oral, o respeito pela sabedoria ancestral conservada pelos anciãos e a passagem do tempo que tem como fim a morte. Em síntese, a narrativa trata, inicialmente, de um passeio de barco liderado pelo avô com o seu neto, que relata os acontecimentos em primeira pessoa. Durante a tranquila e silenciosa viagem, o idoso levanta-se e acena com um pano vermelho a algo que estaria na outra margem do rio, mas o jovem não vê ninguém e questiona a atitude do avô. Este insiste na existência de panos brancos na margem do rio. Quando regressam a casa, a mãe do menino que desaprova estas excursões, refere, em tom jocoso, que teria sido vantajoso se tivessem encontrado o fantasma *namwetxo moha*⁶ que nunca tinha sido avistado pelo narrador, mas apenas pelo avô, quando jovem. De seguida, o menino recorda uma viagem com o avô ao lago proibido, na qual este o informou que o primeiro homem tinha nascido das canas que ali se encontravam. Posto isto, o jovem quis sair da embarcação e explorar os pântanos em volta do lago e, ao colocar a perna fora da embarcação, apercebeu-se de que o lago não tinha fundo e de que estava a ser sugado para o abismo. O avô tentou puxá-lo de volta para o barco, porém este virou-se com a agitação. Neste momento, o velho acena com o lenço vermelho e pede ao neto que faça o mesmo e, de repente, a água acalma-se e os protagonistas podem regressar a casa seguros. O avô pede ao neto que não conte a ninguém o ocorrido e explica-lhe que o leva nestas viagens para que ele possa aprender a ver aqueles que estão na outra margem, pois o senhor considera ser o último dos homens que não está cego e que, portanto, ainda consegue ver os panos brancos do outro lado do rio. No dia seguinte, as personagens regressaram ao local e o idoso saltou para as margens, pisando o território interdito e indo em direção a uma nuvem. Pela primeira vez, o menino observou um pano branco a acenar e, ao lado deste, vislumbrou o pano vermelho do avô que foi perdendo a cor e tornando-se igualmente branco. O conto termina com o narrador a conduzir o seu próprio filho ao mesmo rio para visitar os panos brancos.

O sumário anterior aponta para dois tópicos fundamentais que, ao serem examinados à luz dos conceitos de *pós-verdade* e *literatura pós-colonial*, se tornam cruciais para o entendimento da construção e representação do passado e do presente de Moçambique como lugares de questionamento de tradições cristalizadas, no conto “Nas águas do tempo”. Primeiramente, investigaremos o papel dos idosos enquanto guardiães da tradição do país e da perpetuação da memória coletiva, através das relações intergeracionais. Posto isto, debruçar-nos-emos sobre a hipótese, já explicitada no início deste trabalho, de que o desejo de preservação e perpetuação de tradições e crenças ancestrais é motivado pela vontade de recuperação e reedificação da identidade nacional, violentamente oprimida durante o período colonial.

Segundo Ana Mafalda Leite, por razões materiais e históricas, a tradição e cultura moçambicana têm sido transmitida, sobretudo, pelos membros mais experientes da comunidade para os mais jovens, por via da expressão oral (Leite, 1998, p. 17). Neste contexto, o papel pedagógico dos anciãos na suas comunidades provém “não só do gesto e dos profundos segredos do [seu] saber, mas, e sobretudo, do culto aos antepassados, cuja força e energia está sempre presente” (Ngomane, 1999, p. 287). Esta ideia permeia a totalidade da narrativa estudada, sendo especialmente notável no momento em que o avô explica ao jovem rapaz que:

Nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos (Couto, 2012 p. 13).

Nesta passagem do texto, a morte é explicada como a passagem de um indivíduo para a *outra margem do rio*. O idoso, ao afirmar que quase toda a gente está cega por ter deixado de enxergar os que estão na outra margem, demonstra que, com a renovação de gerações a tradição de acenar aos mortos (representados pelos *panos brancos*) está, infelizmente, a extinguir-se. Deste modo, o avô sente-se no dever de apresentar este legado cultural ao seu neto para que este, no futuro, possa passá-lo aos seus descendentes. Assim, é conservado um costume que poderia vir a dissipar-se a curto prazo. Através deste conto, Mia Couto reflete sobre os processos de fragmentação e perda das crenças ancestrais moçambicanas operados não só durante o período da colonização portuguesa, mas também logo após a libertação, já que se testemunhou uma acentuada rejeição e perseguição das tradições africanas pelos movimentos de índole marxista que levaram a cabo a emancipação política do país (Brugioni, 2012 p. 143). Dado que estes costumes, práticas religiosas e lendas eram considerados sintomas de um obscurantismo e ignorância científica que poderiam travar o desenvolvimento económico e cultural de Moçambique e colocar em risco a independência do território, foram relegados para um plano de desprestígio e associados a práticas de

feiticiaria e curandeirismo (Brugioni, 2012, p. 144). Neste contexto, em que as tradições africanas estiveram subordinadas aos interesses estrangeiros desde o início dos empreendimentos ultramarinos portugueses em África, no século XV, e que foram quase exclusivamente transmitidas por relatos orais, é imperativo considerar que o reduzido número de fontes escritas acerca destas tradições, crenças e mitos facilita muito a perda do património cultural africano e, principalmente, a distorção dos costumes e valores do povo moçambicano. A visão simplista e redutora da cultura de Moçambique nos países do Hemisfério Norte, amplificada pelas notícias falsas e sensacionalistas características do jornalismo da Era da pós-verdade, resulta na conceção “do tradicional como factor estático, cristalizado e originário” (Brugioni, 2012, p. 146), a qual o autor deste conto tenta desmistificar na sua obra.

Por sua vez, estamos perante uma peça de ficção que exalta a recuperação do passado como meio de construção e estabelecimento de uma identidade nacional moçambicana emancipada dos princípios e ideais da administração colonial portuguesa. Quando o idoso explica ao neto que se deve remar “sempre em favor da água (...) Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem” (Couto, 2012, p. 10), está, por outras palavras, a ensinar-lhe que, tal como o rio corre desde sempre na mesma direção e é preciso respeitá-lo sob pena de enfurecer os espíritos das águas, também as tradições ancestrais devem ser seguidas com rigor para evitar desestabilizações da ordem social. Assim, assegurar a continuidade do passado seria um ponto de partida para a reedificação da individualidade cultural de Moçambique que foi corrompida pela dominação portuguesa, que poderia ser encarada, à luz desta metáfora, como um momento em que os moçambicanos foram forçados a remar contra a corrente. Consequentemente, pode declarar-se que esta composição, em particular, e que a obra de Mia Couto, em geral, parece caracterizar-se por “uma preocupação evidente em relação às mistificações que encaram a raça e a identidade como princípios de discriminação e marginalização em termos de cidadania e direito” (Brugioni, 2012, p. 152). No final desta história, o menino conclui que “a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer” (Couto, 2012, p. 15). Ou seja, a personagem entende aquilo que o seu ascendente lhe tentava incutir nas viagens de barco sobre a permanência do rio enquanto meio de passagem entre a vida e a morte e a sua nova missão enquanto guardião de uma tradição que tinha de ser preservada e difundida para não se perder nas fugazes águas do tempo. Deste modo, o rio que o neto descobre em si é, simultaneamente, o tempo passado e o tempo futuro, dos quais ele se torna protetor após a morte do seu avô. Neste ponto, recorda-se a célebre proposição do filósofo pré-socrático Heráclito (500 a.C. – 450 a.C.), “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”. Não obstante o conto trazer o rio como símbolo do tempo imutável e da ancestralidade, fica igualmente implícito, através desta leitura,

que o movimento é imanente ao curso da água e que o avanço temporal leva, inevitavelmente, à renovação geracional e, conseqüentemente, à perda ou pulverização de memórias coletivas. Deste modo, parece lógico inferir que será impossível reverter os efeitos culturais, sociais, políticos e económicos da colonização portuguesa em Moçambique e reconstituir a identidade e imagem do país somente com base em tradições ancestrais autóctones. Portanto, a literatura pós-colonial oriunda desta região terá uma função crucial na conjugação dos costumes milenares originários, dos impactos da dominação lusa e do espírito do momento atual, afetado pela globalização e pela proeminência das novas tecnologias de informação e comunicação, para a consolidação de uma identidade moçambicana holística e voltada para a construção de um futuro próspero.

Em conclusão, o conto “Nas águas do tempo”, ao retratar temáticas como o papel da oralidade na transmissão dos valores culturais moçambicanos entre gerações e a retoma de mitos e tradições ancestrais como forma de engrandecer o presente, é um exemplo muito significativo da relevância de Mia Couto para a edificação de um cenário literário pós-colonial moçambicano marcado pela problemática identitária, resultante do colonialismo histórico e dos preconceitos reforçados pelo poder retórico dos meios de comunicação de massas contemporâneos, mas que, ainda assim, se procura afirmar no contexto da globalização. Por isso,

nas narrativas de Mia Couto chama a atenção o motivo comum que atravessa sua escrita: a profunda crise económica e cultural que acompanha o quotidiano da sociedade moçambicana, durante e depois da guerra civil, ou seja, após a independência nacional. Suas obras problematizam a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano, a corrupção em todos os níveis do poder, as injustiças como consequência de um racismo étnico, a subserviência perante o estrangeiro, a perplexidade face às rápidas mudanças sociais, o desrespeito pelos valores tradicionais, a despersonalização, a miséria (Fonseca; Moreira, 2017, p. 55).

Conclusão

Ao retomarmos a questão de partida sobre os efeitos da pós-verdade nas discussões sobre a literatura pós-colonial africana de língua portuguesa, concluímos que, no campo da literatura moçambicana contemporânea, o conto de Mia Couto analisado assume a função de promover a coesão nacional, por meio da propagação de lendas ancestrais da região e da linguagem selecionada. Ao não ceder aos cânones linguísticos e literários portugueses, preferindo recuperar imagens, personagens, vocábulos e expressões do seu país, o autor contribui para a consolidação de Moçambique como entidade livre e independente. Apesar disto, não se pode ignorar que “a empresa colonial levou muita coisa, mas deixou outras” (Chaves, 2004, p. 152), ou seja, os vestígios do colonialismo português ficaram impressos nos territórios africanos muito depois da libertação política das áreas cativas e as suas repercussões serão ainda sentidas nos próximos séculos. Desta forma, será impossível, para os territórios colonizados, reverter e esquecer as marcas

do imperialismo português e recomeçar a construção da sua identidade a partir somente dos mitos e tradições pré-coloniais, logo a nova identidade moçambicana terá de ser, inevitavelmente, pautada pela conjugação de categorias oriundas da antiguidade, do período colonial e da globalização corrente. Nesta conjuntura, o escritor debatido

convoca um conjunto de questões e temáticas que se situam na perspectiva de paradigmas críticos cruciais no que vem sendo definido como condição pós-colonial, proporcionando um conjunto de solicitações no que concerne um o contraponto entre práticas culturais, instâncias teóricas e dimensão epistemológica (Brugioni, 2012, p. 153).

Assim, Mia Couto propicia um espaço aberto de discussão sobre a desconstrução de estereótipos associados à comunidade moçambicana, memória e sabedoria ancestrais e a antevisão de um futuro otimista, no qual se conjugará a modernidade e a tradição. Todavia, este género de diálogos tem vindo a ser minado pela proeminência de informações falsas difundidas, em particular, nas redes sociais, onde dificilmente se pode verificar a veracidade das informações veiculadas. Tendo isto em conta, pode considerar-se que estamos perante meios tecnológicos que ameaçam “valores como a democracia, a inclusão, a diversidade, a sustentabilidade, a razão e a promoção de uma cultura da paz” (Araújo, 2020, p. 46), já que facilitam a multiplicação de preconceitos e o empobrecimento do pensamento crítico. Da mesma forma, tem-se verificado um desinteresse da população em geral pela *verdade* enquanto valor absoluto e estruturante da sociedade (Araújo, 2020, p. 40), sendo preferida a noção de que existem distintas versões de *verdade* que podem coexistir, mesmo quando são incompatíveis. Tendo em vista estas circunstâncias, pode considerar-se que o labor literário dos escritores africanos pós-coloniais de expressão portuguesa tem sido um dos promotores de disrupção deste ciclo de relativização de factos históricos e de propagação propositada de dados falsos.

Finalmente, reconhece-se que “as artes, como a música e a literatura, são formas de protesto e afirmação, além de expressões da diversidade cultural, desafiando a retórica colonial e o seu entendimento eurocêntrico acerca da história” (Soares; Paradiso, 2019, p. 2). No caso específico da literatura de Moçambique pós-independência, isto traduz-se no tratamento de temas como a ambiguidade na forma como o realismo é retratado, a preocupação com as tradições e costumes locais, e o uso da oralização como símbolo de africanidade (cf. Días-Szmidt, 2010, p. 6), sendo que todos estes aspetos estão evidentes no conto “Nas águas do tempo” de Mia Couto e foram explicitados no decorrer deste artigo. Em consequência, as expressões artísticas citadas anteriormente, nomeadamente os textos literários, operam como ferramentas basilares da construção da identidade moçambicana livre e no combate às informações falsas agilmente propagadas pelos meios de comunicação de massas e pelas redes sociais que têm vindo a privilegiar os conteúdos de opinião em detrimento da informação fidedigna, no contexto da vigente Era da pós-verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Carlos. O fenômeno da pós-verdade: Uma revisão de literatura sobre suas causas, características e consequências. **Alceu**, v. 20, n. 41, p. 35-48, 2020.
- BELLEI, Sérgio. Os estudos literários na era da pós-verdade. **Scripta**, v. 25, n. 54, p. 190-206, 2021.
- BHABHA, Homi. **The location of culture**. Routledge: London and New York, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- BRUGIONI, Elena. Uma conversa com Mia Couto. In: ELENA, Brugioni, et al. (org.). **Áfricas contemporâneas**. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições/CEHUM, 2010, p. 143-153.
- _____. **Mia Couto: representação, história(s) e pós-colonialidade**. Vila Nova de Famalicão: Húmus Edições/CEHUM, 2012.
- CHAVES, Rita. O passado presente na literatura africana. **Via atlântica**, n. 7, p. 147-161, 2004.
- COSTA, João. Análise de neologismos em Mia Couto: A utilização da derivação e o caso particular da amálgama. **elingUP**, v. 2, n. 1, p. 71-76, 2010.
- COUTO, Mia. Nas águas do tempo. In: COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 9-15.
- DÍAS-SZMIDT, Renata. O legado tradicional africano e as influências ocidentais: a formação da identidade e da moçambicanidade na literatura pós-colonial de Moçambique. In: **CIEA7 #21: Literaturas africanas entre tradições y modernidades. 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos**, Lisboa, p. 1-12, 2010.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa II**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- FONSECA, Maria; MOREIRA, Terezinha. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos CESPUC de pesquisa**, n. 16, p. 13-72, 2017.
- FRASÃO, Anderson. Memórias que ecoam “Nas águas do tempo”, de Mia Couto. **Revista Travessias**, v. 6, n. 1 p. 131-142, 2012.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.
- LÉRICO, Camila. **Estilo(s), heterogeneidade e sentidos: um olhar dialógico para a obra de Mia Couto a partir de Mulheres de cinzas**. Dissertação (Pós-graduação em Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2023.

MARTINS, Manuel. O erro tentador ou o princípio ativo da ficção literária considerados a partir da cultura da pós-verdade. **Cultura, espaço & memória**, n. 9, p. 155-166, 2018.

MENESES, Maria. Desafios a Moçambique: nação e narrativas pós-coloniais. **Cadernos de estudos culturais**, v. 5, p. 183-154, 2013.

NGOMANE, Nataniel. Entre a mágoa e o sonho... nas *Estórias abensonhadas* de Mia Couto. **Via Atlântica**, n. 3, p. 285-288, dez. 1999.

RANSOM, John. **The new criticism**. Connecticut: New Directions, 1941.

RIOS, Peron. Mia Couto: metáfora, mito e tradição. **Sigila**, v. 2, n. 26, p. 137-144, 2010.

SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Vintage Books, 1979.

_____. **Culture and imperialism**. New York: Vintage Books, 1994.

SANTAELLA, Lucia. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.

SIMMS, Karl. **Paul Ricoeur**. Oxford: Routledge, 2003.

SOARES, Emanuel; PARADISO, Silvio, O pós-colonialismo e a moçambicanidade: uma introdução à literatura de Moçambique. **Revista África e africanidades**, n. 32, p. 1-10, nov. 2019.

TIMBANE, Alexandre. As marcas de autoria em Mia Couto. **Revista Fórum Identidade**, v. 21, n. 21, p. 149-170, mai. 2006.

WALTER, Roland. Literatura, história e memória no contexto pós-colonial. **Eutomia**, Recife, v. 3, n. 1, p. 1-11, jul 2010.

WELLEK, Rene. The new criticism: Pro and contra. **Critical inquiry**, v. 4, n. 4, p. 611-624, jun 1978.

_____; WARREN, Austen. **Theory of literature**. New York: Hartcourt, Brace & Co., 1949.

Recebido para avaliação em 13/10/2023.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTAS

1 Inês Marques é licenciada em Jornalismo e Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e mestre em Crítica Textual pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Atualmente, é investigadora bolsista do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, onde estuda literaturas coloniais e pós-coloniais em língua portuguesa.

2 A técnica de *close reading* consiste na leitura e interpretação atenta de breves passagens de um texto, focando-se na análise rigorosa de aspetos linguísticos e formais das passagens em questão. Este método enfoca, assim, tanto a mensagem veiculada pelo autor como o modo como o conteúdo é apresentado. Os formalistas americanos, responsáveis pelo movimento

do *New Criticism* foram os principais impulsionadores da popularização do *close reading* no meio acadêmico, pois consideravam que o significado e a estrutura de um texto não podiam ser considerados e avaliados separadamente (Wellek, 1978, p. 615).

3 A título de contextualização histórica, relembra-se que a Guerra da Independência de Moçambique se estendeu entre setembro de 1964 e setembro de 1974. Após a rutura com o governo português, o território moçambicano viveu uma violenta guerra civil, entre 1977 e 1992, que opôs a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), de carácter marxista, e o movimento anticomunista denominado Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Segundo Meneses (2013, p. 194), a história destes conflitos armados é um dos elementos fundamentais para a construção do sentido de pertença e união do povo moçambicano e, por conseguinte, serve de base para o sentimento de moçambicanidade, ou seja, o conjunto de características que unem culturalmente a população de Moçambique.

4 Para uma abordagem mais aprofundada acerca do texto coutiano, ver, a título de exemplo, Lérco (2023), Timbane (2016) e Brugioni (2010).

5 A título de exemplo, evocam-se os seguintes termos retirados do conto “O ex-futuro padre e sua pré-viúva” (1990): *administrador* que consiste numa amálgama dos vocábulos *administrador* e *traidor*, remetendo para a ideia de que os processos burocráticos e administrativos são, muitas vezes, efetuados por indivíduos que utilizam o seu pequeno poder burocrático de forma maliciosa; e *argumentiras* (cf. Costa, 2010) que se trata de uma amálgama das palavras *argumento* e *mentiras*, apontando para um silogismo deliberadamente desonesto. O conto estudado neste artigo apresenta apenas duas ocorrências deste género, *semifulano* e *aflautinado* que se referem a namwetxo moha, uma entidade fastamagórica do folclore tradicional e ao formato longilíneo de uma flauta, respetivamente.

6 Namwetxo moha seria um fantasma que surgia à noite, sendo composto por apenas um olho, uma perna e um braço. Embora esta figura seja exclusiva ao universo do conto em análise, não sendo citada em quaisquer fontes sobre o folclore tradicional moçambicano, é exemplo da valorização do mito, que apresentado de forma lírica, funciona como metáfora ou símbolo. Este fenómeno é típico do estilo literário de Mia Couto e, na prática, traduz-se na “dupla hermenêutica com a prosa coutiana, uma vez que aí se acumulam dois discursos cifrados e simbólicos: o das tradições míticas de Moçambique e o do próprio texto literário do autor” (Rios, 2010, p. 144). Desta forma, apesar de namwetxo moha não ser uma popular figura mitológica moçambicana que carrega centenas de anos de simbologia associada, contribui para o texto, na medida em que demonstra a preocupação do autor em dialogar com o folclore do seu país.

PINTANDO IMAGENS COM PALAVRAS OU COMO A AUTORA ADENTROU O ATELIER DO ARTISTA

PAINTING IMAGES WITH WORDS OR HOW THE AUTHOR ENTERED THE ARTIST'S ATELIER

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹

RESUMO

Rua de Paris em dia de chuva (2020), romance de Isabel Rio Novo, resgata a figura de Caillebote ao ficcionalizar — com engenho e arte — a vida do pintor francês, alinhando-a às mudanças sofridas em Paris no fim do século. O interesse pelo duplo “biografismo-histórico” surge da paixão da Autora (narradora-personagem) cujo interesse por Caillebote e as suas pinturas a impulsiona na confecção de um romance tendo como protagonista o artista impressionista. Surge, também, no espaço ficcional, a figura misteriosa e soturna de Helena, uma acadêmica especializada em história da arte. Entre o pintor, a escritora e a pesquisadora entrelaçam-se os fios do amor que os une. O presente artigo debruça-se sobre a narrativa com intuito de pensar as relações com imagens que ultrapassam a representação literal, evidenciando a força emocional e simbólica, a partir de uma continuidade cultural e da transmissão de ideias por meio das imagens ao longo do tempo. Isto é, as imagens não são apenas objetos estéticos isolados, mas partes de uma “memória coletiva” que refletem as preocupações e os desejos humanos, por meio das suas “sobrevivências”. Como pressupostos teóricos utilizaremos os conceitos sobre imagem de Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa contemporânea. **Rua de Paris em dia de chuva.** Isabel Rio Novo. Imagem. Diálogo intersemiótico.

ABSTRACT

Rua de Paris em dia de chuva (2020), a novel by Isabel Rio Novo, brings back the figure of Caillebote by fictionalizing — with ingenuity and art — the life of the French painter, aligning it with the changes that occurred in Paris at the end of the century. The interest in the double “biographical-historical” arises from the passion of the Author (narrator-character) whose interest in Caillebote and his paintings drives her to create a novel with the impressionist artist as its protagonist. The mysterious and somber figure of Helena, an academic specializing in art history, also appears in the fictional space. Among the painter, the writer and the researcher, the threads of love that unite them are intertwined. This essay focuses on the narrative with the aim of thinking about relationships with images that go beyond literal representation, highlighting emotional and symbolic strength, based on cultural continuity and the transmission of ideas through images over time. That is, images are not just isolated aesthetic objects, but parts of a “collective memory” that reflect human concerns and desires, through their “survivals”. As theoretical assumptions we will use the concepts of image by Aby Warburg, Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman

KEYWORDS: Contemporary Portuguese literature. **Rua de Paris em dia de chuva.** Isabel Rio Novo. Image. Intersemiotic dialogue.

O romance **Rua de Paris em dia de chuva**, de Isabel Rio Novo, inicia-se não pelas primeiras linhas escritas, mas pela eleição da imagem que ocupa o espaço da capa do livro, cuja representação incita o diálogo intersemiótico e intertextual entre a pintura e a literatura. A tela pertence ao pintor francês do século XIX Gustave Caillebotte, cuja vasta produção artística circunscrevia-o ao movimento impressionista. O leitor, tal qual a personagem, abre a primeira cena do romance, e, através de “pequenos passos cautelosos”, “coloca-se diante de uma tela de grande formato” (Rio Novo, 2020, p. 11). Ambos encontram-se, portanto, diante de uma imagem:

O casal elegante, de braço dado, avança na nossa direção. Não são casados; a mão esquerda do homem não traz aliança. Não deixam de ser um casal, reunido sob o único guarda-chuva do quadro que abriga duas pessoas. Olham para a nossa esquerda, obedecendo ao mesmo impulso, distraídos por um acontecimento ou uma presença que nos escapa, e assim não veem o homem que lhes surge de frente, no passeio, e que parece parar para encarar a mulher, mesmo antes da colisão dos guarda-chuvas. Outra colisão que se adivinha, a do homem à esquerda, a cabeça abaixada sob o guarda-chuva inclinado, prestes a embater no candeeiro. Todas as características da Paris de Haussmann ressaltam da tela. Graças à perspectiva larga, vemos as fileiras de edifícios que se alinham ao longo dos novos eixos de comunicação e que desembocam numa

interseção em estrela. As ruas, espaçosas e pavimentadas, exibem as comodidades da era moderna, como a iluminação pública e os passeios elevados em relação às sarjetas, para que as rodas das carruagens não incomodem os passantes. As novas construções são residências elegantes ou desempenham uma função comercial, como a farmácia. Pendendo como um esqueleto, a silhueta de um andaime, ao fundo da rua de Moscou, simboliza a cidade que continua a sua renovação. Mas o velho candeeiro dos anos de 1840, perfeitamente fora de moda, lembra a persistência do passado, como uma relíquia da cidade antiga (Rio Novo, 2020, p. 131).

Pressupõe-se que a voz narrativa, ao ler a imagem pelos olhos da sua personagem, acaba por (re)construir — não com tinta — e sim com palavras a sua própria pintura a partir daquilo que é captado pelo olhar. “Rua de Paris em dia de chuva” (1877) é uma criação artística de proporção monumental que retrata as transformações urbanas de Paris implementadas por Haussmann. A deliciosa cena captada pelo talento de Gustave Caillebotte — um milionário excêntrico, mecenas dos impressionistas, colecionador de arte, indivíduo multifacetado sugere um espaço de tensão entre um realismo proveniente da aparente espontaneidade do cenário urbano oitocentista, alinhado com a perspectiva singular a gosto do impressionismo. Não é gratuito o fato de o romance ter o seu início pela observação da capa do livro. A dialética estabelecida pelo observador e observado, entre o espectador e a pintura, evidencia a dependência de um em relação ao outro, e, tal qual a narrativa que se inicia, exige um leitor atento, perspicaz, capaz de se posicionar “à esquerda das personagens, na porção do quadro que não se vê” (Rio Novo, 2020, p. 224). O leitor diante da imagem (pintura e texto) executa o gesto barthesiano de levantar a cabeça. É preciso suspender o fluxo de leitura e retornar ao início. Diante da imagem, ele deve se “debruçar” sobre a pintura, desempenhando uma postura ativa, crítica e questionadora, levantando suspeitas quanto a relação da imagem com o texto. Para o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, em “Pensar debruçado”, as imagens não devem ser apenas contempladas passivamente, mas sim examinadas em detalhes, com uma abordagem que ele chama “debruçamento”. O ato de se «debruçar» implica no gesto de se inclinar sobre a imagem, observá-la atentamente, operando uma imersão profunda que confere uma complexa expansão do significado primevo. Ao “pensar debruçado”, o historiador da arte argumenta que as imagens detêm o poder de evocar lembranças e emoções, mas também podem ser manipuladas e instrumentalizadas para criar narrativas políticas ou ideológicas. Didi-Huberman ressalta a importância de questionar as imagens que nos são apresentadas e de examinar as estratégias utilizadas para construir certas representações do passado; afinal toda imagem teve, carrega, produz memória. Além disso, o filósofo explora a noção de “contrapontos visuais”, referindo-se à capacidade das imagens de criar relações e diálogos entre si; destacando a importância de considerar as conexões entre diferentes imagens, buscando padrões, contrastes e associações que possam revelar novos significados e perspectivas. Neste sentido,

a narrativa de Isabel Rio Novo vale-se não só de um quadro de Caillebotte, mas de uma vasta galeria cujas paredes são ocupadas por diversas obras do pintor francês. Ao transitar por cada obra, levando em consideração o intervalo que separa os quadros deste “museu imaginário”, a Autora (narradora-personagem) numa espécie de gesto palimpséstico, passa a contar e recontar, como Sherazade, a estória e a história das suas personagens e a íntima relação com a figura de Caillebotte.

O leitor, ao abandonar a postura passiva de mero espectador, adentra a narrativa e depara-se com um refinado e inquietante trabalho com o tempo, cujo tecido textual se apresenta por meio de diferentes bordados que apontam para temporalidades distintas. Há, a grosso modo, três temporalidades que se destacam na narrativa e que serão aqui referenciadas. O **tempo passado ou histórico**, como sendo aquele representado pelas obras de arte e pela pesquisa desenvolvida por Helena, como manifestações documentadas de um passado ainda ressonante. O **tempo proustiano**, este em que a memória toma o protagonismo da cena através das lembranças da Autora e de Helena e, por fim, o **tempo presente**, ou seja, o tempo da feitura do romance idealizado pela narradora-personagem, tempo este que busca fundir-se com o tempo da leitura, afinal, à medida que o leitor adentra o texto ele está a acompanhar a escrita do romance da Autora. O corpo romanesco, portanto, é construído a partir de um processo de «montagem».

Para Georges Didi-Huberman, o processo de «montagem» das imagens refere-se à prática de agrupar imagens ou elementos visuais de maneira a criar novos significados, ou relações entre elas. A «montagem»² não é apenas uma técnica artística, mas também uma forma de pensar a história da arte e a cultura visual.

É fundamental sublinhar que o processo de «montagem» não se limita à simples justaposição de imagens, uma vez que envolve a criação de associações e ressonâncias simbólicas entre elas. Posto isso, a «montagem» constrói uma narrativa visual que pode revelar aspectos ocultos da história e da cultura, proporcionando conexões e compreensões complexas a partir das relações entre as imagens ao longo do tempo.

Durante a técnica da «montagem», é essencial perceber que este processo filosófico está intimamente vinculado ao anacronismo, afinal, é por meio das relações anacrônicas proporcionadas pela junção de diferentes imagens para a construção de um tecido narrativo que Didi-Huberman analisa e compreende a história da arte. A anacronia, funciona como sistema capaz de examinar a maneira pela qual as imagens transcendem as fronteiras temporais e desafiam a rigidez cronológica, estipulando diálogos com diferentes períodos históricos.

As imagens, por sua natureza, são anacrônicas, uma vez que detêm a capacidade de se desvincularem do contexto original em que foram criadas e adquirirão novos significados em tempos futuros, proporcionando o acesso a camadas ocultas da história. Isso ocorre pela aptidão que as imagens

possuem de serem reinterpretadas e recontextualizadas ao longo do tempo, assumindo significados outros para diferentes espectadores e em diferentes contextos culturais, já que elas podem ser lidas no decorrer de um passado não linear e, assim, desafiar as narrativas históricas tradicionais.

Após o aliciamento que a pintura de Caillebotte realiza com o leitor-espectador logo no primeiro contato com o livro de Isabel Rio Novo, essa imagem, aparentemente isolada, finca determinadas marcas recuperadas pela memória na medida em que se progride na narrativa. Estar diante da imagem é também estar diante do tempo. Temporalidade esta a que somente a arte é capaz de conduzir o espectador a revisitar um passado por intermédio dos vestígios, ruínas, que sobreviveram ao longo da história. A pintura, tal qual o texto literário, informa ao leitor preparando-o para o universo que se abre diante dos olhos.

A primeira cena do romance se passa nos corredores da ala impressionista do Instituto de Arte de Chicago. A voz narrativa atua como uma espécie de guia e, ao apresentar brevemente o museu, não se limita à descrição das obras, afinal, o monumento público que converge em si fragmentos da história também é composto por aqueles que circulam por seus corredores. Sendo assim, o discurso narrativo se vale da possibilidade de flagrar alguns visitantes até se fixar numa determinada mulher, cujo olhar fixa curiosamente a pintura de Caillebotte. “A tela para a qual a mulher olha todas as tardes ocupa o centro de uma parede cinzenta. O olhar rodeado de rugas finas concentra-se nos rostos representados no quadro” (Rio Novo, 2020, p. 11). Georges Didi-Huberman, no seu livro **O que vemos, o que nos olha**, pontua a seguinte questão:

O que vemos só vale, — só vive — em nossos olhos pelo o que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

A personagem prolonga a imagem que fica retida nos seus olhos. Aqueles que a observam demonstram um certo desconforto diante daquele corpo estático diante da pintura, quase como se estivesse em transe ou a revirar os baús da sua memória. O intervalo erguido entre os outros e a apreciadora da pintura permite que a imaginação preencha o espaço vazio do não saber, com intuito de tentar justificar o deslumbramento da idosa com a obra de Caillebotte: “Alguns reparam na mulher velha. Parece abalada. Lembrar-se-á de um filho, de um marido, de um irmão, supõem eles, observando-lhe a expressão emocionada. Não é bem assim. Há na comoção da mulher velha uma razão menos simples e menos evidente” (Rio Novo, 2020, p. 11). Não obstante, somente a idosa é capaz de verbalizar o que a pintura — ao olhar também para si — é capaz de dizer. Desta forma, é o discurso narrativo que fará a mediação entre aquilo que a personagem pensa e sente para o leitor que também a observa. O tecido temporal rasga-se per-

mitindo dois movimentos: o adentrar no espaço da memória, num passado retido no inconsciente que ressurge ao olhar e o ato de sentir-se olhada pela imagem no presente.

A dialética entre o olhar e ser olhada circunscreve a personagem no abismo silencioso da “inelutável modalidade do visível”, no qual tudo que se apresenta a ver é olhado pela memória e pelo afeto que a monumental tela — “Rua de Paris em dia de chuva” — desperta na velha mulher, propondo um enigma a ser decifrado: “Há na comoção da mulher velha uma razão menos simples e menos evidente. Quando chegarmos ao final deste romance, talvez todos saibamos porquê” (Rio novo, 2020, p. 11). O corpo textual passa a dar forma e a escrever/inscrever a imagem fantasmática das “histórias de amor à distância” vivenciadas pelas figuras criadas por Isabel Rio Novo.

O discurso amoroso constitui uma das estruturas que compõem os alicerces da estrutura romanesca. O amor, aqui, deve ser entendido como afeto. Ao resgatar o sentido do latim — «*affectus*» ou «*adfectus*» — a enunciação discursiva ou a intriga, presente em **Rua de Paris em dia de chuva**, revela um estado anímico, moral; afeição, estado físico, sentimento, vontade; também traz o sentido de afetar: fazer crer, atingir, acometer, causar abalo, comover. O afeto é aquilo que move (ou não) o sujeito, sendo capaz de atingir tanto o estado anímico quanto o físico, destacando a relação do eu com o mundo.

A forma como os homens são afetados pode paralisar ou induzir a ação. Segundo Spinoza, o afeto está ligado tanto ao corpo, quanto à alma, pois os afetos são oriundos da natureza humana, já que representam as ações e reações do homem.

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.

Explicação. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (Spinoza, 2018, p. 98).

As afecções dizem respeito aos diversos modos de sentir, por meio de imagens que provocam sentimentos, emoções, paixões. Diferentemente das emoções que se restringem a manifestações frente a causas externas do sujeito, os afetos são motivados internamente, por pertencerem ao plano do sensível, das pulsões, das paixões, do *pathos*.

O romance de Isabel Rio Novo é uma narrativa comovente sobre a partilha de afetos, onde cada personagem, com sua própria linguagem, tenta dizer aquilo que entende por amor. Do início ao fim, a narrativa é composta por frases, imagens e silêncios, que tentam dar conta do indizível, mas com “engenho” e “arte” se valem da estrutura lógica da língua para verbalizarem aquilo que sentem. As relações interpessoais e a relação do sujeito com arte fazem do espaço textual um lugar de tensão. Como não há um discurso único sobre o amor, o texto dá a sensação de ser uma longa carta amorosa de múltiplas vozes que se chocam, se rasuram, se alargam, assim como a arte

ao invadir o espaço narrativo por meio das suas diferentes manifestações, sendo elas a literatura, a pintura, arquitetura, música, dentre outras, de tal forma que o texto se torna um grande museu onde a arte reside e pode ser (re)visitada. O diálogo interartes constrói, à maneira da autora, um “museu imaginário”, no qual “ao recriar sua obra a partir de outra, ou ao reproduzir outra obra na sua, o artista não rediz simplesmente a obra imitada, ele cria, pelo contrário, outras relações, provoca outras tensões que lhe são próprias” (Silva, 2020, p. 29).

Em termos de estrutura, **Rua de Paris em dia de chuva** apresenta um refinado trabalho literário de gosto labiríntico. O leitor depara-se com uma estrutura temporal anacrônica, mas também se encontra inquieto por não saber em que gênero discursivo a narrativa se vincula, afinal, o espaço biográfico, autobiográfico e, até mesmo, autoficcional contaminam o texto de Isabel Rio Novo. Seja narrando a vida do pintor francês Gustave Caillebotte, levando em consideração a própria hereditariedade, seja no jogo ficcional criado com a narradora-personagem cuja forma de referência é feita como Autora, com “a” maiúsculo, jogo perigoso, embora tentador, de colar a voz narrativa à figura cível de quem assina o livro. A imagem de Isabel Rio Novo parece se repartir, revelando duas posturas aparentemente contrárias, mas complementares — a da romancista (Autora) e a daquela que transformou a vida numa tese sobre Gustave Caillebotte (Helena).

O livro evidencia uma «tentação biográfica» ao furta da história a figura do excêntrico pintor francês para circunscrevê-lo ao espaço textual, proporcionando uma sobrevida. Todavia, a revisitação das telas e do Caillebotte não correspondem estritamente ao campo da biografia, já que o texto de Isabel Rio Novo abre mão dos fatos documentais referentes ao real para — através da ficção — preencher as lacunas da vida extraordinária do impressionista, que se perderam no silêncio da história.

Bom, a mim não me preocupa tanto, não me incomoda em que classificação o livro é incluído, desde que assumidamente seja considerado um romance, porque não é definitivamente uma biografia — esta eu fiz num registro de não-ficção com **O poço e a estrada**, sobre a Agustina Bessa-Luís —, porque este último gênero obedece a uma série de requisitos, com uma preocupação com o rigor, com a exaustividade, com a verdade, que o romance não tem que respeitar e não tem que se sujeitar. Para mim, é importante que [**Rua de Paris em dia de chuva**] seja considerado um romance. Depois, em que subgênero ele será incluído, a mim, preocupa-me menos. Para mim, é muito evidente que os gêneros literários evoluem, mudam em todas as épocas, e o romance não será uma exceção. Nem um romance pode ser uma exceção a essa lei, nem a nossa época. Tentando olhar a minha obra a partir do meu olhar também como uma profissional e como acadêmica, percebo que eu tento apagar as fronteiras entre romance, biografia, ensaio, até para, dentro do romance, poder explorar as fronteiras entre ficção e não-ficção. Para algumas pessoas, isso é um atrevi-

mento porque é um tipo de contaminação. Também acho que o leitor “comum” preocupa-se menos com essas coisas, porque ele está mais interessado em encontrar livros que gosta de ler. Nesse sentido, acho que ele não se preocupa tanto com esses rótulos. Agora, a tentação biográfica e a tentação do retrato, ah, essas estão sempre lá (risos) (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 170-17, grifos nossos).

A instância narrativa é uma entidade ficcional, ou seja, uma criação estritamente textual, que conduz e conta a história. Embora haja a possibilidade de o autor empírico projetar-se nas suas personagens e na figura do narrador, construindo discursos consonantes relativamente ao pensamento ideológico, éticos, culturais, etc., a voz narrativa permanece como uma criação, um elemento textual pertencente ao universo da narrativa. No caso de **Rua de Paris em dia de chuva**, a narradora-personagem (Autora) encena uma presença autoral, ou seja, o “ser de papel” simula a fusão entre o ato de narrar e a escrita material do texto. A nomeação da narradora-personagem por meio da ação que desempenha, de modo a subtrair a sua singularidade, faz com que o leitor se atente para a função que esta figura desempenha na narrativa. Ser autora de um texto significa deter a responsabilidade por aquilo que for escrito, é se mostrar sujeito de uma atividade de escrita, o ser que se debruça sobre a língua, a cultura, a história, o pensamento, a imaginação. A Autora com “A” maiúsculo constitui um ser singular, discursivamente marcado por aquilo que exerce. Neste ponto, antes de narrar, há um processo de construção da linguagem, organização de eventos, montagem de tempos e imagens. Em primeira instância a função, para depois ser compreendida como voz narrativa.

A Autora, embora tome para si o lugar de sujeito empírico no jogo narrativo, não perde o traço *sui generis* da sua identidade, isto é, a sua posição discursiva entre o contar e o mostrar da ficção. À vista disso, a Autora acaba por tornar-se, assim como Helena, uma espécie de retrato (desfocado?) de Isabel Rio Novo, uma cópia, representação fragmentada, um espelho invertido cuja imagem refletida funciona como uma espécie de referente. Tal estratégia ficcional permite que a escritora preencha as lacunas das suas criações com a sua própria ausência, ao fim, ao cabo, os retratos de Caillebotte, Autora e Helena são a repetição de Isabel Rio Novo, mas não por inteira, não a substituem.

A relação entre instância discursiva (narrador) e figura autoral (escritora) estabelece um movimento a contraluz, tal qual as pinturas impressionistas de Caillebotte, provocando contornos difusos entre luz e sombra, pondo em suspensão o dito e o não dito, a alternância entre terceira e primeira pessoa narrativas, instaurando uma certa indefinição proposital que encobre e revela os traços ambivalentes da persona ficcional da Autora, cuja textualização expõe os seus afetos, medos, desejos e pensamentos.

A construção dessa figura ambígua possibilita a multiplicidade de interpretações a partir da íntima relação que estabelece com o pintor francês.

É no espaço da ficção que ocorre a sobreposição de tempos distintos, afetos e ações compartilhados entre Caillebotte e a Autora. O leitor, à medida que acompanha — no que diz respeito à diegese — a vida do artista acaba por encontrar — de forma rasurada — a figura da Autora:

De repente, sente vontade de telefonar a Helena, melhor ainda, de procurá-la em casa, escutar-lhe de novo as confidências, pedir-lhe que lhe conte com ainda mais detalhe a sua história, prometer-lhe uma amizade permanente e vigilante. Mas sabe que não o conseguirá. É distraída e inconstante nas suas afeições. Talvez por isso prefira os amigos à distância. Na verdade, não é de descartar que na história de Gustave Caillebotte a Autora deste livro procure a sua própria história (Rio Novo, 2020, p. 170).

O espaço da escrita se torna o lugar no qual a narradora-personagem consegue compartilhar os seus afetos, já que à medida que a aventura ficcional da biografia de Caillebotte é narrada, a figura da Autora mostra-se pouco a pouco nos espaços de silêncio entre a representação textual dos quadros e cenas da vida do pintor. Os “corredores do tempo” proporcionam a dissolução da distância, aproximam — pela «montagem» e «anacronismo» — o instante ideal para que a Autora consiga se relacionar com o seu “amigo”, afinal, somente através da distância que a narradora-personagem conseguirá partilhar os seus afetos. A composição de um romance escrito na medida que o leitor avança por suas páginas faz ressoar “que vale a pena escrever livros, para poder conversar à distância com aqueles que amamos e que não são do nosso tempo” (Rio Novo, 2020, p. 133).

A vida de Caillebotte vai se alternando com a da Autora, que assume a posição de criadora da narrativa, jogando com documentações, fatos, exposições, assim como faz uso da imaginação e criatividade para preencher lacunas, romper silêncios e construir uma personagem ao seu modo — um retrato do jovem aspirante a pintor feito por meio das palavras, “como quem tentava desenhar, buscando beleza nas ideias, nas construções, na melodia das palavras” (Rio Novo, 2020, p. 73).

A voz narrativa encontra-se em estado de júbilo, já que se utiliza de mecanismos literários, muitos próximos dos narradores do século XIX, para contar a trama que envolve as suas personagens. A posição privilegiada da figura narrativa

também vem do século XIX essa concepção de narrador que eu tenho como alguém presente no texto, ou seja, assumidamente presente no texto, alguém que, de uma forma ostensiva quase, assuma a condução da história, assuma o seu papel na tessitura narrativa e na condução dos destinos das personagens. Nesse sentido, aquela dicotomia que há, por exemplo, entre o contar e o mostrar contribui para discutir o que é um romance, o *showing* e/ou o *telling*. Tudo que eu tenho escrito até agora é muito fabulador do *telling*, do contar, porque eu gosto de contar, gosto tanto do ato de contar quanto da his-

tória propriamente dita. O contar é tão ou mais importante do que propriamente a história que está a ser contada (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 169).

Isabel Rio Novo comenta o seu gosto por retratos na entrevista concedida ao prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, ao declarar:

Eu penso que a tentação biográfica e, depois, a autobiográfica tem muito a ver com o gosto para saber o que é o indivíduo, por aquilo que é, ao mesmo tempo, irrepetível e universal, idêntico aos outros indivíduos. Isto tem a ver também com o indivíduo, não é? Com o retrato, e a biografia é uma espécie de retrato através da escrita, ou através da tinta, ou da fotografia, ou através de um filme ou mesmo das palavras (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 170).

Deixando de lado as querelas que envolvem a figura autoral no espaço literário, mas sem antes sublinhar a influência evidente proveniente das figuras de Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa-Luis, não se pode perder de vista o fato da narrativa se auto-apresentar como romance, ou seja, um produto ficcional, mesmo valendo-se, de modo perspicaz, de dados estratégicos retirados do real. Tal classificação está impressa na capa, assim como no paratexto da ficha catalográfica.

Tanto o título (do quadro e do romance), quanto a pintura chamam a atenção para uma personagem sem voz, mas cuja presença é fundamental para o desenrolar da narrativa. O espaço onde ocorre a ação romanesca é também uma personagem viva, cujas metamorfoses temporais podem ser observadas pelo leitor. Paris deixa de ser um cenário para ganhar *status* de persona por meio de descrições detalhadas, pela história que a atravessa, referências sociais e arquitetônicas. A personagem não possui voz, mas é dita pelos discursos das outras personagens, assim como é representada pelas pinturas. A Paris da revolução urbanística de Hausmann não é a mesma percorrida pela Autora e por Helena; dessa maneira, através do olhar de Caillebotte e pela ótica das outras personagens, o espaço passa também a ser, de certo modo, biografado ficcionalmente.

A temporalidade separa a narrativa ficcional — também biográfica — de Gustave Caillebotte, da narrativa metaficcional (cujo jogo textual tece a armadilha de uma possível autobiografia/autoficcional) da Autora³. Richard Sennett, no seu espantoso livro **O declínio do homem público: As tiranias da intimidade**, assinala que, para compreender as relações modernas estabelecidas entre vida pública e vida privada, ou seja, para se compreender a sociedade contemporânea, é fundamental um retorno ao tempo passado, precisamente à Era vitoriana, quando o modelo social que conhecemos foi criado. Desde o século XIX até o século XXI, os oitocentos se mostram em contínua progressão. Como afirma Sennett, “o século XIX ainda não terminou” (Sennett, 2016, p. 49), dito de outra forma, “o discurso histórico não ‘nasce’ nunca. Sempre recomeça (...). Toda vez, ao que parece, que seu objeto é vivenciado como morto... e como renascido” (Didi-Huberman, 2013, p. 13).

Seja como for, na marcha caprichosa do tempo, do curso do rio que corre inexoravelmente em direção ao esquecimento, há momentos como esse, em que é como se a corrente abrandasse ou quase se invertesse, dando aos homens algum tempo para se voltarem e atentarem em outros como eles que ficaram mais atrás (Rio Novo, 2020, p. 15).

As ruínas do tempo passado deixam vestígios na história, rastros estes revisitados pela Autora ao tentar dar corpo ao passado retido na sua memória e ao optar por contar a história de Gustave Caillebotte. O pintor não é apenas o motivo do discurso, é, acima de tudo, a tentativa de recriação ficcional da vida deste singular artista dos oitocentos, alternando entre a saga familiar até chegar ao presente do artista, cuja produção faz vibrar o movimento impressionista francês. Para tanto, ao transformar o pintor em personagem, ao narrar a história, o movimento impressionista ganha a boca de cena pelo revisionismo histórico-cultural da narrativa. A Autora se vale da memória, da interpretação das telas e da imaginação, enquanto Helena fornece documentos e dados históricos a respeito do movimento artístico. Tanto que o espaço literário comporta com leves, mas precisas pinceladas, a presença do círculo dos homens das Belas Artes francesas, contemplando não só a suas figuras como algumas das suas pinturas; são eles Renoir, Manet, Monet, Morisot, Cassatt, Sisley, Degas, entre outros.

O impressionismo adentra no romance não como mero dado histórico, muito menos como a simplicidade de localização espaço-temporal das figuras e do meio pelo qual Caillebotte circula, mas como parte estruturante da narrativa. O texto se apropria de algumas técnicas utilizadas pelos pintores impressionistas e, através do discurso metatextual o romance verbaliza, através da descrição do quadro homônimo ao livro:

Segundo Helena, a tela, muito estruturada, dividia-se em quatro partes simétricas. Enquanto, na parte esquerda, o olhar do espectador se dirige ao longe, para os prédios do fundo, à direita, e em primeiro plano, o olhar é atraído pelas personagens. A linha de horizonte encontra-se ao nível dos olhos destas e perto do meio da altura do quadro. Assim, as personagens em primeiro plano, de dimensões reais, conduzem o espectador para dentro do quadro. Como se o pintor fizesse parte da cena, num espaço que não permite qualquer recuo (...).

(...) E, ao mesmo tempo, a Autora fascinava-se diante dos tons sóbrios, as formas sólidas, a composição organizada, o cuidado posto nos detalhes, nos reflexos da chuva no passeio e no pavimento das ruas, na representação complexa da luz após um aguaceiro. Um fragmento de tempo captado, porque todos os transeuntes e os veículos prosseguiriam no seu movimento, a água iria evaporar-se das pedras da calçada (...). A perspectiva cortada conferia ao cenário realista uma aura de estranheza, sublinhando o enigma contido no olhar das personagens, desatentas à presença do espectador. Algumas pequenas notas de luz e de brilho esvaíam-se do quadro (...) Mas era muito pouco em relação ao cinzento que dominava o cenário (Rio Novo, 2020, p. 131-133, grifos nossos).

A citação acima constitui uma leitura *ekphrástica* do quadro “Rua de Paris em dia de chuva”, tela esta que não só dá título ao romance, como, de maneira sugestiva, parece querer dizer para o leitor os pontos de contato entre a pintura e a narrativa. O romance possui uma arquitetura textual refinada, altamente elaborada, estruturada em jogos temporais (anacronia), espaciais (mapeamento da cidade que adquire estatuto de personagem), discursivos (romance, biografia, autobiografia, autoficção), assim como instaura o multiperspectivismo narrativo, no qual o olhar do pintor, da Autora e de Helena se entrecruzam no espaço textual.

O leitor, por sua vez, desde o primeiro contato com o livro é convidado a assumir a postura de espectador ao contemplar visualmente, por meio da fisicalidade da imagem, a pintura de Caillebotte logo na capa do livro. Ao desviar o olhar da tela para o texto, o espaço se abre e o espectador é inserido na narrativa como um visitante do museu imaginário de Isabel Rio Novo e pelas vidas das personagens que circulam no romance.

As figuras de papel construídas pela tinta de Isabel Rio Novo parecem assumir uma postura tridimensional devido à “tentação biográfica”⁴ que o discurso narrativo possui. Dessa forma, cada personagem adquire “dimensões reais”, são seres capturados pela linguagem e transubstanciados em personagens, mas cujas existências podem ser questionadas.

A narrativa é erguida pela tensão criada pelo atravessamento dos elementos biográficos, de modo que o Caillebotte de Isabel Rio Novo cole a sua existência com a figura empírica do pintor francês, assim como a Autora e Helena configuram o verso e o anverso da instância autoral que assina o livro entre o jogo de luz e sombra. Observa-se a luminosidade de um discurso realista que mapeia, inscreve, delinea as figuras num espaço-tempo passível de verificação, tal qual o trabalho de Helena. Em contrapartida, as sombras dão conta da imaginação, do prolongamento das molduras, dos saltos temporais, do preenchimento do vazio da existência entre autor e obra. O silêncio da história passa a exercitar a própria linguagem através da imaginação, transformando aquilo que ainda não foi no que poderia ter sido.

Um romance que se propõe a falar sobre amor. Um amor à distância, em suspensão, uma tensão que pulsa, vibra e não se completa. Talvez uma carta de amor para um destinatário ignorado ou várias cartas de amor reunidas numa espécie de confissão por muitas vozes. O discurso amoroso atravessa as personagens, de forma que a Autora ao reportar-se ao passado, fazendo da memória um espaço do pensamento, resgata, ou melhor, faz retornar à vida aquilo que a pintura e a figura de Caillebotte significam, de tal forma que ela o denomina «amigo», evidenciando que “a sua relação com Gustave Caillebotte excedia o interesse de uma romancista por uma personagem” (Rio novo, 2020, p. 49). Nota-se o desejo por eternizar a imagem do impressionista na confecção de um romance, cujo discurso busca não só reviver um passado documentado, como tenta preencher os vazios, as cenas que inspiraram as pinturas com o artifício da imaginação:

O rapaz leva no dorso o vigor, a flexibilidade, a frescura de pele, que o resguardam de todas as máculas. Tem nos olhos o brilho dos dias intermináveis. Pode todos os sonhos. Desconhece todas as dificuldades. Que quererá ele, interroga-se a Autora, vendo-o avançar descalço sobre a relva?” (Rio Novo, 2020, p. 44).

Ao dizer o outro, a Autora também diz a si mesma, tanto que chega a confundir-se com a sua personagem, dando a sensação de estar a filtrar a realidade pelos olhos do pintor:

mas as florestas, as pradarias cobertas de trevos, as macieiras floridas, as veredas relvadas, as vilas pitorescas erguidas nos declives e quase inclinadas sobre o mar, eram tão parecidas com as que Gustave Caillebotte representara que a Autora chegou a perguntar-se se o que via não seria pintado pelo olhar do seu amigo (Rio Novo, 2020, p. 20).

Somente a escrita literária é capaz de convergir o real e o ficcional, de dar corpo a um amor impossível pelas artimanhas do tempo.

É que, em certa ocasião, ainda muito nova, mesmo muito nova, a Autora deste romance, folheando um livro de poemas de António Gedeão, encontrou um belo soneto lírico ao jeito de Camões, com a dedicatória: Ao Luís Vaz, recordando o convívio da nossa mocidade. Nessa altura sorriu. Pela primeira vez, encontrava formulado por alguém que não ela, e com mais eficaz simplicidade do que ela alguma vez conseguiria, o conceito da sensação de ligação a alguém com quem nunca nos cruzamos (Rio Novo, 2020, p. 16).

O amor da Autora por Caillebotte se realiza no espaço platónico da arte. Helena, por sua vez, é aquela atravessada pela inquietação intelectual ao investigar a produção artística do pintor e pelo afeto patológico desencadeado por uma figura ausente. A morte do marido ganha forma pelo discurso da amada que mantém viva a chama do amor ao resgatá-lo de um possível esquecimento nas conversas com a Autora: “Mesmo quando falava em Caillebotte, devia estar a pensar no marido, supunha a Autora” (Rio Novo, 2020, p. 89). Caillebotte não só representa um objeto amoroso como também designa o elo entre Helena e a Autora, afinal, ambas partilham do mesmo objeto amoroso: “Certamente que a ajudo. Terei muito gosto em poder conversar com alguém que partilha uma das minhas paixões, talvez a única que me resta” (Rio Novo, 2020, p. 28), diz Helena. Enquanto uma explica, descreve, exemplifica, analisa a vida e obra do pintor, a outra — a Autora — o recria pelos mecanismos da ficção.

Partiu da Autora o primeiro contato com Helena, a professora de história da arte especialista nas pinturas de Gustave Caillebotte, com intuito de recolher informações para a composição do seu romance. Contudo, Helena, imersa num luto patológico, se aproveita dos encontros para resgatar, de forma enviesada, a imagem do marido. Essa figura fantasmática muitas vezes parece colar-se a do pintor impressionista nas falas da professora. A

postura acadêmica de uma historiadora da arte muitas vezes salientava a paixão que Helena nutria por Caillebotte e a sua obra. A professora não media esforços para inserir alguma pintura durante suas aulas para estabelecer diálogo com algum poema. Os alunos viam e reparavam no olhar da mestra quando diante do amor em forma de arte.

Helena experimentara o amor. Melhor do que ninguém conhecera-lhe o poder, a força, a magnitude com que, se ele acaso fosse uma entidade como os antigos fingiam que era, com asas e maiúscula no nome, iria sorrir do desdém dos homens que duvidam de cenas como a que a Autora inventara e cujos planos de uma existência segura e controlada o mesmo amor se entretém, sistematicamente, a derrubar. Porque falava, então, com tanto cinismo? (Rio Novo, 2020, p. 163).

Aquela que vivenciou o amor e o perdeu insistentemente para a morte, busca salvar desesperadamente as ruínas do seu passado. Caillebotte é, portanto, o meio pelo qual Helena se mantém viva, a última chama que ilumina a sua existência. Ao partilhar a sua pesquisa com a Autora, tenta enganar desesperadamente a morte e, mesmo que miseravelmente, vivenciar o amor pelos caminhos tortuosos da memória.

A autora, por sua vez, mostra-se incomodada pela figura de Helena, tentando adiar os encontros para, talvez, não ter de lidar com a figura do luto encarnada no corpo de mulher. Ou apenas tenta adiar as possíveis consequências que um relacionamento desperta entre as partes envolvidas. Seja como for, a narradora-personagem vez ou outra invalida o discurso de Helena por acreditar que certos acontecimentos na vida de Caillebotte tenham sido motivados por outras circunstâncias, com as quais somente a Autora era capaz de verbalizar pelo exercício da imaginação e da escrita. Roland Barthes nos ensina que “escrever” aponta para “enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de ‘expressir’ o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura)” (Barthes, 2018, p. 149). A paixão pelo pintor francês faz com que a narradora-personagem o recrie a partir da sua ótica, pintando-o, não com pincel e tinta, mas com as palavras que preenchem a folha em branco, sem, é claro, pôr em jogo a verossimilhança histórica da sua criação.

Rua de Paris em dia de chuva é um romance de e sobre o amor, um discurso que dialetiza “o tempo vazi[o] (codificad[o]) e expressiv[o] (chei[o] de vontade de significar o desejo)” (Barthes, 2018, p. 65). Uma tentativa de dar corpo ao princípio instaurado na cultura portuguesa pelos versos de Camões ao dizer “transforma-se o amador na cousa amada”. Caillebotte transforma a si nas telas pintadas, seja por sua singular estética, pela perspectiva ou até mesmo pelos seus retratos. A Autora, por sua vez, adentra a sua própria narrativa transformando a si mesma na sua própria personagem, proporcionando no espaço da escrita o encontro com o seu “amigo”. Helena busca nas palavras a possibilidade de materializar a ausência do seu falecido marido, e compartilha com a Autora o amor pelo pintor francês.

Isabel Rio Novo, por sua vez, fez do espaço literário o meio pelo qual ousou tatuar as suas paixões: o século XIX, o gosto por mapear espaços, como o caso de Paris, a admiração por Gustave Caillebotte e o exercício da escrita. Contudo, há de se destacar outro amor, uma carta composta no silêncio da narrativa, cujas entrelinhas revelam verdadeiro afeto de Isabel Rio Novo pela literatura, discurso este que lhe permite visitar tempos passados, construir seres biográficos e jogar com a imaginação. A narradora-personagem, Helena, assim como Gustave Caillebotte são distintos e os mesmos, pois representam partes contrastantes, embora consonantes, da autora do romance. **Rua de Paris em dia de chuva** não se limita a uma história de amor, tão pouco a um exercício de leitura de imagens que vibram no seu interior. Acima de tudo, o texto de Isabel Rio Novo é um exercício de escrita, um romance que se constrói no intervalo da escrita e leitura. O quadro de Gustave Caillebotte, “Rua de Paris em dia de chuva”, em certo sentido, emoldura o romance, pois surge logo no seu início, desaparece mais ou menos no meio da narrativa e reaparece ao final, fechando-o. É a imagem feita em palavras, a literatura feita de pintura, uma intersecção de linguagens, de tal forma que não é possível ler o romance sem olhar o quadro, tampouco observar a pintura sem ler o livro, ambos estão interligados. Ao pintar em palavras os seus próprios quadros, a escritora constrói um texto que pensa a si e os diálogos entre a vida e a arte. Mais do que histórias de amor a distância, o romance é, sobretudo, um testemunho do amor pela arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Pensar debruçado**. Ymago Ensaios Breves. Lisboa: KKYM, 2015.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. 8 Reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

NOVO, Isabel Rio. **Rua de Paris em dia de chuva**. Portugal: Dom Quixote, 2020.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Araujo Watanabe. 2º ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SILVA, Edson Rosa da. **A reflexão da literatura: ensaios sobre literatura francesa**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed., 8. reimp. Belo Horizonte, Autêntica, 2018.

VALENTIM, Jorge Vicente. “Que temos nós de nosso senão o que inventamos?” Entrevista a Isabel Rio Novo. In: **Olho d’água**. vol. 13., n. 1. São José do Rio Preto: UNESP, 2021.

Recebido para avaliação em 23/01/2024.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTAS

1 Doutorando no Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas na área de concentração em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; membro do grupo de pesquisa: Escrever o século XXI: a novíssima ficção portuguesa e os desafios da contemporaneidade (Coordenado pelo prof. Dr. Jorge Vicente Valentim); e membro do grupo de pesquisa A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI (Coordenado pela profa. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria).

2 O conceito de «montagem» desenvolvido por Georges Didi-Huberman parte das ideias do historiador da arte alemão Aby Warburg, que desenvolveu o “Atlas Mnemosyne”, um projeto que envolvia a coleta e a organização de imagens para explorar as conexões culturais e históricas entre elas.

3 Isabel Rio Novo, em entrevista ao prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, manifesta sua admiração pelo Século XIX, e, por consequência, a autora acaba por refletir sobre a retomada da era vitoriana em suas narrativas. “Isso, é um *leitmotiv*, e por razões muito concretas e muito práticas. Como sabes bem, a minha tese de doutoramento incidiu sobre textos de teorização, produzidos no século XIX. Foi uma tese muito trabalhosa, desenvolvida ao longo de sete anos, muito, muito maturada, e que envolveu (nossa, nem consigo me lembrar) uma quantidade astronômica de leituras de romances, de artigos de jornal, de livros de ensaios, foi realmente colossal e foi inevitável que, nesse convívio, tão próxima com a história do século XIX no fundo, que eu ficasse com muito daquilo que é o imaginário do século XIX. Mas é uma época que me agrada muito, talvez, porque, como o século XX começa logo com acontecimentos em nível mundial, com a primeira Grande Guerra e com as epidemias — nesse ponto, eventos muito semelhantes aos que vivemos agora —, esse é um século já de um sofrimento muito coletivo. Provavelmente, o século XIX é o último momento da humanidade em que as tragédias ainda são muito individuais, ou muito nacionais. Acredito que é um bocadinho por aí” (Rio Novo; Valentim, 2021, p. 167-168).

4 Termo utilizado pela própria autora em entrevista ao professor Jorge Vicente Valentim.

DESACELERAR OS PASSOS, RESISTIR À POSITIVIDADE: CHAGAS DA PSICOPOLÍTICA EM *INFERNO*, DE PEDRO EIRAS

SLOWING DOWN THE STEPS, RESISTING TO POSITIVITY: WOUNDS FROM PSYCHOPOLITICS IN *INFERNO*, BY PEDRO EIRAS

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO

Partindo da reflexão de Byung-Chul Han a respeito da psicopolítica como a nova ordem contemporânea, que rege a “sociedade do cansaço”, apresentamos a leitura de alguns poemas do *Inferno* (2022), de Pedro Eiras. Ao descrever diversos cenários da vida urbana hiperacelerada e hiperconectada, o sujeito lírico passa a caminhar entre seus semelhantes e, todos juntos, sentem-se oprimidos pelo excesso de positividade imposto pelo *big data*. Ao transitar por diversos não-lugares, o poeta apresenta uma postura crítica, de acentuada preocupação ética, em relação aos impactos subjetivos do neoliberalismo. Por fim, concluímos que nos trinta e três cantos híbridos do *Inferno*, a contradição presente nos versos atrita com a anulação da subjetividade ao propor, por meio da experiência temporal gerada pela poesia, o intervalo, a intimidade e o tédio profundo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea. Pedro Eiras. Psicopolítica. Positividade. Desaceleração.

ABSTRACT

Starting from Byung-Chul Han's reflection about psychopolitics as the new order of contemporary era, which governs the "burnout society", we do a reading of some poems of **Inferno** (2022), by Pedro Eiras. In describing various scenarios of hyper-accelerated and hyperconnected urban life, the lyric subject starts to walk among his peers and, all together, they feel oppressed due to the excess of positivity imposed by big data. By transiting through different non-places, the poet presents a critical stance, with marked ethical concern, in relation to the subjective impacts of neoliberalism. Finally, we conclude that in the thirty-three hybrid cantos of **Inferno** the contradiction present in the verses causes friction with the annulment of subjectivity by proposing, through the temporal experience generated by poetry, the gap, intimacy and deep boredom.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry. Pedro Eiras. Psychopolitics. Positivity. Slowdown.

A psicopolítica digital transforma a negatividade da decisão livre na *positividade de um estatuto de coisas*. A própria *pessoa* se positiva em *coisa*, que é quantificável, mensurável e controlável. Nenhuma coisa porém é livre: todavia, é *mais transparente* do que uma pessoa. Os *big data* anunciam o fim da pessoa e do livre-arbítrio
(Han, 2018, p. 23, grifos do autor).

E perdidos tropeçamos no eco dos passos
quando a luz declina na dobra das janelas,
se os vidros guilhotinam as fachadas das casas,
já nada presta atenção ao próprio nome,
já tudo vive de nomes emprestados,
já ninguém sabe que nome tem
(Eiras, 2022, p. 7).

Uma das linhas de força da lírica portuguesa recente está vinculada à determinada perspectiva ética de um grupo de poetas que começa a publicar nos anos 2000. Em algumas dessas vozes recentes, há uma partilha de afetos na escrita de poesia, sobretudo relacionada à percepção dos problemas sociais que acometem os sujeitos na contemporaneidade. Há, nessas poéticas, a partilha de sentimentos entre o poeta e os demais sujeitos, que são comandados pelas virtualidades digitais. Sobretudo na poesia de Pedro Eiras, mais especificamente em **Inferno** (2022), os cantos que compõem o livro — para além da intertextualidade direta com o tríptico de Dante — apresentam um poeta que está a caminhar pela multidão e que compartilha

com os sujeitos citadinos os problemas que afligem a todos. Poeta e indivíduos estão presos nas virtualidades da vida hiperacelerada e hiperconectada da contemporaneidade.

As camadas do inferno contemporâneo de Eiras são apresentadas por meio de diversas alegorias virtuais, em que todos estão conectados por *hiperlinks* e por diversas redes de dados móveis. Por meio das imagens criadas pela leitura dos poemas, podemos relacioná-las às chagas da chamada “sociedade do cansaço”, indagada por Byung-Chul Han (2017). Na perspectiva filosófica do Sul-Coreano, a estafa característica da sociedade contemporânea é um abatimento solitário, fruto do autogerenciamento de si, já que “[...] a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos. Esses estados psíquicos são característicos de um mundo que se tornou pobre em negatividade e que é dominado por um excesso de positividade” (Han, 2017, p. 70).

De forma análoga, no **Inferno** de Pedro Eiras deparamo-nos com uma paisagem urbana lúgubre na qual os sujeitos estão afetados pelo excesso de positividade, bem como estão perdidos, sem perspectivas e sem individualidades. Estão todos exauridos e estão a trombar uns com os outros nos diversos não-espços da *polis*. Todavia, os indivíduos estão conectados às redes de dados móveis e estão a interagir com aplicativos em seus “telemóveis”. Outros estão a utilizar os *notebooks* conectados à *web* com transmissões via *skype*, bem como se movimentam nas avenidas e nas ruas por *gps*. Esses diversos dispositivos *high tech* trazem uma falsa sensação de liberdade aos indivíduos, já que exigem a velocidade e a superficialidade das relações humanas. Guiados por diferentes aparelhos que “facilitam” os afazeres do dia a dia, esses homens e mulheres foram contagiados por uma demanda interna sem limites, cujo resultado é a exaustão do espírito e a falência da alma. O canto I apresenta elementos do cenário urbano esfacelado pelo qual o poeta irá percorrer e, então, ele passa a narrar os diversos estados das almas desoladas com as quais se depara:

Malgrado os mapas, as cartas astrais,
as sondas imponderáveis
vertidas nas veias,
e o satélite oracular
que aconselha
os nossos passos,

cursor na grelha das ruas,
seta da nossa
sombra

malgrado o sinal,
já descontados os efeitos
da relatividade

num síncrono *gps*,
instantâneo tradutor
de mundos pentecostes,

malgrado já nunca ser noite,
se os candeeiros cegam
numa prótese de sol,

malgrado a voz que nos indica o destino,
e na planilha desenha
o mais perfeito caminho,

legendas, lembranças, semelhanças,
desperdício da luz repartida
na longitude dos dias,

chega sempre um instante, nas nossas vidas,
em que todos
nos perdemos
(Eiras, 2022, p. 5-6).

Nessa cena do inferno psicossocial contemporâneo, destacamos a repetição da preposição “malgrado” em quatro estrofes, cuja ideia opositiva e concessiva reforça a ideia de

Han a respeito de uma ampla rede invisível instaurada pela psicopolítica. Essa mesma conjunção expressa a ideia contrária de auxílio que tais aplicativos e objetos poderiam oferecer aos sujeitos e ao poeta. Ao contrário, esses apetrechos massificam a todos e aniquilam as suas subjetividades. Essas diversas ferramentas e dispositivos digitais elencados, tais como os mapas, os satélites, as cartas astrais, os cursores, as setas, os *gps*, as planilhas e as legendas, automatizam a vida cotidiana e levam à exaustão os sujeitos que não têm espaços de escolha. Além disso, as imagens da sonda vertida em veia, bem como as dos candeeiros que cegam numa prótese de sol, podem ser relacionadas a um cansaço alienante típico do paradigma neuronal indagado por Byung-Chul Han. Essa perspectiva da autoexploração do sujeito presente no verso “malgrado já nunca ser noite, / se os candeeiros cegam” conduz a um fim que pode ser comum a todos: a depressão. Já na última estrofe do canto I, constatamos o sentimento de não pertencimento e de incerteza do sujeito lírico sobre os caminhos que deve tomar, já que se encontra perdido nos hiperespaços urbano-virtuais. Ainda no primeiro canto, podemos relacionar a imagem das planilhas — que podem ser as do *excel* — à lógica do capitalismo tardio, que exige alto desempenho e controla os indivíduos sob diversas órbitas.

Partindo da perspectiva da psicopolítica de Han, podemos ler os poemas de Eiras como distópicos. Trata-se de uma poética do desencanto e da não salvação do homem frente à hiperatividade que lhe é exigida cotidianamente. Seu livro, embora apresente intenso hibridismo de formas,

dicções e diálogos intertextuais, vale-se de diferentes estratégias de escrita — sobretudo por meio de uma ironia que entra em atrito com o mundo — para representar o *nonsense* da vida atribulada no século XXI. Eiras se posiciona contra essa hiperaceleração e, por sua vez, cria em sua poesia uma rede de afetos ao trazer para o espaço do poema críticas aos avanços tecnológicos que passaram a dominar o destino de todos, agora, adoecidos e sem individualidades. Várias doenças da era da cibercultura podem ser relacionadas à escatologia de nossa era, que é entendida por Han (2018) como a era da positividade, uma vez que

hoje, caminhamos para a era da psicopolítica digital, que avança da vigilância passiva ao controle ativo, empurrando-nos, assim, para uma nova crise da liberdade: até a vontade própria é atingida. Os *big data* são um instrumento psicopolítico muito eficiente, que permite alcançar um conhecimento abrangente sobre as dinâmicas da comunicação social. Trata-se de um *conhecimento de dominação* que permite intervir na psique e que pode influenciá-la em um nível pré-reflexivo (Han, 2018, p. 23, grifos do autor).

Os vários infernos artificiais apresentados pelo poeta são descritos como espaços urbanos nos quais os indivíduos vivem sob uma violência sistêmica que é inerente à globalização. No entanto, ao se situar entre os transeuntes, a voz lírica se manifesta descontente com os cenários pelos quais percorre, o que revela uma questão ética que exige ser refletida em toda a sociedade, sobretudo pelo viés crítico em relação às imposições da lógica neoliberal do desempenho e do comando das vidas de toda a gente pelos algoritmos. O canto VI descreve bem esse mapeamento virtual urbano:

E aqui moram os desesperados
que aprenderam a respirar
fora de água.

À primeira vista, são
como qualquer pessoa:
nos cafés, consultando
telemóvel, trocos, linhas da fortuna,
dando a vida de barato
em troca de noites sem susto,
menos passos à volta do poço,
um esquecimento mais dócil.
Por dentro, retalham
jugulares, retinas, o nome próprio
num derrame de sonos.

O que para o outro é turismo
no País das Maravilhas
aqui monta a instável morada
do corpo, intervalada
com estâncias de hospital, paredes altas,
janelas altas, copas das árvores

recortadas contra
altas noites,
gradeamentos, comprimidos, rondas entre
quatro muros,
sapatilhas sem atilhos
(Eiras, 2022, p. 22).

Os “desesperados”, na voz do poeta, “são como qualquer pessoa” e estão em lugares de partilha. Nos “cafés”, que deveriam ser recintos de encontro, tornaram-se lugares nos quais os sujeitos estão apenas interessados em “postarem” suas vontades de suas realidades virtuais em seus *smartphones*. Contudo, pode-se deduzir, pelos versos, que esses mesmos sujeitos, por dentro, estão a retalhar “jugulares” de seus semelhantes para conseguir *likes* em suas postagens nas redes sociais. Enfim, os “hospitais” e “os comprimidos” que cercam esses mesmos indivíduos refletem o descontentamento do poeta que vivencia a degradação dos semelhantes ao seu redor. Esses espaços, que formavam o “país das maravilhas” somente na visão dos “turistas”, perderam sua identidade em prol de interesses rentáveis. Nesse canto em específico, nota-se como Eiras possibilita seus leitores a pensarem criticamente sobre os malefícios do mundo digital e globalizado. A contrapelo, o longo poema, ao trazer imagens comuns da era digital, induz os leitores à pausa e à desaceleração. A esses últimos, a reflexão sobre os “vales” do inferno contemporâneo pode servir como um alerta à virtualização da vida pouco afetuosa e regida pelos ideais neoliberais.

Ao continuar sua caminhada, o poeta percorre por diversos espaços citadinos comuns de partilha — avenidas, ruas, cafés, praças — onde não se percebe uma vivência ou uma história. Há uma desfiguração dos lugares nas cenas urbanas cotidianas, cuja ironia se circunscreve, nessas cenas, por meio das críticas à expansão mercadológica da cidade. O sujeito poético, ao cruzar pelos diversos ambientes e ao se deparar com gentes e paisagens mórbidas, é afetado pelos mesmos problemas. A esse respeito, sobre a sintomática percepção de algo invisível que contamina a todos e que é inerente à psicopolítica, o canto VIII expõe a vulnerabilidade dos indivíduos que vivem sob diversas formas de violência neuronal não perceptível, não palpável e que os cega:

O que vemos é terrível.
Mas é muito pior
o que não vemos,
porque nem sabemos
o que não vemos.

Porque os telescópios, os microscópios
deixam ver
o distante
e o pequeno;
porque inventámos instrumentos
para ver o que sabemos

que não víamos,
mas nenhum para ver
o que não sabemos
que não vemos.

Porque ninguém conhece a sua cegueira,
senão demasiado tarde, quando
o incêndio apagou,
o vento enterrou as cinzas,
e já ninguém sabe onde isto tudo aconteceu.

Mesmo o que vemos
desgastamos; por lapso,
por incúria, destruimos;
e também porque estragar, ao fim e ao cabo,
nos distrai.
Mas muito mais destruimos
o que não vemos,
porque não o vemos, e
nem sabemos que destruimos.

E não ver não nos torna
inocentes;
porque deveríamos ver o que não vemos,
porém não vemos
o que não vemos
(Eiras, 2022, p. 29-30).

Assim como na poesia de Eiras, essas questões também estão sendo pensadas por outros poetas-críticos² que se colocam contra a nova ordem vigente. Herdeiros de forma indireta da dicção lírica portuguesa iniciada nos anos 1970 por Joaquim Manoel Magalhães — cuja poética trata a todo o tempo sobre a massificação dos desejos e as vivências do corpo — alguns poetas que começaram a publicar no século XXI, tais como o próprio Pedro Eiras e seus contemporâneos Manuel de Freitas, José Miguel Silva, Golgona Anghel, Pedro Mexia, dentre outros —, trazem a ideia de um certo “realismo” na poesia portuguesa recente.

O poeta se reconhece, nesse tipo de poesia, como um sujeito que também está deslocado nesses lugares sem identidade e apresenta sentimento de descontentamento frente às exigências impostas pelo consumismo desenfreado e pela aceleração da vida urbana. São poetas que criticam a artificialização da cultura portuguesa no que diz respeito às armadilhas do capitalismo neoliberal, ou seja, são contra a apropriação do espaço urbano tornado mercadoria e que trazem malefícios à vida social. A esse respeito, vale lembrar a imagem do turista que aparece nos poemas de Pedro Mexia, que ocupa o lugar que já pertenceu ao *dandi* e ao *flâneur*. Nessas poéticas recentes, nota-se a narrativização de atos corriqueiros que apresentam léxico trivial muito próximo da linguagem cotidiana. É perceptível uma vontade de comunicabilidade, de estar em conjunto, de ocupar espaços e de partilhar o

“sensível” (Rancière, 2009). Para isso, esses poetas buscam uma aproximação com o leitor e essas formas de aproximação dão-se por meio da partilha de circunstâncias culturais, sociais e vivenciais do desalento social urbano, como se lê em:

Já nos disseram, já nos juraram
que o mundo é assim, não há nada
para ver.

Ora, no girar do calendário, o que não falta
é *peep shows* a encher os olhos;
e quanto à circulação: não custa circular,
basta a lei da gravidade para
animar o andamento,
custa sim travar
junto às línguas que desconheces, custa
não saltar
na vertigem do vazio.

Se queres romper o ciclo vicioso, não basta
chorares como um profeta; deves evitar o riso,
que traz sempre a catarse;
evita, mais que tudo, vago desporto de
comentar goleadas, o estudo do mundo, o chá das cinco
das lamentações: se queres romper
o ciclo, se queres mesmo
romper este ciclo,
renuncia,

renuncia
(Eiras, 2022, p. 51).

Esses poetas portugueses de linhagem crítica, no que diz respeito à tensa relação entre poesia e globalização, são agudos ao abordarem temas como a exploração do trabalho, a passagem do sujeito — com suas subjetividades — para protótipos sem identidade, além do uso comercial dos lugares, com fins turísticos e rentáveis. A artificialidade e a obrigatoriedade que se faz em cima de determinados comportamentos impostos pelo neoliberalismo aparece, sobretudo, em Manuel de Freitas por meio da “poesia de circunstância³”, ou seja, poemas que apresentam uma reflexão atenta às vivências diárias do tempo presente. Ao trazer os problemas do sujeito para o poema, nota-se que a vida não é sublime e não é idealizada o tempo todo⁴. Cada dia é uma circunstância. Além disso, são poemas que buscam a aproximação com o cotidiano e o estranhamento aparece no momento em que os versos aproximam elementos inesperados, quebrando a expectativa (uma figura fora do mundo, externa às coisas do mundo — e coloca-o no lugar da troca, da venda, dos produtos). O problema, nesse tipo de poema, está no entremeio, no atrito entre discursos e valores. E onde fica o poema nessa vida feita de produtos, de produtividade e de hiperaceleração?

Sobre essas questões, Rosa Martelo reflete em **Devagar, a poesia** (2022) os modos de experiência temporal expansiva gerados pela poesia enquanto forma de resistência às diversas imposições inerentes ao tempo presente. Para Martelo, a adoção dos modos de dizer na poesia revela o que somos bem como o que recusamos. Sob um prisma social, somos afetados uns pelos outros e pelos mesmos transtornos comuns que enfrentamos na sociedade do capitalismo tardio. A esse respeito, diz-nos Eiras:

Por incrível que pareça, também existe este desporto: açambarcar
os erros do mundo, responder pela inconsistência dos outros,
pelo mal alinhamento galáctico: pensar: «se eu não tivesse dito
aquela palavra», ou, o que vai dar no mesmo: «se eu tivesse
falado
a tempo».

Conceber sempre o pior cenário; prever como, na estrutura
com-
pleta da máquina, cada golpe de sorte desencadeia o mal
maior;
ser, nas rodas da engrenagem, a pedra suficiente, e protestar se
ninguém acredita nas aziagas profecias: eis outra forma de
volú-
pia, de inferno portátil
(Eiras, 2022, p. 64).

Esse sentimento de unidade, de comunidade e de ser afetado um pelo outro — e pelos problemas comuns a todos — leva-nos, segundo Jacques Rancière (2009), à integração de um sistema de evidências sensíveis comum aos sujeitos pertencentes a uma mesma comunidade. Diante da partilha de nossas aflições na contemporaneidade, Rosa Martelo (2022) destaca o papel da poesia em interromper o tempo, já que ela pertence à ordem do intervalo. A experiência em escrever e em ler poesia possibilita formas de desaceleração, de lentidão, de intimidade e de singularidade diante da vida apressada que foi institucionalizada como “normal” pelos ideais neoliberais. Em tempos de hiperaceleração, de hipermodernidade, da hiper-realidade e da extrema autoexploração, a velocidade se tornou nosso destino comum, uma vez que

ver à nossa volta tantos sinais de uma aceleração inexorável no sentido da destruição já não reversível do mundo em que vivemos — apenas minorável — não pode deixar de ser paralisante. Mesmo se um dos traços distintivos do nosso tempo é a aceleração. Mas dir-se-ia que estamos paralisados pela aceleração, precisamente, pela cegueira que ela mesma produz; com ressalva de que os seres humanos não formam de modo algum uma categoria homogênea e não estamos todos paralisados da mesma forma nem pelas mesmas razões (Martelo, 2022, p. 196-197).

Já não somos mais cobrados por meios impositivos que nos privavam a liberdade, tal como Michel Foucault (2014) mapeou em sua arqueologia do século XX, sob um paradigma disciplinar que oprimia e castigava os sujeitos. O paradigma da biopolítica apresentada por Foucault — na qual o Estado tinha a tutela sobre a vida e a morte dos indivíduos e que mais tarde seria reformulada por Achille Mbembe (2018) sob o rótulo da necropolítica — passou, no século XXI, a massificar os sujeitos, aniquilando as suas subjetividades. Esse espaço da hipermodernidade faz-nos transitar permanentemente entre os lugares e os não-lugares, o que nos leva a assumir identidades provisórias. Ou, dito de outro modo, o espaço do não-lugar não cria identidade singular, apenas a solidão e a semelhança.

A solidão e a semelhança são as novas imposições da ordem do capitalismo vigente, que institui não mais a negatividade — que era o paradigma disciplinar imposto por meio da opressão nas formas de trabalho contra a liberdade do sujeito do século XX — mas, sim, a positividade como o paradigma do século XXI, que Byung-Chul Han (2017) denominou como sociedade do cansaço. A nosso ver, diferente do que reflete o pensador sul-coreano, o extremo cansaço contemporâneo é o resultado de uma combinação do que ele entende pela virologia que afeta a imunidade — recentemente vivenciado pela pandemia da Sars-Cov-19 — juntamente à extrema violência neuronal, que é instituída pelo excesso de positividade nas diversas formas de trabalho autoexplorado.

Devido à virtualização dos espaços experimentados nos não-lugares, aliada à velocidade e à amplitude das tecnologias de comunicação e de informação, transformamo-nos em uma sociedade “excitada”. A hiperatividade autoexigida pela lógica do desempenho leva ao infarto da alma. E é justamente contra essa hiperatividade desfocada, com a valorização do intervalo, do hiato, que a poesia aparece como meio de resistência ao cansaço alienante que nos separa e nos isola. A esse respeito, o canto XIII do **Inferno** apresenta uma cena de extrema aceleração, no qual uma mulher é cobrada e intensamente monitorada pela sua produtividade, tornando-a empreendedora de si mesmo e levando-a ao infarto da alma:

Esta mulher anda aos círculos
mas não dá conta:
é uma lição de verticalidade
sobre saltos altos,
agendas em cinco continentes
por ubíquo *skype*.

Dir-te-á, afastando uma cortina
de calculada vergonha,
que lutou muito para chegar
aonde chegou; mas
só és digno da confiança
porque ela primeiro aferiu
o teu conhecimento

do cinismo,
aos clubes de que sabes
a palavra-passe.

Nada de muito óbvio:
se não serves, ela apenas
se cala um pouco mais cedo; espreita
sobre o teu ombro, depois
começas a sentir-te invisível.

Claro que não chamaria o empregado
para te pôr na rua,
e nem sequer te mostra antipatia, porque –
vou ser sincero —
tu não existes.

Ela fecha o silêncio
até o último botão, vira costas
e afasta-se à procura
de mais proveitoso simpósio,
alta e aprumada, sabendo que
a eternidade depende
de mais um ou dois centímetros
nos saltos altos
(Eiras, 2022, p. 47-48).

A percepção de descontentamento, do mal-estar e das constantes perdas de valores em função do capitalismo tardio se materializam no inferno de Eiras em diferentes circunstâncias e cenários da cidade contemporânea. Nessa cidade, percebemos que as paisagens, ou melhor, as “despaisagens” servem como pretextos para se pensar o fracasso e a anulação diária dos sujeitos. Extremamente distópicas, as ruínas da paisagem urbana aparecem em sua escrita para indicarem a insatisfação do poeta — que está a compartilhar as vivências das pessoas comuns — com a deterioração de valores em uma sociedade consumista e indiferente ao mundo solidário.

Não nos surpreende que alguns livros de poesia recentes, sobretudo como em várias cenas dos cantos do **Inferno**, têm reivindicado a pausa, o intervalo e sobretudo o tédio profundo como formas de combater a hiperceleração e a autocobrança excessiva. A depressão, o transtorno de personalidade, o déficit de atenção e hiperatividade, a síndrome de *burnout*, dentre outras patologias que são as chagas da psicopolítica instaurada no século XXI da qual fala Byung-Chul Han, são representadas nas depredadas cenas urbanas de Eiras. Deparamo-nos com diversas “almas” desinteriorizadas guiadas por panótipos digitais que as coisificaram, tornando-as mensuráveis e quantificáveis. A desaceleração, frente à lógica do desempenho do capitalismo neoliberal, bem como da vida regida pela ordem dos algoritmos é sugerida nas diferentes configurações da escrita poética de Eiras. Essas questões podem ser refletidas na leitura do canto XV:

Não o minotauro — mas o algoritmo —
compreender-te-á

Porque:

1º) todos os touros foram
açambarcados,
pendurados,
esfolados vivos
em nosso nome,

Ovídio agora é arrumador de carros,
está pele e osso, não tem onde
cair morto;

e por outro lado

2º) o algoritmo
conhece-te:

ele sabe os nomes mais ínfimos,
consultas, inquéritos, reservas e compras,
as dúvidas nunca são resolvidas,
lentamente esquecidas,
palavras-passe antigas,
substituídas;

sabe as datas, os aniversários,
mesmo o *spam* que nunca foi aberto,
respostas, reencaminhamentos, o instante preciso
de um equívoco,
depois alguém morreu
e não foste a tempo de pedir desculpa,

mas sobretudo ele sabe
os teus gostos, preferências, definições avançadas:
e se fosse um prato de cozinha chinesa?,
e se fosse um destino de férias?,
e se fosse uma forma de crime violento?,
e como gostarias de morrer?
mais o questionário de Proust,
e o signo, incluído
ascendentes, exceções,
aquela avaliação de Q.I.,
feita
um bocado no gozo, para passar o tempo;
sabe até às vísceras
o caminho dos dedos na rede do corpo,
o sentido da vida, o lema secreto,
as três fobias mais populares, e ainda
a grelha de detecção de sintomas do transtorno obsessivo-
compulsivo,

a ainda que não és um *robot*, porque
identificas sinais de trânsito, caixas de correio, semáforos,
sabe
todos os teus gostos, desgostos, e o que te é
indiferente, irrelevante, ofensivo ou já adquirido,

o esperanto dos teus sonhos,
as tuas juras em vão,
os mandamentos traídos,
as confidências falando do túmulo,

ele sabe, mais do que
um psicanalista, um confessor, um leitor com
insónia ideal,
mais do que um espírita, um mentalista, uma alma gémea,

os segredos de toda a gente,
em rede, cruzando dados,
sinais de telemóvel,
imagens nas câmeras da cidade,
registros do multibanco:

o algoritmo,
como outrora Deus,
sabe tudo,

e compreender-te-á
melhor do que
ninguém
(Eiras, 2022, p. 52-54).

Por hora, fica-nos a inquietação sobre a necessidade de desaceleração que a poesia nos possibilita, bem como à sanidade mental fundamental à vida contemporânea. Ao mapear as diversas chagas de uma vida infernal, cansada, solitária e em *working in progress* no espaço urbano, Pedro Eiras, a partir do diálogo com os títulos da trilogia de Dante, faz-nos decretar, no tempo presente, a urgência da pausa, do hiato e da valorização do ócio e do tédio. Sua poética, então, assume um caráter pedagógico. Ela traz uma lição ética, que nos leva a refletir sobre como funcionam os dispositivos psíquicos de manipulação da nova ordem vigente por meio de uma poesia afetiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EIRAS, Pedro. **Inferno**. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da Prisão**. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas formas de poder. Tradução Maurício Liesen. Editora Âyiné: Belo Horizonte, 2018.

_____. **Sociedade do cansaço**. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópoles: Vozes, 2017.

MARTELO, Rosa. Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX. *In*: MARTELO, Rosa Maria. **A forma informe**: leituras de poesia. Porto: Assírio & Alvim, 2010, p. 155-178.

_____. Devagar, a poesia. *In*: _____. **Devagar, a poesia**. Lisboa: Documenta, 2022, p. 19-39.

_____. Notas para a salvação do mundo. *In*: _____. **Devagar, a poesia**. Lisboa: Documenta, 2022, p. 195-212.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Libby Meintjes. São Paulo: N1 edições, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução Mônica Costa Melo. São Paulo: Editora 34, 2009.

Recebido para avaliação em 07/11/2023.

Aprovado para publicação em 16/02/2024.

NOTAS

1 Professor de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Campus Hidrolândia, Goiás, Brasil, e no PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil. Desenvolveu Estágio Pós-doutoral (2021-2023) no PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, sob supervisão de Ida Alves. Integra o Grupo de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade (UFF/CNPq) e o Grupo de Trabalho Texto Poético (ANPOLL).

2 José Miguel Silva, Manuel de Freitas, Golgona Anghel, Pedro Mexia e Pedro Eiras, a nosso ver, são sensíveis à relação poesia e neoliberalismo.

3 O poema é feito porque há uma demanda, ou alguém encomenda ou mesmo porque poeta quer oferecer o poema como um brinde. Camões e outros poetas clássicos pediam que o poema fosse feito e recebiam por isso. Garrett, nos álbuns, fazia poemas que foram feitos para o aniversário e para outras ocasiões especiais. No século XX e XXI, o poema é feito a partir das circunstâncias e da atenção do que permeia a volta do poeta.

4 Referimo-nos a uma tradição da poesia portuguesa contemporânea iniciada com a poética de Joaquim Manuel Magalhães, que destoa da dicção de outras perspectivas poéticas, tais como a de Gastão Cruz, por exemplo. Gastão Cruz era crítico a esse tipo de poesia, chegando a caracterizá-la como de “baixa tensão poética”. Não se trata de qualificar ou desqualificar uma ou outra. Isso se refere às escolhas de cada linha de trabalho que, no caso específico do grupo Cartucho, havia a recusa da metáfora em prol de uma poesia narrativizada. A esse respeito, ver “Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, de Rosa Maria Martelo (2010).

INTENÇÃO E SENTIDO NOS CONTOS “CIVILIZAÇÃO”, DE EÇA DE QUEIRÓS, E “O SEGREDO DO BONZO”, DE MACHADO DE ASSIS

INTENTION AND MEANING IN THE SHORT STORIES “CIVILIZATION”, BY EÇA DE QUEIRÓS, AND “O SEGREDO DO BONZO”, BY MACHADO DE ASSIS

Paulo Alex Souza¹

RESUMO

O artigo tem como foco principal duas noções da teoria literária, a saber, as noções de intenção autoral e de sentido da obra. Mas também, de forma conjugada, são abordadas as noções de consciência, significação e postura crítica. Depois da discussão teórico-crítica, segue-se a análise literária dos contos “Civilização”, do escritor português Eça de Queirós, e “O segredo do Bonzo”, do brasileiro Machado de Assis, procurando demonstrar como aquelas duas noções centrais se evidenciam nessas duas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Intenção. Sentido. Machado de Assis. Eça de Queirós.

ABSTRACT

The article's main focus is two notions of literary theory, namely, the notions of authorial intention and the meaning of the work. But also, in a combined way, the notions of consciousness, meaning, and critical stance are addressed. After the theoretical-critical discussion, the literary analysis of the short stories “Civilization”, by the Portuguese writer Eça de Queirós, and “O secreto do Bonzo”, by the Brazilian Machado de Assis, follows, seeking to demonstrate how those two central notions are evident in these two works.

KEYWORDS: Literature. Intention. Meaning. Machado de Assis. Eça de Queirós.

Uma ideia típica do senso comum é a que considera que bom é o que é novo, e ruim tudo o que não é atual. No fundo, deve-se isso à modernidade, que instaurou a ideia de moderno como positivo e necessário para algo ter qualidade e valor. Assim, muitos consideram que textos antigos são velhos e sem sentido para a atualidade, e que não valem mais a pena serem lidos ou estudados. Tal pensamento perguntaria, por exemplo, por que ler hoje Eça de Queirós e Machado de Assis, dois autores cuja produção se deu predominantemente no século dezenove. Como resposta ao referido pensamento preconceituoso, este trabalho tem como objetivo geral demonstrar que a obra desses autores ainda tem grande valia para o nosso tempo.

Para isso, investigarei como se manifestam duas noções referentes ao processo de produção literária — a noção de intenção autoral e a noção de sentido — em dois contos, um de Machado de Assis e um de Eça de Queirós. Do primeiro, selecionei o conto “O segredo do Bonzo”, publicado no livro **Papéis Avulsos**, em 1882. Do segundo autor, escolhi o conto “Civilização”, publicado primeiramente em 1892. No conto do escritor brasileiro, a noção de intenção se manifesta na tematização do idealismo (é claro que não é somente neste quesito que a intenção do autor se faz presente). Já a noção de sentido da obra se manifesta, logicamente, no fato de a obra ter um determinado sentido, mas também, e principalmente, no caráter crítico que este sentido possui. Já em Eça de Queirós, tanto a intenção como o sentido se manifestam claramente na presença de uma “tese” a ser demonstrada e comprovada ao longo da narrativa.

Intenção, sentido e significação

Para analisar nas obras as noções citadas, é preciso antes elucidar o que são intenção e sentido nos estudos literários. De início, faz-se necessário salientar que a noção de intenção — e com ela a noção de consciência — remete à categoria autor, tal como observa Compagnon (2010, p. 47): “Sob o nome de *intenção* em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto”. Em segundo lugar, quando se fala em sentido, consciência, intenção ou postura crítica do autor, deve-se ter em mente que há obras em que tais noções são de mais fácil identificação e apontamento, enquanto que em outras obras — dado as especificidades delas — o mesmo não ocorre. Há autores que criam um conteúdo mais objetivo e patente, expresso também de modo objetivo e patente, fazendo com que essas noções sejam mais transparentes aos leitores.

Isso é o que permite ao analista ou a um leitor comum dizer com tom sentencioso: aqui, fulano faz uma crítica a tal estado de coisas; ali, sicrano deixa patente tal posicionamento; esta obra é uma paródia de...; o sentido daquela obra é tal etc. Assim é, me parece, o caso do **Dom Quixote** de Miguel de Cervantes, em relação aos romances de cavalaria de seu tempo, e o caso do narrador-personagem Brás Cubas, em relação ao que narra e à

sociedade da qual faz parte. Vejamos um exemplo concreto. Fazendo um balanço das conquistas da teoria cultural no campo dos estudos literários, Terry Eagleton (2005, p. 136) aponta que “ela nos libertou da ideia de que haja uma única maneira correta de interpretar uma obra de arte”. A partir daí, ele faz comentários sobre algumas obras para exemplificar o que seriam interpretações falsas ou exageradas e o que seriam interpretações mais fiéis aos textos:

Considerar *The Waste Land* como uma reflexão sobre o vazio espiritual do Homem sem Deus é ler aquilo que está ali na página, enquanto ver o poema como sintoma de uma civilização burguesa exaurida numa era de guerras imperialistas é impor ao poema suas teorias enroladas. Falar de exploração espiritual em D. H. Lawrence é ser fiel aos textos, enquanto falar do sexismo em sua obra é distorcê-las para seus próprios propósitos políticos (Eagleton, 2005, p. 136-137).

As partes que me interessam são as primeiras de cada exemplo dado, aquelas que antecedem o “enquanto”, ou seja, aquilo que, segundo o analista, seria uma interpretação bem presa ao texto. Considero que essas partes se aproximam daquilo que é chamado de sentido do texto, além de serem exemplos do que disse acima sobre fulano, sicrano etc. Eagleton capta e sintetiza — ou pelo menos se propõe a captar — o que se pode chamar de sentido geral das obras citadas, que expressam o que expressam em virtude da intenção de seus autores. E elas fazem isso sem prejuízo nenhum para possibilidades de significações vindas de leitores contemporâneos da obra e de leitores futuros. Cabe agora falar o que vem a ser sentido e significação. Antes, porém, três observações.

Partindo de uma perspectiva materialista da prática literária que envolve a criação do texto e a leitura dele, primeiramente, deve-se considerar que o que está escrito é o que conta em primeira e última instância. Logo, para apontar tanto o sentido de uma obra, quanto uma significação particular possível, o leitor deve ater-se ao texto em questão em primeiro e último lugar. Em segundo lugar, deve-se considerar que o leitor tem acesso ao sentido e à significação antes de ter acesso à intenção autoral. Na verdade, o leitor chega à intenção por intermédio da significação e do sentido do texto. Isso, é claro, tomando-se como ponto de partida o leitor, porque tomando-se o autor como ponto de partida, a ordem é inversa: a intenção do autor gera o sentido. Em terceiro lugar, o texto não diz nada por si só, antes e atrás dele há um indivíduo com ideias na mente, disposição intelectual e capacidade artística para expressar suas ideias através da escrita. Para os textos não literários (textos teóricos, filosóficos, ensaísticos, por exemplo), não se admite que o que eles expressam não seja a expressão da consciência de seus autores. A mesma consideração não é destinada aos textos literários, que possuem um *status* maior de independência de seus autores do que os textos não literários.

Pelo que já foi exposto, está claro que sentido não é o mesmo que significação. Compagnon (2010, p. 85) esclarece que o sentido “designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: ‘O que quer dizer este texto?’”. Já a significação designa “o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: ‘Que valor tem este texto?’”. O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita” (Compagnon, 2010, p. 85). Cotejando esta citação com a citação de Eagleton, podemos considerar que as partes que estão depois do “enquanto”, as especulações de Eagleton, se aproximam da noção de significação. Elas são leituras acentuadamente particulares, com maior peso da formação intelectual do analista e de sua opinião particular, cujo resultado acentua os conceitos, os preconceitos e as categorias que estão na mente do analista, em vez de acentuar os elementos presentes no texto.

Já a estabilidade do sentido, apontada acima por Compagnon, só pode vir do fato de o sentido fazer parte da base originária do texto. Refiro-me àquilo que estava na mente do escritor durante o processo de criação, seja isso uma grande ideia ou um cipoal de ideias concatenadas. E dentro dessa base originária, encontra-se um ato ilocutório consciente e racional, um ato intencional: “Interpretar um texto literário é, acima de tudo, identificar o ato ilocutório principal, realizado pelo autor quando escreveu tal texto [...]. Ora, os atos ilocutórios são intencionais. Interpretar um texto é, pois, encontrar as intenções de seu autor” (Compagnon, 2010, p. 89). O sentido está diretamente ligado à intenção, isto é, ao “ato de consciência que é sempre consciência de alguma coisa” (Compagnon, 2010, p. 62), pois, assim como o sentido do texto é o que o texto quer dizer, também “a intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto” (Compagnon, 2010, p. 91).

Posto assim, tudo parece tranquilo, porém, a noção de sentido está historicamente envolta em polêmica, posto que atacada por uns e defendida por outros. Não objetivo reconstituir em detalhes a história dessa discussão, apenas destaco alguns pontos da argumentação anti-intencionalista, que Compagnon sintetiza apontando, primeiramente, que os argumentos “são de duas ordens: 1. A intenção do autor não é pertinente. 2. A obra sobrevive à intenção do autor” (Compagnon, 2010, p. 79). Em seguida, ele esmiúça desdobramentos destas duas ordens. A primeira ordem de argumentos diz respeito à observação que fiz anteriormente, referente ao regime diferenciado de tratamento destinado aos textos literários, tendo como base a relação entre a consciência e a intenção do autor ao criar o texto e o texto definitivo, acabado. Dizem os anti-intencionalistas, segundo Compagnon:

Mas a relação entre uma sequência de palavras escritas e aquilo que o autor queria dizer através dessa sequência de palavras nada assegura em relação ao sentido de uma obra e àquilo que o autor queria exprimir através dela. Embora a coincidência seja possível (enfim não é proibido que o autor realize, algumas

vezes, estritamente o que ele queria), não existe uma equação lógica necessária entre o sentido de uma obra e a intenção do autor (Compagnon, 2010, p. 79.).

A palavra escrita de um filósofo, de um jornalista de guerra, de um viajante, ou de uma testemunha de catástrofe e, conseqüentemente, o sentido que brota dela e a intenção autoral presumida não têm semelhante tratamento. Sei da existência de vasta teorização que coloca em xeque o *status* de verdade (ou seja lá como se diz hoje) desses escritos, contudo, essa teorização não foi ainda capaz de abalar a confiança generalizada do senso comum em tais produções. O abalo está restrito, justamente, aos teóricos. Dessa forma, considera-se que quando o filósofo, o jornalista, o viajante e a testemunha querem dizer algo, eles de fato dizem o que querem dizer, e que o sentido do dito (do escrito) bate com o querer dizer, com a intenção. Repare-se ainda: quando o sentido de um texto parece casar-se com a intenção do autor, é uma *coincidência possível!* O autor, pobre coitado inconsciente, não está *proibido* de tentar fazer esse casamento, e *algumas vezes* até pode conseguir, mas isto não é produto de alguma *lógica necessária*, logo, é como se fosse produto da ilogicidade, uma coisa ilógica! Em sentido contrário, argumenta o teórico Ernst Fischer (1979, p. 14): “Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não — de modo algum — um estado de inspiração embriagante”. Efetivamente, não há uma equação lógica necessária, predeterminada e implacavelmente determinante, entretanto, quando o casamento acontece é porque é sim fruto da relação lógica entre intenção, consciência, sentido e realização artística.

Ainda dentro dessa primeira ordem de argumentos, é colocada a ideia da intenção exposta na forma de testemunhos do autor sobre o que queria dizer ao fazer tal texto: “de duas uma: ou o autor fracassou em realizar suas intenções e o sentido de sua obra não coincide com elas: então, seu testemunho é sem importância” (Compagnon, 2010, p. 79). Ou, ao contrário: “o autor realizou suas intenções e o sentido da obra coincide com a intenção de seu autor: mas ela disse aquilo que ele queria fazê-la dizer, seu testemunho não acrescentará mais nada” (Compagnon, 2010, p. 79.). Considero que o sentido de uma obra está plenamente contido nela, isto é, nas sequências de palavras, frases e partes que compõem o texto. Testemunhos do autor sobre sua intenção nada mais são do que outros textos que podem trazer um auxílio para a interpretação e uma sustentação teórico-textual para o analista.

A segunda ordem de argumentos anti-intencionalistas diz respeito à sobrevivência das obras para além do seu contexto de origem, apoiando-se na noção de significação total, que “não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos (a primeira recepção), mas deve, de preferência, ser descrita como o produto de uma acumulação, isto é, a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente” (Compagnon, 2010, p. 81). Mais acima ficou estabelecido que o

sentido é singular e estável, enquanto que a significação é plural e variável, e que esses dois fenômenos não se anulam, porém, coexistem na relação entre obra literária e sociedade. Isto é colocado mais à frente por Compagnon, que afirma que a “distinção entre sentido e significação [...] suprime a contradição entre a tese intencionalista e a sobrevivência das obras”, porque, “se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original”, porém, que o “que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento” (Compagnon, 2010, p. 86).

Além disso, a “significação para o autor” (equivalente ao sentido intencionado) e a “primeira recepção” da obra não podem definir a significação total desta, pois nem visam a isso. A tal significação total também não deve ser o “produto de uma acumulação” histórica de “interpretações pelos leitores, até o presente”. Pouco importam as sucessivas significações que uma obra ganhou na sua existência. Um leitor qualquer, ao pegar uma obra, não tem como motivação de leitura a indagação “Quais foram as significações atribuídas a esta obra desde...?”. A ele interessa mais “O que o autor quis dizer com isso?”, ou “Acho que isso significa...”. Se um leitor souber o que a obra significou quando veio ao mundo, tanto melhor, pois a sua leitura terá um elemento enriquecedor em comparação àquele que nada sabe de antemão.

“Civilização” de Eça de Queirós: entre a crítica e o elogio

No conto “Civilização” há uma dialética entre dois polos, ou duas atitudes, que opto por chamar de elogio e de crítica. O conto critica uma ideia ou um aspecto da vida humana e, dialeticamente, exalta outra ideia contraposta ou outro aspecto humano diferente. E a forma como o autor esquematiza a presença desses dois conteúdos é bastante simples; na verdade, segue aquela ordem descrita: primeiro conhecemos o conteúdo a ser negado, isto é, criticado, depois conhecemos o conteúdo a ser afirmado, isto é, elogiado. No fundo, essa é a forma como a “tese” presente na narrativa é apresentada ao leitor, como essa narrativa de tese é construída.

Embora intitulado secamente com apenas um substantivo, esta narrativa tem na mira algo grandioso: trata-se de, nada mais nada menos, “tudo quanto para bem do espírito ou da matéria os homens têm criado” (Queirós, s.d., p. 2). A frase citada compõe a descrição do protagonista, Jacinto, feita pelo seu amigo e narrador, que faz o retrato de uma vida que muitos achariam perfeita, posto que ele “nasceu num palácio [chamado o Jasmineiro], com quarenta contos de renda” — era rico; “fora sempre mais resistente e são que um pinheiro”, não “teve sarampo e não teve lombrigas”; de ambição tinha “somente a de compreender bem as ideias gerais”; enfim, tinha uma vida de “doçura e facilidade”. Para o narrador, Jacinto era o homem “mais complexamente civilizado — ou antes aquele que se munira da mais vasta soma de civilização material, ornamental e intelectual”. Sua biblioteca “continha vinte e cinco mil volumes, instalados em ébano [...]. Só sistemas

filosóficos [...] havia mil oitocentos e dezessete!”. Jacinto possuía ainda outras coisas que confeririam à vida “um portentoso caráter de civilização”, a saber, “os grandes aparelhos, facilitadores do pensamento, a máquina de escrever, os autocopistas, o telégrafo Morse, o fonógrafo, o telefone, o teatrafone, outros ainda, todos com metais luzidios” (Queirós, s.d., p. 3).

Essa descrição é um correto começo da apresentação dessa relação entre dois amigos que, dentro da estrutura de sentido desta obra literária, se coloca como uma relação entre um sujeito analista (o amigo/narrador) e o seu objeto de análise (o Jacinto). Dizer assim parece manchar a imagem da relação fraterna, mas é assim em relação à estrutura de sentido, à intenção e à forma narrativa. A narração é em primeira pessoa, contudo, o referente dela é uma segunda pessoa. Isto, por si só, aponta para o caráter de análise de caso que a narração assume desde o início. Eis a primeira evidência: “E todavia, desde os vinte e oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do *Ecclesiastes*, de outros pessimistas menores, e [...] bocejava, com um bocejo cavo e lento, passando os dedos finos sobre as faces, como se nelas só palpasse palidez e ruína. Por quê?” (Queirós, s.d., p. 2). Esta indagação anuncia o referido caráter, enquanto que a conjunção adversativa “todavia” denuncia que Jacinto já vivia infeliz há dois anos — no presente da narração ele tem 30 anos. Mais à frente: “E era este bocejo, perpétuo e vago, que nos inquietava a nós, seus amigos e filósofos. Que faltava a este homem excelente?” (Queirós, s.d., p. 6). O que acomete ao protagonista é puro tédio, que se manifesta até no seu corpo: “Aos trinta anos Jacinto corcovava”; “Claramente a vida era para Jacinto um cansaço”; “Jacinto não cessava também de buscar interesses e emoções que o reconciliassem com a vida”; “batalhou mais esforçadamente contra a *seca de viver!*”; “É no máximo de civilização que ele experimenta o máximo de tédio” (Queirós, s.d., p. 14). Isso já basta para conhecermos o conteúdo alvo da crítica do conto. Vejamos agora o alvo do elogio, o segundo passo no movimento de construção desta narrativa de tese.

A situação problemática do protagonista será resolvida por certa mudança de sua vida material e a conseqüente conquista de um novo equilíbrio psicológico. Essa mudança vem inicialmente com uma mudança de moradia. Jacinto decidiu conhecer a sua propriedade serrana, localizada em Torges, uma região rural e bucólica. Escreveu a um encarregado para que este avisasse aos caseiros e providenciasse reformas na casa. Mandou para lá com antecedência “todos os confortos necessários a duas semanas de montanha” (Queirós, s.d., p. 7), e partiu com “suas trinta e sete malas”, acompanhado pelo narrador. Um infeliz acaso funciona como trampolim para a transformação do personagem: a perda dos utensílios, da mobília e das malas, que ficaram na segunda estação ferroviária na qual trocaram de trem. Os dois amigos conseguem uma condução para os levar até a propriedade.

No trajeto, surge o primeiro prenúncio de que a viagem irá mudar a vida do protagonista, e o gatilho são as belezas naturais da serra: “os nossos males esqueceram, ante a inesperada, incomparável beleza daquela

serra bendita” (Queirós, s.d., p. 8). Todavia, ao chegar à casa, nova surpresa desagradável: o caseiro não sabia da chegada de Jacinto, pois o encarregado não recebera carta alguma e, ali, a situação de Jacinto era precária: “Na casa nenhuma obra começara. [...] os telhados ainda estavam sem telhas e as janelas sem vidraças...” (Queirós, s.d., p. 9). Salas “enormes, com as altas paredes rebocadas a cal [...] e vazias, desoladamente nuas”, “Por vezes, sob os nossos passos, uma tábua podre rangia e cedia”. “A cozinha era uma espessa massa de tons e formas negras” (Queirós, s.d., p. 10), “E aí, o meu supercivilizado Jacinto recuou com um pavor genuíno”, os utensílios de jantar estavam gastos e feios. O jantar é o segundo prenúncio da virada de vida: “desconfiado, provou um gole curto do caldo, que era de galinha e rescendia. Provou, e levantou para mim, seu companheiro e amigo, uns olhos largos que luziam, surpreendidos”. Jacinto adorou o caldo de galinha, as favas, o frango assado no espeto de pau e o vinho; exclamou ele: “Está divino!” (Queirós, s.d., p. 11). Na hora de dormir, em vez de uma cama confortável, “duas enxergas [cama rústica, feita com materiais toscos], postas no chão, a um canto, com duas cobertas de chita” (Queirós, s.d., p. 12). Jacinto era “uma vigorosa e real imagem do desalento!” (Queirós, s.d., p. 12).

Percebe-se que Eça de Queirós conduz o processo de transformação com cautela, alternando momentos de breve satisfação por meio de coisas simples, com momentos de tristeza e desalento diante de cada novo baque dessa nova realidade atroz. Se o autor optasse por apresentar somente esses baques, esses infortúnios, a narrativa descambaria para a caricatura jocosa, perderia em seriedade e a configuração de narrativa de tese com análise de caso seria abalada. E se, ao contrário, o autor optasse por apresentar a transformação de uma única vez, desde o trajeto da estação até a casa, como um movimento retilíneo e/ou ascendente, o protagonista teria sua humanidade diminuída, o processo de mudança ficaria muito flagrante, não geraria nenhuma expectativa no leitor e a narrativa perderia verossimilhança. Portanto, a alternância entre “altos e baixos” foi a construção certa.

Em concordância com esse apontamento está o suposto uso de pistas falsas na forma de dois comentários do narrador, que expressa sua incredulidade sobre a permanência do amigo “supercivilizado” naquela condição precária. Primeiramente, pelo relato de um sonho no qual vê Jacinto “fugindo num burro [...] para os lados do *Jasmineiro!*”. O segundo comentário vem quando o narrador regressa à propriedade onde deixara o amigo, pois havia ido para uma vila próxima: “Cedo, de madrugada, sem rumor, para não despertar Jacinto [...], parti para Guiães. E durante três quietas semanas, naquela vila [...] não soube do meu desconsolado amigo que decerto fugira dos seus tetos esburacados e remergulhara na civilização” (Queirós, s.d., p. 12-13). À primeira vista, esses dois comentários parecem funcionar como pistas falsas e indicar certa ingenuidade por parte de Eça de Queirós, que estaria considerando o seu leitor como um ingênuo também. Entretanto, nem uma nem outra coisa é verdade: nem os comentários são pistas falsas, nem ele foi ingênuo ou estaria rebaixando o leitor. Dentro da

estrutura de sentido da obra, os dois comentários são uma necessidade da construção narrativa e da sua verossimilhança. Fosse o conto narrado em terceira pessoa, esta afirmação poderia ser um equívoco, porém, sendo o narrador um dos participantes dos fatos e conhecendo o Jacinto como ele conhece — ele é “vizinho e íntimo” (Queirós, s.d., p. 5) —, é natural que estivesse incrédulo quanto à questão vivida por ambos. Sendo assim, sua incredulidade não só ajuda na construção da verossimilhança narrativa, mas também é uma necessidade para esta, bem como é uma necessidade para a construção da referida relação analítica entre sujeito e objeto que compõe o plano geral da obra.

Vejamos a conclusão do processo de mudança, cujo relato o narrador novamente inicia pelo aspecto material, a saber, reforma na casa e aquisição de mobília. Todavia, não nos mesmos parâmetros de antes: “havia o conforto inesperado de três cadeiras” (Queirós, s.d., p. 13), “sobre a mesa de pinho, o papel almaço, o candeeiro de azeite, as penas de pato espetadas, num tinteiro”, “uma estantezinha continha quatro ou cinco livros, folheados e usados”, “um quarto claro e casto de estudante, com um catre de ferro, um lavatório de ferro, a roupa pendurada de cabides toscos”. Em seguida, as mudanças corporais e espirituais: “Não corcovava. Sobre a sua palidez de supercivilizado, o ar da serra ou a reconciliação com a vida tinha espalhado um tom trigueiro e forte que o virilizava soberbamente. Dos olhos, [...] saltava agora um brilho de meio-dia, decidido e largo”. O velho gesto cedeu lugar a outro: “Já não passava as mãos murchas sobre a face — batia com elas rijamente na coxa... [...] Era uma reencarnação. E tudo o que me contou, [...] foi que se sentira [...] como desanuviado”. Durante o jantar, outra evidência do caráter de análise de caso: “conversamos sobre o Destino e a Vida. Eu citei, com discreta malícia, Schopenhauer e o Ecclesiastes... Mas Jacinto ergueu os ombros, com seguro desdém. A sua confiança nesses dois sombrios explicadores da vida desaparecera” (Queirós, s.d., p. 14).

O narrador faz uma verdadeira verificação com vistas a comprovar se a mudança era efetiva ou passageira, um procedimento tipicamente analítico que mais uma vez explicita o caráter de análise de caso e acentua a feição de narrativa de tese. Jacinto critica tanto o filósofo quanto o autor bíblico citados pelo narrador, invalidando as filosofias de ambos — o narrador observa que o amigo “Conservava o poder de criticar” (Queirós, s.d., p. 15). Consumada a transformação do personagem, pode-se apresentar a conclusão da tese propriamente dita pela boca do próprio “objeto” transformado: “A sapiência, *portanto*, está em recuar até esse honesto mínimo de civilização, [...]. *Em resumo*, para reaver a felicidade, é necessário regressar ao Paraíso – e ficar lá [...] inteiramente desguarnecido de civilização” (Queirós, s.d., p. 14-15, grifos meus). Também nas palavras finalizadoras do narrador, que imagina o amigo “na varanda, em Torges, sem fonógrafo e sem telefone, reentrado na simplicidade” (Queirós, s.d., p. 16). Estão consumadas a crítica a certo ideal de civilização e o elogio a certo ideal de vida simples.

“O segredo do Bonzo” de Machado de Assis: a crítica ao idealismo via ironia e cinismo

Machado de Assis teve na mira de sua literatura a questão das ideias que ganham a mente dos indivíduos e ganham vida social, e vice-versa. Trata-se do idealismo, entendido aqui tanto como uma concepção filosófica que enxerga as ideias como a alavanca das ações humanas, isto é, as ideias como a determinação fundamental da realidade, quanto como o fenômeno social de aceitação de certas ideias por parte dos indivíduos, a ponto de elas se tornarem uma força material, tal como acontece em “O segredo do Bonzo”.

O enredo do conto inicia-se com dois amigos, Diogo Meireles e o narrador, Fernão Mendes Pinto, que se deparam com dois ajuntamentos de pessoas, cada qual em volta de um indivíduo que afirma ter descoberto algo grandioso e verdadeiro. O primeiro indivíduo anuncia que sabe “a origem dos grillos, os quaes procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova” (Assis, 1882, p. 180). O segundo afirma que “descobriria o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vacca; d’ahí provinha a excellencia da vacca para habitação das almas humanas” (Assis, 1882, p. 181). Tanto um quanto o outro alegam que seus “descobrimientos” eram “fructo de dilatados annos de applicação, experiencia e estudo” (Assis, 1882, p. 180), e “obra de experiencias repetidas e profunda cogitação” (Assis, 1882, p. 181). A reação das plateias é igual: “A multidão, tanto que elle acabou, levantou um tumulto de aclamações, que esteve a ponto de ensurdecer-nos, e alçou nos braços o homem” (Assis, 1882, p. 180), “O povo, que escutára esta falla com muita veneração, fez o mesmo alarido” (Assis, 1882, p. 182).

O idealismo como fenômeno social já está colocado nesse ponto: duas ideias (falsas) são apresentadas por indivíduos e são acolhidas pelo público, ou seja, duas mentiras são contadas por dois “varões astutos, [que] com tal arte souberam metter estas duas idéas no animo da multidão, que hoje desfructam a nomeada de grandes physicos e maiores philosophos, e tem comsigo pessoas capazes de dar a vida por elles” (Assis, 1882, p. 185). As ideias, mesmo mentirosas, ao ganharem as mentes de certa quantidade de indivíduos, podem se tornar forças mobilizadoras capazes de atuar na realidade e constituir um fenômeno social.

Já o idealismo como concepção filosófica também está presente, manifesto de modo direto em dois momentos. No primeiro, na fala do personagem chamado Pomada (que é o bonzo possuidor do tal segredo), o qual foi procurado por Fernão Mendes Pinto, Diogo Meireles e um amigo destes dois, o Titané, para que ele esclarecesse sobre a sua doutrina e, de resto, sobre os dois indivíduos e os ajuntamentos de pessoas, visto que não “parecia casual a semelhança exacta dos dous encontros, nem racional ou crível” (Assis, 1882, p. 182). O bonzo Pomada resume a sua doutrina: “se uma cousa póde existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existencias parallelas a

única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente” (Assis, 1882, p. 185). A segunda vez encontra-se quase ao final da narrativa, quando alguns filósofos, endossando uma “invenção” absurda, “declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um producto da idealidade transcendental” (Assis, 1882, p. 191-192).

Como não poderia ser diferente, trata-se de uma intenção deliberada do autor em abordar esse tema, de certo, fruto de uma inquietação pessoal, fazendo dele um tema recorrente em sua vasta obra. Ele comparece por exemplo nos contos “Teoria do medalhão”, “O espelho”, “A cartomante”, e em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Quincas Borba** há a filosofia de vida Humanitismo. Pode-se indagar por que analisar a questão da intenção do autor a partir da escolha desse tema, se a intenção, em tese, está em todos os aspectos da narrativa. Em primeiro lugar, em virtude do que foi apontado, isto é, ser um tema recorrente na literatura do autor. Em segundo lugar, porque o tema poderia comparecer de modo superficial no conto, ou receber um tratamento que o faria ser, por exemplo, um aspecto secundário de um ou outro personagem.

Entretanto, não se trata disso, pois em “O segredo do Bonzo” o idealismo é o tema de fundo a partir do qual surgem e giram outras questões. Portanto, não é incorreto dizer que ele é o alicerce da estrutura de sentido da narrativa, o alvo da intenção consciente de Machado de Assis de expressar a sociedade de sua época, apresentando-lhe a sua imagem figurativa ridícula e absurda. Nisto reside o sentido de sua crítica, ou melhor, esse é o sentido do conto, e este sentido é crítico. Como resultado, há nesta narrativa um procedimento similar ao procedimento de Eça de Queirós em relação ao Jacinto. Machado de Assis faz seus personagens empreenderem experiências sociais, com direito à aplicação de teoria à prática social, debate e verificação empírica dos resultados. Na verdade, os personagens vão mais longe, pois os três amigos usam o “segredo” do bonzo Pomada, isto é, usam o idealismo, para mentir e manipular as pessoas com o fim de obter fama e ganho financeiro. Mas, diferentemente de Eça de Queirós, que conferiu um caráter de seriedade ao procedimento, Machado optou por outro caráter.

Os três amigos decidem “pôr por obra uma idéia tão judiciosa quanto lucrativa” (Assis, 1882, p. 186). Diz o narrador: “Combinamos, pois, à guisa de experiência, metter cada um de nós, no animo da cidade Fucheo, uma certa convicção” (Assis, 1882, p. 186). A primeira experiência é empreendida por Titané, que, por meio de anúncios fabulosos sobre as sandálias que produzia, fez o público acreditar que a sua mercadoria tivesse uma qualidade superior e fama internacional que não possuía. Ele contava “extraordinárias anedoctas acerca da sua mercadoria” (Assis, 1882, p. 189), e assim, “As alparcas de Titané, apenas estimadas, começaram de ser buscadas com muita curiosidade e ardor” (Assis, 1882, p. 188-189). Ao fim da experiência, os amigos debatem a sua aplicação. A segunda experiência coube a Fernão M. Pinto, que optou por explorar o pouco conhecimento que detinha em prática musical. Isto

não o impediu de se apresentar e ser reconhecido como um bom músico: “E confesso que alcancei um tal resultado com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar a charamella, [...] da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdem e ufanía com que os baixei à mesma assembléa” (Assis, 1882, p. 190).

A terceira experiência adentra o terreno do absurdo e do inacreditável; o narrador adverte: “a mais engenhosa de todas as nossas experiências, foi a de Diogo Meireles” (Assis, 1882, p. 190). A população de Fuchéo sofria com uma doença que fazia inchar o nariz dos enfermos, que não aceitavam a retirada do nariz proposta pelos “physicos da terra”, e “mais de um recorria à morte voluntária” (Assis, 1882, p. 190). Diogo Meireles “estudou a molestia e reconheceu que não havia perigo em desnarigar os doentes [...]”; não alcançou, todavia, persuadir os infelizes ao sacrifício. Então ocorreu-lhe uma graciosa invenção” (Assis, 1882, p. 191), que consistia em “substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metaphysica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado” (Assis, 1882, p. 191). A reação do público foi do assombro, passando pela incredulidade até a crença, “pois se lhe repugnava a metaphysica do nariz, cedia entretanto á energia das palavras de Diogo Meireles, ao tom alto e convencido com que elle expoz e definiu o seu remedio” (Assis, 1882, p. 191). Machado de Assis recorre ao absurdo ao dar vida ficcional a um órgão metafísico, imaterial, para ficar no lugar do órgão material. No fundo, a coisa toda já descambou do idealismo para a desfaçatez pura, para o cinismo:

Diogo Meireles desnarigava-os com muitissima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e applicava-o ao logar vasio. Os enfermos, assim curados e suppridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certissimos de que alli estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus officios (Assis, 1882, p. 192).

Observar essa forma de abordagem do idealismo é importante para compreender a intenção machadiana e o sentido crítico desta narrativa, pois é também através dessa forma que as duas noções se manifestam, principalmente, a noção de sentido, e mais especificamente, o fato de esse sentido ser crítico. Machado de Assis valeu-se da hipérbole ao abordar o tema, ou seja, o idealismo recebeu um tratamento hiperbólico, chegando às raias do ridículo, do absurdo e do inacreditável e, como é largamente sabido, o recurso ao exagero é típico do humor, é um modo usual de obter o efeito humorado. Como não rir ao pensar que sandálias vulgares fizeram sucesso apesar de serem vulgares? Não é risível um público não ter reconhecido a inabilidade de um músico e se deixar levar pela gesticulação dele? E o pior: como não rir ao pensar em pessoas sem nariz, mas reputando que o tem numa forma imaterial?

Além disso, a ironia machadiana está presente desde o início; na verdade, desde o título, já que a palavra bonzo, além de significar sacerdote, figurativamente designa a pessoa dissimulada e hipócrita. Aqui, a ironia está na fala do narrador. Outra característica da literatura de Machado, apontada por Luis Felipe Ribeiro, também está presente: o cinismo da narração. Guardadas as diferenças devidas, considero que a Fernão Mendes Pinto cabem as palavras de Ribeiro sobre o narrador Brás Cubas: “É um defunto-autor que se vale da ante-sala da eternidade para poder falar sem rebuscos, assumir um cinismo revoltante e exercitar, permanentemente, um sarcasmo demolidor” (RIBEIRO, 2008, p. 303-304). Em “O segredo do Bonzo”, o narrador não é um defunto-autor em estado de completa liberação para falar o que quiser, mas é um narrador com a autoridade de um viajante, explorador e cronista histórico-social que foi Fernão Mendes Pinto. Ou seja, esta figura encarna a ideia de autoridade narrativa, como observa Walter Benjamin. O próprio Machado revelou tal intenção ao fim de **Papéis avulsos**; na “Nota C”, ele afirma: “Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, collocar-a a distancia grande, no espaço e no tempo; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor do que attribuir-a ao viajante escriptor que tantas maravilhas disse” (ASSIS, 1882, p. 294).

No caso do narrador, a autoridade descamba para o cinismo. No primeiro parágrafo, ele anuncia que dirá “de uma doutrina não menos curiosa que *saudável ao espírito, e digna de ser divulgada* a todas as repúblicas da cristandade [grifos meus]”. Rerler essa frase depois de conhecer as cinco falsidades propagadas e aplicadas como verdades (a duas iniciais e as três do trio de amigos), é ver, textualmente, o cinismo revoltante e o sarcasmo demolidor que Machado de Assis faz seu narrador assumir como uma crítica do autor (não do personagem) a certo estado de coisas. A referida nota serve, novamente, de texto externo a indicar e reforçar essa crítica: “O bonzo do meu escripto chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectarios. *Pomada e pomadistas* são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo” (Assis, 1882, p. 295). Machado de Assis valeu-se de uma série de recursos — da filosofia, da história, de linguagem — para construir uma narrativa que alia humor e crítica social, e que possui um sentido, a saber, que a sociedade de seu tempo está sujeita a mentiras, distorções, manipulações, charlatanismos, enfim, idealismos, em lata acepção, que fazem dela uma presa fácil de exploradores diversos. Seria isso coisa do passado? Infelizmente, não.

Considerações finais

A grande intenção de Eça de Queirós é criticar a sociedade burguesa marcada pela crescente industrialização e pelo progresso material, que, se por um lado, promete tornar a vida mais fácil, prazerosa e feliz — e o faz em grande medida —, por outro lado, gera a ilusão de que a mera propriedade de coisas garantirá prazer e felicidade ao indivíduo. Essa crítica já é, por si mesma, um grande sentido geral. Contudo, Eça de Queirós dotou o seu texto

de um sentido específico, materializado na busca e no encontro, por parte de Jacinto, de um novo equilíbrio para si. Essa busca de um sentido para a vida e a sua concretização na simplicidade constituem o sentido específico presente no conto. Daí, podermos falar de um elogio à simplicidade da vida. Relacionando o processo de transformação do Jacinto (e o seu caráter de análise de caso) com a discussão sobre as noções de intenção e de sentido, pode-se afirmar que ele acentua e escancara ainda mais a presença dessas noções no processo queirosiano de produção literária. Dito de outro modo e talvez mais correto: em “Civilização”, o processo queirosiano de produção literária acentua e escancara a presença da intenção autoral e do sentido literário através da forma narrativa. Considerando os momentos em que o texto literário assume um tom francamente dissertativo sobre o conteúdo exposto, talvez seja correto afirmar que Eça de Queirós deixa menos margem para a emergência de significações. Isto é, a presença de tal expediente acentua as noções de intenção e de sentido em detrimento da noção de significação, deixando mais marcadamente a existência de um sentido original facilmente reconhecido pelo leitor. Esse conto é, sem exagero, um libelo literário à intenção autoral consciente, bem como à presença concreta de um sentido literário original e estável, nos termos de Compagnon.

Em Machado de Assis, embora também possamos reconhecer a presença da intencionalidade e de determinado sentido, estes são menos marcados porque aparecem mediados pelo humor, pela ironia e pelo cinismo da narração. Os recursos utilizados pelo autor para conferir um certo efeito de realidade também “escondem” o autor e, com este, a intenção autoral. Por exemplo, a atribuição da autoria a um indivíduo que existiu na realidade gera um efeito de diluição ou de afastamento da figura autoral real. O mesmo acontece com a escolha de situar o enredo numa cidade real. Ainda assim, a intenção de Machado em abordar o idealismo fica evidente no enredo estruturado, principalmente, em cima das três experiências dos três amigos, e têm o idealismo como o objeto de análise. Como dito, o tom dessas experiências não é grave, mas é leve posto que cômico, mas esta é apenas a forma de abordar o tema, assim, não é minimamente um impedimento para colocar o fenômeno na mira do leitor. Antes, essa forma constitui a maneira escolhida pelo autor para veicular a sua crítica à realidade social de sua época. É claro que para se fazer esta leitura deve-se interpretar simbolicamente o texto, mas também deve-se atentar para o fato de que, apesar de o tempo-espaço da narrativa ser muito distante do presente do autor, a sociabilidade presente na narrativa é a sociabilidade da realidade do Brasil de Machado de Assis e, em parte, a do nosso tempo também. De qualquer forma, a crítica do escritor brasileiro pode ser tomada como o sentido original e estável presente no texto, ainda que esse sentido esteja menos marcado, abrindo mais o caminho para a significação como livre trabalho de interpretação dos leitores de todas as épocas.

Como resposta à pergunta inicial, digo que ler o conto de Machado de Assis e pensar no Brasil de, digamos, 2016 até hoje, é sentir, no mínimo, uma dupla sensação: por um lado, satisfação por ver uma singela obra literária com mais de um século de existência tematizar coisas e atitudes que vemos, estarecidos, neste alvorecer do século vinte e um; por outro lado,

justamente, estarecimento por coisas e atitudes absurdas e estúpidas — como as dos contos — estarem acontecendo depois de tantos avanços científicos e tecnológicos. Assistimos a milhões de brasileiros e brasileiras reputarem o absurdo como normal, bom e até necessário, tal como os desprovidos de nariz estampando o absurdo na própria face. Tanto o conto do escritor brasileiro como o do escritor português colocam, para o leitor de hoje e de amanhã, o dever de buscar o sentido dentro do aparente caos. O Jacinto de Eça vivia um caos interior mesmo vivendo numa situação materialmente privilegiada. Sua solução foi encontrar um sentido, fugindo do seu cotidiano entediante. No caso do Brasil, há certo sentido no caos social em que vivemos; para comprovar, devemos abandonar os idealismos e saber, por exemplo, os que aumentaram a sua riqueza em meio à pandemia, à recessão econômica e à crise do capitalismo global. Para esses, exploradores, a situação está longe de ser um caos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “O segredo do Bonzo”. In.: _____. **Papéis avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts & C, 1882. pp. 179-192.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. “Civilização”. Disponível em: www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/eca9.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

RIBEIRO, Luis Felipe. “Capítulo X – Memórias cínicas de Brás Cubas”. _____. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008. pp. 255-305.

Recebido para avaliação em 31/01/2024.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTA

I Graduado em Letras e Especialista em Estudos Literários pela FFP-UERJ, Mestre em Letras e Doutor em Estudos de Literatura pela UFF, com a linha de pesquisa “Literatura, Teoria e Crítica Literária”.

“NO LIMIAR DAS COISAS POR SABER”: EUGÉNIO DE ANDRADE E A PALAVRA-NASCENTE

“AT THE BEGINNING OF THINGS TO KNOW”: EUGÉNIO DE ANDRADE AND THE FOUNT WORD

Paulo Braz¹

RESUMO

O presente estudo busca investigar as relações entre poesia e conhecimento no âmbito da obra de Eugénio de Andrade, destacando o papel fundamental desempenhado pelo desejo nesse projeto de escrita. Considerando que o fazer poético pode ser compreendido como uma particular forma de saber comprometida com a renovação de nosso olhar sobre o mundo, buscamos formular a ideia de palavra-nascente para descrever os processos de composição desse autor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa moderna. Eugénio de Andrade. Conhecimento. Erotismo. Palavra-nascente.

ABSTRACT

This paper investigates the relationship between poetry and knowledge in the work of Eugénio de Andrade, highlighting the fundamental role played by desire in his writing dynamics. Considering that poetry can be understood as a way of knowing committed to renewing our view of the world, we try to develop the idea of fount word to describe this author's composition processes.

KEYWORDS: Modern portuguese poetry. Eugénio de Andrade. Knowledge. Eroticism; Fount word.

*Desde que o pensamento consumou sua «tomada de poder»,
a poesia foi viver nos subúrbios, arisca e desterrada, dizendo
aos gritos todas as verdades inconvenientes; terrivelmente
indiscreta e rebelde.*

(Zambrano, 2021, p. 13-14)

Aprendo uma gramática de exílio, nas vertentes do silêncio.

(Andrade, 2017, p. 322)

O que a poesia diz está alhures. Reconhecemos na escrita daqueles poetas que mais admiramos uma vocação para o espanto, marca indiscutível da obra de autores atravessados por um pungente sentimento de desassossego observável no modo (por vezes falhado ou trágico, por vezes irônico; são infindáveis as maneiras do desajuste) como habitam o mundo e a linguagem. Note-se que isso não quer dizer que, por tal razão, ela, a poesia, anseie o intangível ou o inefável. Há, antes, uma inquietude da palavra poética relativamente aos modos de dizer cristalizados pelo sistema linguístico, e aquilo que ela deseja nomear é, tão somente, uma recôndita dimensão do que vulgarmente chamamos de real. O caso de Eugénio de Andrade é, a respeito desse assunto, exemplar.

Poderia dizer: mais que exemplar, didático. Porque aquilo que a poesia de Eugénio diz é, em simultâneo, o que ela é. Se por acaso leio: “Nos teus dedos nasceram horizontes/ e aves verdes vieram desvairadas/ beber neles julgando serem fontes” (Andrade, 2017, p. 24), o que se manifesta diante de nossos olhos não é a metáfora do que, em outras palavras, poderia ser conceituado, mas antes a única imagem passível de conferir forma a uma realidade até então insuspeitada — ou de lançar alguma luz ao assombroso informe que é essa mesma realidade. Aliás, a imagem da fonte, que aparece nesse poema de **As mãos e os frutos**, é especialmente sugestiva desse fazer primacial da poesia.

Trata-se, com efeito, de uma nascente, fonte geradora de um saber que somente essas palavras, assim dispostas, podem comunicar. E há um grave ensinamento nessa proposição: encontramos-nos no ponto axial em que a poesia se apresenta não tanto como experiência transposta para o plano da linguagem, mas como *experiência de linguagem* (Dias, 2014, p. 18). Em outros termos, a novidade da arte poética eugeniana consiste na profunda radicalização desse gesto de encarnação do ato pela palavra, de maneira que aquilo que ela nomeia encerra em si a sua realidade — o que não significa, evidentemente, que estamos diante de uma voz descolada do espaço-tempo que a circunda. A autonomia que se pode reivindicar para essa poesia é tão somente aquela que a liberdade inventiva propicia aos criadores capazes de mostrar (para utilizar uma imagem de Luís de Camões, poeta que Eugénio tanto leu e reverenciou) “novos mundos ao mundo” (Camões, 1978, p. 110). Isto é, novos modos de estar no mundo revelados através de novos modos de dizê-lo.

Já se foi destacado por notáveis ensaístas, como Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho e Gastão Cruz — destaco apenas alguns nomes que dão a medida da autoridade desse argumento —, o quão representativa de um momento de viragem da moderna poesia portuguesa é a obra de Eugénio. Mas, no que tange a esse aspecto, gostaria de citar um comentário de José Tolentino Mendonça, que assina o texto prefacial da mais recente edição da obra poética completa de Eugénio, e que me parece bastante elucidadora do caráter transformador da sua escrita:

Há que dizê-lo com as letras todas: Eugénio de Andrade revolucionou a nossa poesia. Até ele a poesia portuguesa era maioritariamente uma espécie de ponto de passagem para outra coisa, representação de uma realidade anterior ou para lá do próprio poema. Com ele a poesia deixa de ser veículo e torna-se substância de si. Termina o primado da ideia sobre a palavra (Mendonça, 2017, p. 12).

A radicalidade do gesto poético eugeniano não consiste propriamente no caráter autorreferencial de sua escrita, visto que é possível reconhecer práticas desse tipo desde os românticos e mesmo antes. Sempre a poesia foi arte da linguagem e sobre ela mesma se debruçou para melhor lhe conhecer e aprimorar as suas técnicas. O que distingue a aventura poética de Eugénio são as muito particulares consequências advindas da superação desse “primado da ideia sobre a palavra”, de que fala Tolentino Mendonça. O entendimento de que a poesia não é feita de ideias ou emoções, mas de palavras, é, nas mãos de Eugénio, levado até o limite da inventividade de um universo poético próprio, universo esse que não é outra coisa que a realidade mesma, mas posta sob o olhar fascinado, visionário do poeta, a mostrar um mundo que até então desconhecíamos *no* mundo que todos partilhamos e conhecemos.

Podemos, então, partir da seguinte proposição: um poema que se escreve no mundo altera e, portanto, amplia nosso conhecimento sobre esse mesmo mundo. Ora, é sobre essa relação entre poesia e conhecimento que gostaria de tratar, tomando como principal condutor de tais reflexões a obra de Eugénio de Andrade. E, em se tratando do autor de **Obscuro domínio**, faz-se necessário acrescentar a essa equação um terceiro elemento indispensável: o erotismo. Nesse espaço literário, *eros* será a força motriz para a elaboração de um saber novo, porque poético, que se opera no limite do próprio entendimento.

Eugénio de Andrade é “um poeta do corpo” (Magalhães, 1981, p. 89), nos declara Joaquim Manuel Magalhães, em recensão crítica a **Limiar dos pássaros**, apontando, assim, para uma baliza fundamental dessa obra, que, sob diferentes aspectos, pode ser considerada. O corpo é um signo do tempo e suas transformações, o substrato material de uma existência com a qual se confunde a própria criação poética. E, assim, no mais rigoroso dos sentidos, o corpo desempenha uma legítima função política, na medida em que inexoravelmente responde à demanda histórica que o convoca.

Cultivada a partir da década de 1940, em meio aos anos de chumbo da ditadura salazarista, a singular voz poética de Eugénio contrasta com aquelas que, em seu tempo, ditavam as palavras de ordem da “contestação social e política” por meio de chaves neorrealistas, para, segundo Gastão Cruz, “afirmar com intensidade os direitos e privilégios do amor em toda a plenitude da utilização do corpo” (Cruz, 2008, p. 146). Todavia, e para além da circunstância fascista — que ao longo de muitos anos se encrustaria institucionalmente no espaço político português —, essa poesia será sempre marcada por um anseio pelo novo com que espanará longe o pó das ideologias cristalizadas e da moral socialmente aceite.

É, com efeito, por meio de um corpo celebrado em liberdade erótica que Eugénio desafia o (seu) tempo, especialmente um corpo que se alia, quase que de forma panteísta, à natureza: “Fecundou-te a vida nos pinhais./ Fecundou-te de seiva e de calor./ Alargou-te o corpo pelos areais/ onde o mar se espraia sem contornos e cor” (Andrade, 2017, p. 28). Cito a primeira estrofe do poema “XIII”, de **As mãos e os frutos**, livro que muito radicalmente explora esse atravessamento do humano com o não-humano, sob as mais diversas formas e forças naturais, o que, aliás, já fica sugerido pelo título. “Mãos” e “frutos”, a ferramenta e a obra, o criador e a criatura, encadeiam-se para forjar uma bela imagem do fazer poético; e não é de outra coisa se não de criação que se trata quando lemos esse corpo fecundado vegetalmente “de seiva e de calor”. Afinal, o canto de uma vida fertilizada pelo júbilo do amor conduz a um saber da terra, acessível ao poeta pelos sentidos do corpo que se estende e expande (como o mar que “se espraia sem contornos”), alargando-se para além de seus limites. O corpo erótico de Eugénio faz-se, assim, uma experiência de limite e transgressão, mas, antes de tudo, o que está posto em causa é uma questão de conhecimento.

Outro belo exemplo de tal prática de escrita que testa as fronteiras do humano podemos observar no poema “XXIII: Uma cerejeira em flor”. Cito-o integralmente:

Acordar, ser na manhã de abril
a brancura desta cerejeira;
arder das folhas à raiz,
dar versos ou florir desta maneira.

Abrir os braços, acolher nos ramos
o vento, a luz, ou o quer que seja;
sentir o tempo, fibra a fibra,
a tecer o coração de uma cereja. (Andrade, 2017, p. 33)

Aqui, mais uma vez, nos defrontamos com a supressão das divisas que separam o humano do vegetal, movimento que se desencadeia por meio de uma construção imagética capaz de elaborar aquilo que uma sensibilidade humana não pode plenamente acessar. Factualmente, não é possível *ser* “a brancura desta cerejeira”, tampouco metamorfosear os braços

em “ramos” para neles “acolher” [...] “o vento, a luz”. O poema, entretanto, promove essa zona de devir em que um corpo (humano) pode “tecer o coraço de uma cereja”, pode, no limite de suas aptidões, vegetalizar-se. Há, sobretudo, em tal transformação, o anseio por uma impessoalidade criativa que só vislumbramos na natureza, em particular no reino vegetal, que, sob uma perspectiva antropocêntrica tradicional, é tão mais espontânea por ser desprovida de *anima*, vontade deliberada. Sousa Dias, em seu ensaio “Poesia, arte bilíngue”, aponta, de forma bastante elucidadora, que “se a poesia é [...] suscitação de uma língua na língua que leve a linguagem a transcender-se para outra coisa não lingual, é porque ela é auto-superação do sentir, acesso a uma sensibilidade sem medida pessoal ou até mesmo humana” (Dias, 2014, p. 14). Assim, o poeta-cerejeira poderia “arder das folhas à raiz,/ dar versos ou florir desta maneira”, constituindo-se em perfeita homologia com os movimentos naturais.

Penso haver em tais processos um desejo de plenitude, como nostalgia de um sentimento de totalidade cósmica perdida, sonho de uma modernidade estética fatalmente dilacerada pela lógica racional do Ocidente que para tudo conhecer precisou tudo analisar, dividir e conquistar, e na maior parte dos casos, destruir. Não é nosso interesse enveredar pelo campo de uma ecocrítica, ainda que a poesia de Eugénio possivelmente se mostre aberta a esse tipo de abordagem. Ocorre, no entanto, que essa obra, em muitos de seus passos, revela uma candente manifestação do desejo como ultrapassagem dos limites humanos e, por conseguinte, das fronteiras de seus modos de saber.

Como teremos oportunidade de ver, é o *canto* o principal veículo condutor desse movimento em direção a um saber ainda não formulado. Na poesia de Eugénio, comparecem muitas referências à música, referências essas que se manifestam por meio da imagem da “canção”, do “rumor”, da “melodia”, e, mesmo em tangência com o universo natural, de “vento”, “pássaros” ou “aves”. Considerada a partir de um ponto de vista formal, a música dessa poesia é também facilmente audível na atenção prosódica com que Eugénio elabora as suas composições, o que se nota na cadência rítmica de seus versos ou na tão própria utilização da rima — devedora, em muitos casos, de certo lirismo tradicional que nos remonta mesmo à poesia dos cancioneros populares medievais —, assim como em jogos de assonância e aliteração, que nessa produção abundam. De um modo geral, creio que podemos afirmar que a música é o limite a-significante da palavra, ponto em que a linguagem verbal se liberta das fronteiras da cultura (ou pelo menos sonha libertar-se) almejando um saber para além dos conceitos.

Essa extensão da palavra de poesia para além de seus limites significantes é um processo desencadeado, simultaneamente, por suas forças imagética e musical, que, sugerindo aquilo que o conceito não comporta, espreitam um sentido inaudito e revelam uma dimensão do real inacessível à linguagem prática. Ruy Belo, em seu incontornável ensaio “Poesia nova”, expõe com argúcia essa relação entre palavra poética e palavra prática,

atribuindo àquela a primazia de um conhecimento de que esta não pode gozar, ao menos não com o mesmo frescor e novidade. Segundo o ensaísta, “a novidade pertence à própria essência da poesia. Toda a palavra nova é, constitutivamente, uma palavra poética” (Belo, 2002, p. 64). Desautomatizando as estruturas da linguagem prática que coordenam o pensamento lógico, o fenômeno poético afirma-se como projeto rumo a uma alteridade, a modos de saber outros que não aqueles a que estamos confortavelmente habituados. A poesia, portanto, liberta da servidão que atrela a linguagem a uma função comunicativa ordinária, propõe-se como legítima forma de conhecimento, pois que, à sua maneira, desaprende o mundo para reaprendê-lo sob novas formas. “A palavra está sempre a ser usada e a ser recriada. Usa-a o homem prático nas suas relações diárias [...] e recria-a o poeta nas suas relações de sensibilidade com a vida e com a natureza” (Belo, 2002, p. 79), afirma mais uma vez Ruy Belo.

No que tange a tal processo de recriação do mundo através da renovação da linguagem, a imagem do canto (a que já nos referimos anteriormente) é fundamental na poesia de Eugénio e confere ao seu engenho poético a precisa medida de uma palavra-nascente. O canto é o que dirige a linguagem a um estado de superação de si mesma e, conseqüentemente, transforma nosso entendimento sobre as coisas a que essa mesma linguagem a princípio alude.

Tomemos como exemplo o poema “Metamorfoses da palavra”, presente no livro **Até amanhã**: “A palavra nasceu:/ nos lábios cintila.// Carícia ou aroma,/ mal pousa nos dedos.// De ramo em ramo voa,/ na luz se derrama.// A morte não existe:/ tudo é canto ou chama” (Andrade, 2017, p. 82). Toda a construção dessa primorosa arte poética nos convoca a refletir sobre o caráter inapreensível de tal palavra-nascente. A originalidade do verbo é, aqui, asselada por sua propriedade cintilante, pela luminosidade que, signo de conhecimento, dá a ver algo novo. Por outro lado, como realidade metamorfa (oscilante entre lábios e dedos, voz e escrita), a palavra está intimamente sujeita à mudança, mas, embora tenha acabado de nascer, somos informados de que a ação do tempo (a morte) não tem poder sobre ela. Curiosamente, é a força transformadora da poesia que faz dela qualquer coisa que se recusa a ser passageira.

Considerando as plurais metamorfoses da palavra que o poema encena, podemos destacar ainda a sua transformação em matéria sensível, corporal, mas perceptível como “carícia ou aroma”, ou seja, qualquer coisa da ordem de uma extrema leveza, que antecipa o processo de sutílização da linguagem na figura do voo, como pássaro que salta “de ramo em ramo” e não se deixa capturar. Só então o poeta pode dizer que “tudo é canto ou chama”, tudo é música e imagem.

Em outro poema, presente no livro **O peso da sombra**, Eugénio mais uma vez recupera essa concepção de arte poética — o que aliás atesta a profunda coerência de sua obra, visto que entre as duas recolhas há um

intervalo de mais de vinte e cinco anos: “É por dentro que a boca é luminosa./ A luz derrama-se na língua, e canta./ É quase vegetal, de um azul inocente./ ou quase animal, rastejando lenta” (Andrade, 2017, p. 358). Há muitos pontos de convergência entre os textos em questão, mas gostaria de ressaltar um em especial: trata-se do recorrente verbo “derramar” e de seu particular uso nos dois casos. Em ambos os poemas, o verbo funciona como uma espécie de charneira que articula linguagem e imagem (palavra-luz/ luz-língua). Enquanto na primeira ocorrência é a palavra que “na luz se derrama”, na segunda é a luz que “derrama-se na língua”. Embora possamos constatar a alteração na posição sintática ocupada pela palavra “luz”, que oscila entre sujeito e predicado, é admirável a sua importância nos poemas no sentido de evidenciar, não só a tão propalada predominância da claridade nessa poesia (que afinal não deixa de rivalizar com as trevas que também a circundam, vide a presença da obscuridade na referência do título **O peso da sombra**), mas também a centralidade da imagem nela.

O verbo “derramar”, como dizíamos, é particularmente relevante nesses contextos pois transmite a dimensão transgressora da ação. Trata-se, com efeito, de um transbordamento da língua, ruptura de sua ordem prática no intuito de fazê-la dizer, ou melhor cantar, o que só uma palavra transformada, transtornada em imagem e música, poderia: “A luz derrama-se na língua, e canta”. Ainda um último exemplo acerca da mesma questão:

Não sei onde acordei, a luz perde-se ao fundo do corredor, longo, longo, com quartos dos dois lados, um deles é o teu, demoro muito, muito a chegar lá, os meus passos são de menino, mas os teus olhos esperam-me, com tanto amor, tanto, que corres ao meu encontro com medo que tropece no ar — ó musicalíssima (Andrade, 2017, p. 421).

O referido poema em prosa consta em **Vertentes do olhar**, título que, como os demais, sempre tão sugestivos, atenta à visão como sentido fundamental na atividade poética. Mais uma vez temos a luz e a música (essa em situação superlativa sintética), e, em meio a um cenário quase onírico, embora sejamos avisados de que o sujeito esteja acordado, um hesitante caminhar ao encontro da poesia — aliás, o poema intitula-se “Assim é a poesia”. Esse caminho em direção ao poético há de ser traçado inevitavelmente por um iniciante, pois o poeta é aquele que sempre recomeça para descobrir o novo (“os meus passos são de menino”). No caso da escrita eugeniana, esse caminho é, também, tal qual um percurso amoroso, e o poeta amante tateia no corredor onde “a luz perde-se ao fundo” à procura do encontro maior: com a poesia, cujos “olhos esperam-[no], com tanto amor”. Mas esses mesmos olhos não só esperam como também socorrem o poeta, quando pressentem, “com medo que [ele] tropece no ar”, que o aprendiz pode cair.

E muitas vezes cai. Afinal, a queda é também uma lição do poema, sabemos-lo pelo menos desde Luiza Neto Jorge, e também com María Zambrano, cujas reflexões acerca da linguagem como representação

atestam precisamente essa distância — por vezes, intransponível — entre as palavras e as coisas: “Toda palavra requer um distanciamento da realidade à qual ela se refere; toda palavra é, também, um livrar-se para quem a pronuncia” (Zambrano, 2021, p. 20). Mais adiante, a ensaísta espanhola afirma que “quem fala, mesmo que da mais caótica multiplicidade, já alcançou algum tipo de unidade, posto que embebido no puro pasmo, preso ao que muda e flui, não acertaria em dizer nada, mesmo que este dizer seja um cantar” (Zambrano, 2021, p. 20-21). Sob o ponto de vista de Zambrano, tal concepção de unidade perpassa a ideia de transcendência por meio do discurso, o que, no caso da filosofia, manifesta-se como abstração conceitual, e, no âmbito da poesia, que, pelo contrário, busca o real, é pouco mais que um frágil efeito de linguagem, ou mero encantamento. O poder da poesia de dizer a verdade das coisas é uma ficção. Como o amante enganado que sonha a posse da pessoa amada, o poeta ilude-se julgando-se conter o uno com sua palavra: “o mundo todo abarco e nada aperto” (Camões, 1973, p. 118), escreve Camões. Afinal, o poeta sabe que as suas palavras não são vocacionadas à suplantação da realidade através do *logos*, e se lhe falta o condão de feitiçaria, sequer o canto pode vir em seu auxílio.

Em Eugénio, o tombo se insinua na impossibilidade de transmutação da palavra quando ameaçada pelo fim do desejo: “Os teus olhos férteis de promessas/ vão-se, e a noite fica fechada./ Cantar de que me serve? Que palavra/ abre a noite à mais pura madrugada?” (Andrade, 2017, p. 37). Exemplo extraordinário desse fracasso do amor é também aquele que lemos em “Adeus”, de **Os amantes sem dinheiro**: “Já gastámos as palavras./ Quando agora digo: *meu amor*,/ já não se passa absolutamente nada./ E no entanto, antes das palavras gastas,/ tenho a certeza/ de que todas as coisas estremeciam/ só de murmurar o teu nome/ no silêncio do meu coração” (Andrade, 2017, p. 57). Amor e linguagem fenecem soturnamente diante da fatalidade do tempo e da inexorabilidade da morte. E são muitas as mortes que comportam uma vida humana, especialmente quando se é poeta. A palavra de poesia não pode ser “gasta” senão sob a pena de extraviar-se no hodierno comércio da vida prática em que a língua, como qualquer objeto de cultura, instrumentaliza-se para servir a essa ou aquela finalidade, e não mais a si mesma. Cabe ao poeta, portanto, esse embate corpo a corpo com a morte, que, no poema de **As mãos e os frutos**, surge simbolicamente referida pela “noite fechada”, imagem do declínio do desejo e do amor — luta tão mais ingrata quanto pérfida quando protagonizada por “amantes sem dinheiro” em um mundo regido injustamente pelo dinheiro, como é o mundo moderno, esse mesmo em que a poesia de Eugénio se faz.

Pensar a centralidade do desejo nesse projeto poético implica, portanto, na concomitante concepção de uma ética amorosa comprometida com um aprendizado do novo, movido por aquilo a que poderíamos nomear, como já o fizemos, de palavra-nascente. A partir de um rigoroso estudo de fontes clássicas, em especial de fragmentos poéticos de Safo, Anne Carson estabelece uma pesquisa em torno do componente “doce-amargo”

que constitui a natureza fundamental de *eros*, destacando, por conseguinte, o que dessa relação dúplice também comparece na dinâmica de conhecimento própria a toda atividade erótica. De acordo com Carson:

A palavra grega *eros* denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que não está lá”. Quem ama quer o que não tem. É, por definição, impossível para o amante ter o que deseja se, assim que ele tem, não quer mais. É mais do que um jogo de palavras. Há um dilema dentro de *eros* que tem sido considerado crucial por pensadores desde Safo até hoje (Carson, 2022, p. 27).

Refiro, aqui, a ensaísta canadense no intuito de reforçar a concepção de que *eros* implica um “desejo pelo que não está lá”. É próprio do erotismo certa dinâmica projetiva, aquilo mesmo que alimenta a fantasia como pura imaginação em movimento perpetuamente inalcançável. Eis a razão por que é “impossível ao amante ter o que deseja”. Não obstante tal lógica, o amante pode, sim, alcançar seu objeto de desejo, mas, nesse mesmo empreendimento, há de falhar, pois o desejo é — lembremos mais uma vez Camões — “um não querer mais que bem querer” (Camões, 1973, p. 119), impetuosa vontade que encerra uma contradição fundamental: *eros* é doce-amargo, prazer e sofrimento, conquista e perda, num só enlace. Por ser compreendido como falta essencial, o desejo faz-se contínua busca, nunca conseguindo coincidir consigo mesmo porque jamais se satisfaz, senão às custas de desaparecer, de modo a renascer sempre em outro lugar.

Convocamos Camões para esse diálogo e creio que a sua presença é bem-vinda em auxílio para a formulação de uma ética amorosa na poesia de Eugénio, pois, assim como para o poeta das **Rimas**, a força desejante da escrita eugéniana nos conduz à elaboração de um conhecimento para além das margens do já sabido. No que diz respeito a essa questão, o poema “XXX”, de **As mãos e os frutos**, torna-se um caso paradigmático, precisamente pela citação estabelecida com a Canção VII, “Manda-me Amor que cante docemente”, de Camões — citação que pode ser apontada, também, como referência à tradição mais ampla do gênero canção no contexto quinhentista. O poema de Eugénio diz assim:

Onde me levas, rio que cantei,
esperança destes olhos que molhei
de pura solidão e desencanto?
Onde me levas?, que me custa tanto.

Não quero que conduzas ao silêncio
de uma noite maior e mais completa,
com anjos tristes a medir os gestos
da hora mais contrária e mais secreta.

Deixa-me na terra de sabor amargo
como o coração dos frutos bravos,
pátria minha de fundos desenganos,
mas com sonhos, com prantos, com espasmos.

Canção, vai para além de quanto escrevo
e rasga esta sombra que me cerca.
Há outra face na vida transbordante:
que seja nessa face que me perca. (Andrade, 2017, p. 36-37)

São muitos os pontos a serem destacados: o *topos* poético do rio (da vida), o uso dos decassílabos, o tom melancólico, repleto de “desencanto” e “desengano”, o sentimento de exílio existencial — “Deixa-me na terra de sabor amargo” — (que nos remonta, aliás, mais precisamente ao contexto da Canção IX, “Junto de um seco, fero e estéril monte”), para além da dicção grave e meditativa, todos esses elementos atestam o explícito diálogo com a tradição camoniana. Mas salta aos olhos, sobretudo, a referência à própria “Canção”, típica dos *envois*, estrofe em que o poeta remata o seu texto radicalizando essa espécie de exercício autorreflexivo que caracteriza o gênero. No caso, os versos “Canção, vai para além de quanto escrevo/ e rasga esta sombra que me cerca” repercutem, não propriamente o *envoi* da Canção VII, mas aquelas sentenças situadas nesse mesmo poema: “Porém a mais me atrevo,/ em virtude do gesto de qu’ escrevo;/ e se é mais o que canto que o qu’ entendo,/ invoco o lindo aspecto,/ que pode mais que Amor em meu defeito” (Camões, 1973, p. 216)².

O desejo de que a poesia se dirija para além de quanto o poeta escreve para “rasgar as sombras”, como lemos no poema de Eugénio, parece-me o claro indício de um anseio de superação dos limites do entendimento humano. Tal ruptura é operada por meio dessa ferramenta que, ao mesmo tempo, é e não é o poeta: a escrita, a canção. Ou antes, a escrita que se faz canção, música de palavras. Eis, em outros termos, o que também está posto nos versos “Conheci-me não ter conhecimento;/ e nisto só o tive” (Camões, 1973, p. 217), paradoxo camoniano que encerra um projeto de saber, para além do entendimento lógico-racional, por meio da poesia. Em ambos os casos, a poesia ensina ao poeta aquilo que ele mesmo ainda não sabe (e talvez nunca venha a saber), guia-o através das sombras em busca dessa “outra face na vida transbordante”, e o faz por meio de uma palavra-nascente.

Antes de avançarmos um pouco mais no âmbito do que seja propriamente o conceito de palavra-nascente que aqui propomos, gostaríamos de retomar o pensamento de Anne Carson acerca das relações entre *eros* e conhecimento, afinal, tão condizentes com os procedimentos da escrita eugéniana. Em dado passo de sua reflexão, Carson afirma que

A doçura de Eros é inseparável da sua amargura, e cada qual participa, de uma maneira ainda não óbvia, da nossa vontade humana por conhecimento. Parece haver alguma semelhança entre o modo como Eros age na mente de quem ama e o modo como o conhecimento age na mente de quem pensa. A filosofia tem se esforçado, desde os tempos de Sócrates, para compreender a natureza e os usos dessa semelhança. Mas não são apenas filósofos que se interessam por isso. Eu gostaria de entender por que essas duas atividades, apaixonar-se e passar

a conhecer, me fazem sentir tão viva. Existe nessas atividades uma espécie de eletricidade. Elas não se parecem com mais nada, mas se parecem uma com a outra (Carson, 2022, p. 107).

A natureza dúplice do desejo, o seu caráter doce-amargo, é partilhada com o conhecimento na medida em que também a prática filosófica se constitui como querer, vontade de saber. A falta fundamental que detectamos em *eros* é também aquela que move o pensamento, mas não só o filosófico, como bem afirma Carson. A poesia, por exemplo, é também um exercício de investigação, uma procura (palavra cara a Eugénio³). Poesia e filosofia, aliás, também se encontram como questões transversais no exato ponto em que se levanta o problema da verdade. Pelo menos desde os pensadores da Antiguidade, é esse o nó que amarra as reflexões que giram em torno da natureza do conhecimento. Em sua **Poética**, quando Aristóteles apresenta a distinção fundamental entre poesia e história, somos avisados de que “a tarefa do poeta não é a de dizer *o que de fato ocorreu*, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (Aristóteles, 2017, p. 95-97, *grifos nossos*). Sub-repticiamente, o filósofo grego nos ensina, pela negativa, uma lição preciosa, porque, embora a verdade (“o que de fato ocorreu”) não seja um dever do poeta, ela surge no horizonte da definição de seu trabalho através do conceito de *verossimilhança*. Postas em comparação, conclui-se que “a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história”, pois “a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (Aristóteles, 2017, p. 97). Trata-se de uma hipótese de conceituação bastante discutida e conhecida nos meios acadêmicos, uma vez que se encontra nos fundamentos da tradição do pensamento ocidental. Dessa hipótese interpretativa, reconhecemos as origens da valorização da poesia no espaço do debate intelectual, mas, contraditoriamente, vemos como a ela é conferido um lugar, por assim dizer, excêntrico (aliás, desde Platão assistimos a tal condição exilada da poesia e do poeta).

Segundo Aristóteles, a universalidade da poesia (o que lhe concede a nobreza de parrear com a filosofia) está condicionada a sua capacidade de gerar efeitos de realidade e, por conseguinte, de revelar a verdade. No entanto, tal verdade é legitimada exclusivamente pela construção de seu próprio enunciado, o que não passa, afinal, de *verdade inventada* por meio da linguagem — em uma palavra: ficção. É justamente a ficção o que cria o mundo ali onde ele faltava, de onde podemos inferir a sua aproximação com as dinâmicas desejantes do conhecimento. María Zambrano explica que o poeta “[q]uer a realidade, mas a realidade poética não é apenas a que existe, a que é; abarca o ser e o não ser em admirável justiça caritativa, pois tudo, tudo tem direito a ser, até o que nunca pôde ser” (Zambrano, 2021, p. 22). Essa “justiça caritativa”, pensamos, é outro modo de dizer da ética amorosa da poesia que lemos em Eugénio.

E, em larga medida, é o que vemos, mais uma vez, também no poema camoniano, em que a busca por uma nova forma de conhecimento se dá a partir de uma radicalização da participação do corpo e sua componente erótica na atividade intelectual, muito particularmente quando o

poeta testemunha, não sem alguma estupefação, que a razão de seu pensamento está “a um apetite sometida” (Camões, 1973, p. 217). O desejo de conhecimento é sempre um projeto em direção ao novo, de maneira que a poesia, essa espécie de paixão das palavras, se revela, também, como um modo privilegiado de saber. Mas um saber que não se ocupa propriamente do rigor e da persistência filosóficas; o que interessa à poesia é sempre, e antes de tudo, a novidade, o frescor das sentenças inauditas que nos ensinam novos modos de ver o mundo e, por conseguinte, de o conhecer. No que diz respeito a tais reflexões, cito mais uma vez Sousa Dias, para quem a poesia é “a criação de um novo sentir e de um novo dizer possíveis, a criação de novas possibilidades de dizer para novas possibilidades de ver” (Dias, 2014, p. 13). Ora, aquilo que o ensaísta nomeia como “novas possibilidades de ver” pode muito bem ser compreendido como novas possibilidades de conhecer, considerando, naturalmente, a centralidade do sentido da visão no universo do conhecimento.

Em outro poema de Camões, o famoso soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, somos convidados a ler a sua escritura imbuídos de nossas experiências amorosas para que, a partir delas, construamos, com o texto, o sentido que ele nos solicita. Amor e conhecimento surgem, então, de mãos dadas, nos incitando a ir além das fronteiras do já sabido: “E sabeí que, segundo o Amor tiverdes,/ tereis o entendimento de meus versos” (Camões, 1973, p. 117). Os versos dizem o que dizem e lá estão encerrados num “breve livro”, mas o entendimento que deles temos só é acionado ao passo que animamos tais versos através da leitura, esse movimento do desejo que sempre os atualiza, reafirmando-os como a coisa nova que, afinal, sempre foram. É ela, a poesia, que rompe com a estagnação da inteligência, “rasga esta sombra”, no dizer de Eugénio, no sentido de proclamar um saber novo. No caso, um saber que concilie as contradições da vida, “essa terra de sabor *amargo* [...] mas com *sonhos*, com prantos, com espasmos” (*grifos nossos*), aquelas mesmas contradições que o pensamento lógico não é capaz de compreender.

A insistente imagem da fonte, na obra eugeniana, parece corroborar essa noção de um saber ainda porvir que à poesia cabe em sua forma mais dinâmica. Tal imagem associa-se não apenas ao universo semântico da origem e do primitivo, como também ao campo do saber e da pesquisa (quando se diz de um investigador que ele vai às fontes, por exemplo), espectros de sentido que se aliam tão intimamente que não parece haver distinção entre eles. Afinal, em um âmbito muito preciso, o ato de conhecer é análogo ao de apaixonar-se, pois em ambos os casos estamos diante de experiências iniciáticas. Aquele que conhece só pode conhecer uma vez, da mesma forma que o arrebatamento da paixão é um evento único; a pluralidade da vivência do saber e do amor só se dá em função de distintos objetos do conhecimento e do desejo.

Na poesia de Eugénio, a fonte desempenha, portanto, o papel disso que nomeamos de palavra-nascente: imagem matricial de um saber novo propiciado pela poesia. Em franca articulação com a ideia de *eros* como potência criadora, lemos, por exemplo, “Madrigal”: “Tu já tinhas um nome, e eu não sei/ se eras fonte ou brisa ou mar ou flor./ Nos meus versos chamar-te-ei amor” (Andrade, 2017, p. 26); ou, ainda, “Ecos de verão”:

Quando todo brilho da cidade
me escorre pelas mãos, que já não são
mais que fugidios ecos de verão,
a música dos dias sem idade
subitamente como fonte ou ave
rompe dentro de mim — e nem eu sei,
neste rumor de tudo quanto amei,
se a luz madrugou ou chegou tarde. (Andrade, 2017, p. 89)

Em ambos os casos, a *fonte* surge aliada, confundida mesma, a outras imagens (“brisa”, “mar”, “flor”, “ave”), como se se tratasse de uma espécie de recuo a uma condição amorfa, em que os limites entre os objetos se perdem nas noites de um tempo mítico, aquém da temporalidade histórica. O poeta opera esse regresso para re-aprender o mundo através da linguagem renovada da poesia. “Tu já tinhas um nome [...]”: sabemos que o universo que habitamos é já codificado, há um nome para cada coisa, mas por meio da poesia (esse erotismo das palavras) faz-se possível conhecer “de novo” cada uma dessas mesmas coisas, rebatizando-as: “Nos meus versos chamar-te-ei amor”. É notável, aliás, que também nos dois poemas citados, o sujeito lírico afirma-se em estado de desconhecimento: “e eu não sei”, “e eu nem sei”. Assim como para Camões, Eugénio também precisa dispor-se ao desconhecido para finalmente conhecer.

D. H. Lawrence, em seu ensaio “Caos em poesia”, nos oferece uma sugestiva reflexão acerca do fazer poético como processo dinâmico de organização e reorganização do caos em cosmo, movimento que se realiza continuamente à medida que o ordenamento cósmico se manifesta como a face menos vibrante do caos originário, a que sempre regressamos. O poeta e ensaísta inglês afirma que

[a] qualidade essencial da poesia é que ela faz um novo esforço de atenção e «descobre» um novo mundo dentro do mundo conhecido. O homem, e os animais, e as flores, todos vivem dentro de um estranho e para sempre emergente caos. Chamamos de cosmos o caos com que nos acostumamos. Ao inefável caos interior de que somos constituídos chamamos consciência, e mente, e até civilização. Mas ele é, no fim das contas, caos, iluminado por visões ou não (Lawrence, 2016, p. 6).

A lição apresentada por Lawrence nesse excerto é de que a ação do conhecimento, ou a de “descobrir”, conforme o verbo usado no texto, se depreende não só da elaboração cósmica, como meio de dar forma ao ininteligível, mas também de um mergulho no “estranho e para sempre emergente caos” onde afinal vivemos. Destacamos, em especial, esse aspecto disruptivo do caos, daquilo que vem à tona inesperadamente, que emerge, para tentar compreender a natureza complexa do fenômeno poético e sua relação com o conhecimento. O poeta capta aquilo que sabe num ato de surpresa, e, como que assaltado pela realidade, faz nascer o poema desse encontro com o inesperado.

No que diz respeito a esse tópico, há também um interessante poema de **As mãos e os frutos**, intitulado “O anjo de pedra”. Está posta, aqui, de forma emblemática, a relação entre criador e criatura, em que o anjo — obra de estatuária — comporta tanto o signo da inocência original, como de uma sacralidade que ocupa o espaço intermediário entre os planos humano e divino. O texto é, ao mesmo tempo, uma arte poética: o anjo, por ser esculpido em pedra, mantém-se paralisado, mas, por sua propriedade angelical, flutua; fixidez e mutabilidade constituem simultaneamente a obra, assim como em poesia a palavra é, em um gesto indissociado, cristalização e movimento.

Tinha os olhos abertos mas não via.
O corpo todo era a saudade
de alguém que o modelara e não sabia
que o tocara de maio e claridade.

Parava o seu gesto onde para tudo:
no limiar das coisas por saber
– e ficara surdo e cego e mudo
para que tudo fosse grave no seu ser. (Andrade, 2017, p. 35)

Importa destacar, no quadro geral desse poema, os versos “Parava o seu gesto onde para tudo para:/ no limiar das coisas por saber”. Trata-se, com efeito, de uma experiência limite, de um conhecimento que ainda não ganhou forma e, por isso mesmo, é da ordem “das coisas por saber”, o que sugere, aliás, uma bela imagem de encontro com o caos originário. Não obstante o aspecto indefinido do “gesto” do anjo, é ele imagem perfeitamente modelada, cuja limpidez está garantida pelo toque “de maio e claridade” com que o artista anima o seu corpo. Luz e trevas, movimento e paralisia dão organicidade a esse objeto artístico que, não por acaso, é, aqui, um anjo, criatura, por essência, dúplice, a meio caminho entre o humano e o divino. Tal caráter dúplice, já o referimos, é também constitutivo da poesia, na medida em que também ela age nesse espaço tenso da linguagem que deseja superar a si mesma para poder dizer o que lhe escapa.

Essa tensão que caracteriza o poema é reconhecida como “forma informe” nas palavras de Rosa Maria Martelo, que, em seu ensaio “Poesia e des-equilíbrios”, declara: “Faz parte do movimento construtivo da poesia um certo desencontro do poema com ele mesmo, isto é, o desajuste das suas próprias estruturas e a possibilidade de fazer «oscilar» [...] os pressupostos que lhe serviram de ponto de partida” (Martelo, 2010, p. 9). Considerando o comentário de Martelo, podemos avaliar como a evidente lucidez (“olhos abertos”, “claridade”) que caracteriza o anjo de pedra pode contrastar com o fato de ele nada ver e nada saber. O anjo de Eugénio “ficara surdo e cego e mudo/ para que tudo fosse grave no seu ser” — o resultado do gesto poético é justamente essa gravidade, que parece ser alcançada quando o poeta emenda a falha entre as palavras e as coisas, tal qual um demiurgo que reintegrasse o cosmos no caos original das formas indissociadas.

É dessa perseverante e amorosa procura que se faz a poesia de Eugénio, em busca de um conhecimento “no limiar das coisas por saber”. Procura da poesia e, também, espera da poesia. O autor de **Os amantes sem dinheiro** nos adverte: “Sê paciente; espera/ que a palavra amadureça/ e se desprenda como um fruto/ ao passar o vento que a mereça.” (Andrade, 2017, p. 45); já em “Plenamente” (título, aliás, auspicioso de um desejo que reintegre o poeta na unidade do ser), lemos o seguinte: “A boca, // onde o fogo/ de um verão/ muito antigo // cintila, // a boca espera // (que pode uma boca/ esperar/ senão outra boca?) // espera o ardor/ do vento/ para ser ave, // e cantar” (Andrade, 2017, p. 154). Para Eugénio, a poesia é uma atividade comovida pelos desígnios de *eros* e, se ora se manifesta como demanda íntima em direção ao corpo amado, em outras circunstâncias faz-se toda expectativa de um corpo que venha ao seu encontro. Ação e paixão embalam, portanto, a dinâmica desse projeto de escrita, fazendo da poesia uma generosa troca, verdadeira partilha de afeto, poderosa experiência de encontro por meio do inerente “desencontro” consigo mesmo que caracteriza a poesia e o amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eugénio de. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BELO, Ruy. “Poesia nova”. *In*: _____. **Na senda da poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.
- _____. **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1973.
- CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo**. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CRUZ, Gastão. Na oficina de Eugénio de Andrade. *In*: _____. **A vida da poesia: textos críticos reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- DIAS, Sousa. **O que é poesia?** Lisboa: Documenta, 2014.
- LAWRENCE, David Herbert. **Caos em poesia**. Tradução de Wladimir Garcia. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Eugénio de Andrade. *In*: _____. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MARTELO, Rosa Maria. Poesia e des-equilíbrios. *In*: _____. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MENDONÇA, José Tolentino. Eugénio de Andrade: em vez de um retrato. *In*: ANDRADE, E. de. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

ZAMBRANO, María. **Poesia e filosofia**. Tradução de Fernando Miranda. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

Recebido para avaliação em 05/02/2024.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTAS

1 Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicou-se à pesquisa no campo da poesia portuguesa moderna e contemporânea, com ênfase nas áreas da crítica literária e dos estudos da religião.

2 É assombrosa a semelhança entre as fórmulas poéticas, quase um tributo prestado por Eugénio ao poeta das Rimas, o que, afinal, não causa espanto, visto se tratar da mesma pena do antologador de Versos e alguma prosa de Luís de Camões e do autor de Homagens e outros epitáfios, livro que, em larga medida, celebra a memória de outros artistas da palavra. Estamos, portanto, diante de um poeta que sempre valorizou explicitamente o trabalho feito verso com verso, na esteira de uma tradição moderna que sempre reconheceu a importância da citação como instrumento criativo.

3 O entendimento de que a poesia eugeniana constitui-se como um exercício de procura movido pelo desejo é lição que tomo de Géssica Moreira Ramos. Em seu estudo, ainda inédito, intitulado “Procura da poesia em Eugénio de Andrade: o silêncio como comunicação com o ausente”, apresentado no colóquio Sinais de fogo para um aprendiz de feiticeiro – 2º Encontro de pesquisadores, realizado na Faculdade de Letras da UFRJ a 31/10/2023, acompanhamos um close reading de “Procuro-te”, poema de As palavras interditas. Acerca desse poema, é observada “[...] a procura de um «tu» endereçado, que jamais é nomeado. Em Eugénio de Andrade, esse «tu» é um desconhecido para o leitor e, pensando em «Procuro-te», o «tu» pode também ser um desconhecido do sujeito lírico, como se essa representação humana pudesse se tratar de um ponto de chegada a uma sensação de plenitude. É sobretudo o desejo de encontro que se expressa”. Sob muitos aspectos, devemos os apontamentos feitos neste ensaio ao instigante trabalho de Moreira Ramos.

DOSSIÉ 25 DE ABRIL



SE O FASCISMO NUNCA EXISTIU, ENTÃO O QUE FOI O 25 DE ABRIL? REFLEXÕES A PARTIR DO ENSAÍSMO DE EDUARDO LOURENÇO

IF FASCISM NEVER EXISTED, THEN WHAT WAS APRIL 25TH? REFLECTIONS BASED ON EDUARDO LOURENÇO'S ESSAY

João Tiago Lima¹

RESUMO

A partir do título do livro que Eduardo Lourenço publicou em 1976, **O Fascismo nunca existiu**, visa-se reflectir acerca da dificuldade sentida pelos portugueses em pensar com profundidade o que foi a experiência de 48 anos de Estado Novo. Segundo Eduardo Lourenço, sem realizar essa meditação, seria impossível o regime democrático saído do 25 de Abril criar o seu próprio imaginário. O estudo termina com a tentativa de avaliar se hoje, 50 anos depois da Revolução dos Cravos, essa meditação está feita ou ainda permanece por fazer.

PALAVRAS-CHAVE: Fascismo. 25 de Abril. Eduardo Lourenço.

ABSTRACT

Based on the title of the book that Eduardo Lourenço published in 1976, **O Fascismo nunca existiu**, the aim of this study is to reflect on the difficulty felt by the Portuguese to think deeply about the experience of 48 years of Estado Novo. According to Eduardo Lourenço, without carrying out this meditation, it would be impossible for the democratic regime that emerged from the 25th of April to create its own imaginary. The study ends with an attempt to assess whether today, 50 years after the “Revolução dos Cravos”, this meditation has been done or still remains to be done.

KEY-WORDS: Fascism. April 25th. Eduardo Lourenço.

Se começar por dizer que, no título que escolhi para participar nesta evocação dos 50 anos do 25 de Abril de 1974 (através da mediação do ensaísmo de Eduardo Lourenço), nada há que pretenda ser provocatório, o mais provável é que o leitor considere isso uma clara provocação. Dizer, hoje, meio século transcorrido do 25 de Abril, que o Fascismo nunca existiu ainda pode — se calhar, deve! — suscitar alguma controvérsia, mesmo se, ao longo das últimas décadas, muitos e valiosos estudos tenham concorrido para uma importante historiografia acerca do Estado Novo, que nos permite apreender melhor a especificidade do (impropriamente?) chamado *fascismo português*. Ou seja, não se trata aqui de averiguar qual o conceito político que melhor ajuda a compreender quase metade do século vinte português ou, aspecto sem dúvida tão ou até mais importante do que esse (porquanto os seus efeitos não se extinguiram ainda), procurar perceber as suas causas mais verdadeiras e profundas. Esse trabalho, cuja importância é iniludível, não cabe (nem poderia caber) nas considerações que aqui irei apresentar.

A expressão “o Fascismo nunca existiu” que aqui me importa é, antes de mais e para evitar quaisquer outros equívocos desnecessários, o título de um livro que Eduardo Lourenço publicou em Lisboa no ano de 1976 nas Publicações Dom Quixote, passavam apenas pouco mais de dois anos desde a Revolução dos Cravos. Na capa do livro a expressão “nunca existiu” não aparece entre aspas ou em itálico, aspecto que tem certa relevância e de que falarei mais à frente. No entanto, ao consultar o índice do volume, de imediato nos podemos aperceber que o nome da obra foi inspirado directamente em dois artigos publicados alguns meses antes. O primeiro, também com o exacto nome “O Fascismo nunca existiu”, apareceu, tal como se esclarece em pé de página, “no *Jornal Novo*, em fins de Janeiro de 1976” (Lourenço, 1976, p. 177). Não consegui, no entanto, encontrar até hoje essa versão original do texto. O segundo é o capítulo quase homónimo — quase porque o artigo definido “O” é aqui substituído pela preposição “Do” e, por outro lado, antes da expressão final aparece o pronome relativo “que”... Este capítulo corresponde a um artigo, exactamente com o mesmo título: “Do fascismo que ‘nunca existiu’”, publicado no semanário **O Jornal** em 9 de abril de 1976. Neste segundo caso, a expressão “nunca existiu” aparece sempre (no livro e no jornal) destacada entre aspas.

Uma nota que consta da última página do livro informa-nos que ele acabou de se imprimir em 19 de julho de 1976. Para além de Eduardo Lourenço recuperar três textos redigidos respectivamente em 1959, 1960 e 1969 (e que constituem a primeira secção do livro), o volume integra artigos publicados na imprensa no período pós-revolução e um prefácio datado de 18 de junho de 1976. Na revista **Opção** e no semanário **O Jornal** encontrei três textos que, no final do mês de agosto, dão conta da edição do livro. São eles, por ordem cronológica:

1) A.P. “O fascismo? Nunca existiu...”, **O Jornal**, Lisboa, 20/VIII/1976, p. 26.

2) Margarida Schiappa, “O fascismo nunca existiu de Eduardo Lourenço”, **Opção**, nº 18, Lisboa, 26/VIII/1976, pp. 53-54.

3) José Augusto Seabra, “Eduardo Lourenço ou a incomodidade de pensar (o fascismo e o resto)”, **O Jornal**, Lisboa, 27/VIII/1976, p. 14.

Sem prejuízo de achar que os textos de reflexão política de Eduardo Lourenço incluídos em **O Fascismo nunca existiu**, tal como os que compõem o livro **O Complexo de Marx** e todos os dispersos que, pelo menos até agora, nunca foram reunidos em volume, justificam uma análise mais pormenorizada e sistemática, decidi centrar a minha atenção nos dois capítulos que, por assim dizer, *demonstrariam* a suposta *não-existência* do Fascismo. Digo suposta porque, segundo A.P. (Afonso Praça?), “o título *diz* precisamente o contrário daquilo que parece: o fascismo existiu. Compete-nos, agora, analisá-lo, estudá-lo nos seus diversos aspectos” (A. P., 1976, p. 26). Ora, que pistas nos podem facultar os dois artigos que inspiraram a expressão que serve de título ao livro de Eduardo Lourenço?

Em “O Fascismo nunca existiu”, artigo de **O Jornal Novo**, há um acontecimento que constitui, por assim dizer, a causa próxima deste ensaio. O capitão de Abril, Otelo Saraiva de Carvalho, na sequência dos acontecimentos do 25 de Novembro, foi preso e Eduardo Lourenço comenta: “De uma maneira ou de outra, todos estamos com Otelo na sua prisão” (Lourenço, 1976, p. 180). Grande parte da argumentação expandida por Eduardo Lourenço estriba-se numa analogia entre Otelo e o famoso Segismundo, personagem da peça de Calderón de la Barca, **La vida es sueño**. Eduardo Lourenço parece mesmo ficcionar o herói-prisioneiro a debater-se com estas interrogações. “Quem sou eu? O homem que derrubando o fascismo supunha libertar o país de uma tara monstruosa, ou o louco que imaginou essa tara para se sentir herói?” (Lourenço, 1976, p. 180).

No entanto, a analogia teatral de Eduardo Lourenço apresenta um outro alcance, porventura mais vasto. Desde logo, porque nela se inscreve a tese segundo a qual Portugal seria um “país transformado em palco revolucionário sem autêntica revolução” (Lourenço, 1976, p. 178). Ou seja, à não-existência do Fascismo acrescenta-se agora a não-existência do 25 de Abril, pelo menos enquanto *autêntica revolução*. Porquê? Segundo Eduardo Lourenço,

No dia seguinte ao 25 de Abril, um país quase inteiro descobre estupefacto e incrédulo que acabara de passar quarenta anos sob um regime político opressivo que recebe então, em escala popular, o epíteto infamante de *fascista*. Um certo número de imagens da nova televisão liberta (células de tortura, confissões de presos políticos) ofereceu nessa altura um suporte sensível a tão tardia e acabrunhante revelação. Mas o traumatismo salutar e o acesso de lucidez não tiveram muito tempo para se enraizar. Faltou à Revolução nascente a pedagogia viril e verídica que teria podido converter esse traumatismo em recordação fecundante (Lourenço, 1976, p. 178).

A quem responsabilizar por essa falha de *pedagogia viril e verídica*? Eduardo Lourenço chama à discussão aquele que, nessa época, considera ser “um dos observadores mais refinados do nosso efêmero político” (Lourenço, 1976, p. 181): Marcelo Rebelo de Sousa, hoje o Presidente da República. Com apenas vinte e cinco anos, Marcelo já se destacava como “*columnist*” (Lourenço, 1976, p. 181) à beira do “pântano superpovoado dos políticos de profissão” (Lourenço, 1976, p. 181), no qual a ingenuidade de Otelo se terá deixado submergir, pelo menos aos olhos de um (demasiado complacente?) Eduardo Lourenço. Que dizia Marcelo, então? Que se vivia naquele período uma “sucessão inopinada de tentativas golpistas [e Marcelo] inclui nesse *golpismo patológico* o próprio 25 de Abril” (Lourenço, 1976, p. 179). Eduardo Lourenço, sublinhando que estas palavras não foram proferidas por nenhum inconsciente, conclui: “Não se pode dizer de forma mais clara que a Revolução, como acto político-militar autojustificado pelo que no fascismo havia de reaccionário, de cruel e de estruturalmente totalitário, *nunca existiu*” (Lourenço, 1976, p. 179). Estaríamos, assim, perante um duplo apagamento. Duas rasuras que, na sua reciprocidade, se legitimavam mutuamente. Por um lado, Marcelo identifica o 25 de Abril apenas com um entre vários *golpes* e, ao fazê-lo — essa é, pelo menos, a leitura que Eduardo Lourenço faz desta *interpretação* sintomática — como que recalca o carácter *estruturalmente totalitário* do Estado Novo. Repare-se num ponto essencial. Eduardo Lourenço não acusa Marcelo de mistificar a realidade. Pelo contrário, é a própria *realidade jornalística* que, de certo modo, se *auto-mistifica*. Como é que isso sucede? Por exemplo, ao fazer coincidir a “hora exacta em que saem da prisão *os ministros do Interior* desse hipotético (pelos vistos) fascismo criminoso, que é a mesma em que nela dá entrada o herói epónimo do 25 de Abril (como se esta troca de lugares relevasse de algo mais transcendente que o acaso...)” (Lourenço, 1976, p. 180).

O segundo dos artigos (“Do Fascismo que nunca existiu”) inicia-se com um parágrafo sintomático:

O sarcasmo e a ironia mesmo quando não erram o alvo contêm sempre uma certa dose de desespero ou impotência (intelectuais) da parte de quem os utiliza. Mesmo úteis e às vezes imprescindíveis, podem contribuir para escamotear por seu turno aquilo que se desejaria clarificar. Escrever sarcasticamente que “o fascismo nunca existiu” — além do risco de ser tomado à letra num país distraído... — deixa intacta a questão essencial e a única que merece consideração: *que era, que foi o fascismo português para que, passados dois anos do seu hipotético fim, apareça já a muita gente como qualquer coisa que efectivamente nunca existiu?* E por via de consequência, como qualquer coisa que pode ressurgir de novo, que está até ressurgindo, sem que tal fenómeno desperte preocupação de maior em considerável porção do eleitorado português? (Lourenço, 1976, p. 230).

Vários aspectos merecem ser, quanto a mim, sublinhados. Por um lado, Eduardo Lourenço parece dar-se conta dos inevitáveis perigos da ironia. Jogando nos limites entre o sério e o lúdico, entre o verdadeiro e o ficcional, o ironista pode sempre vir a *ser tomado à letra*. Principalmente, num país distraído. Mas, por outro lado, essa distração e o risco que ela comporta são, em si mesmos, também sintomáticos. Ou seja, se, “passados dois anos do seu hipotético fim”, é já possível que se escreva e sobretudo que se leia, à letra ou não, que determinado fenómeno nunca existiu, então é essa possibilidade (e aquilo que ela, paradoxalmente, revela) que merece ser interrogada. Eis, portanto, a única questão verdadeiramente essencial: de que se fala quando falamos de fascismo português? Terá ele existido? E, no caso da resposta a esta pergunta ser negativa, o que é que existiu no suposto lugar dele?

Eduardo Lourenço afirma:

O “fascismo” derrubado a 25 de Abril existiu, e com que espécie de perfeição quase absoluta, mas não existiu nunca como a maioria da oposição democrática o pensou antes do 25 de Abril e a ele continua a referir-se uma parte da classe dirigente triunfante, simplificando-o com a espécie de violência infantil que se reserva aos papões que deixaram de meter medo (Lourenço, 1976, p. 232).

Por outras palavras, pensar e sobretudo agir como se, quer o fascismo português, com ou sem aspas, quer o acontecimento (Revolução? Apenas mais um *golpe*?) com que ele veio terminar, fossem meros acidentes, é o primeiro passo para não conseguir descortinar a razão de ser de quer um, quer outro. Ora, do ponto de vista de Eduardo Lourenço (que pode — e sobretudo deve — ser discutido),

“o fascismo português” foi qualquer coisa de “profundo”, de intimamente ligado por todas as fibras do nosso itinerário histórico a toda uma estrutura arcaizante da sociedade portuguesa, qualquer coisa de “orgânico”, para empregar uma das “categorias” do próprio sistema. Não sei se foi mais “orgânico” que o nazismo, mas foi-o sem dúvida mais seriamente que o fascismo propriamente dito, o italiano, que, *laico* na sua ideologia, não pôde realizar a simbiose espantosa, o monstruoso conúbio que o nosso operou, desde o início, com o catolicismo (Lourenço, 1976, p. 232).

E assim importa interrogar: quem foi o responsável por esse *monstruoso conúbio*? Ou, para usar as palavras de Marcelo Rebelo de Sousa que, de novo, comparece neste segundo artigo de Eduardo Lourenço: quem julga quem? É que, ao contrário do que sucedeu nos julgamentos de Nuremberga, nos quais “inimigos vencedores julgam vencidos alheios” (Lourenço, 1976, p. 236), no caso do *fascismo português*, com ou sem aspas, julgar os responsáveis pela sua face mais visível e mesmo *criminosa* — “ausência de liberdades, torturas, arbítrios, exhibições de escandalosos privilégios, etc” (Lourenço, 1976, p. 234) —, sendo imprescindível (mas até a esse mínimo

indispensável a qualquer Revolução parece ter faltado a tal *pedagogia viril e verídica...*), não é, todavia, suficiente. Julgar o fascismo português, com ou sem aspas, passará sempre por tentar esclarecer as suas motivações e causas profundas. Numa palavra, *pensá-lo*. Tal implica tempo e paciência.

Em todos os sentidos do termo é *um processo histórico e da história*, o que quer também dizer que de certo modo sempre estará em julgamento adentro da história que seremos, e fizermos. O autêntico processo do fascismo caseiro será constituído pela superação política, social, económica, educativa e cultural do estado de coisas que lhe constituiu o cerne. Se essa superação for levada a cabo em termos pertinentes e duradouros, poder-se-á dizer então que “o fascismo” morreu. Enquanto isso não acontecer estará apenas suspenso. À parte a liquidação da face mais repugnante do *iceberg* fascista (supressão da polícia política, da censura à Imprensa, etc.), ainda não se pode pensar que nos libertámos dos seus malefícios. Ainda não sabemos, mesmo, até que ponto somos capazes de criar condições estáveis para que esses malefícios não apareçam de novo, idênticos ou sob máscaras inéditas, como simples reflexo de uma antiga, triste e trágica realidade, a nossa mesma. (Lourenço, 1976, p. 236)

Outra metáfora que Eduardo Lourenço utiliza para *pensar o fascismo* é inspirada na linguagem médica, quando escreve: “Pode, se se quiser, comparar a realidade efectiva do fascismo português á de um cancro omnipresente mas invisível e indolor para o tecido nacional no seu conjunto, embora visível a olho nu e intolerável para aqueles que no interior dele se sabiam ameaçados de morte e inexistência cívica” (Lourenço, 1976, p. 233).

Cinquenta anos passados, talvez tenha chegado a altura de efectuar-mos esse balanço, olhando sem complacências mistificadoras mas também sem diabolizações igualmente enganadoras para aquilo que fomos e, de certa maneira, continuamos a ser. Algumas das (muitas e variadas) reflexões que Eduardo Lourenço continuou a partilhar (e com uma visibilidade muito mais pública) conosco neste Portugal agora formalmente democrático podem ser elementos de preciosa ajuda nessa tarefa. Mais ou menos a meio caminho deste percurso de cinquenta anos, Eduardo Lourenço respondeu a “um inquérito sobre o melhor e o pior acerca do 25 de Abril” organizado pelo jornal **Público** que, de resto, o ensaísta inclui numa das inovações mais positivas do pós-25 de Abril, a saber:

Renovação da paisagem jornalística portuguesa, diária ou semanal (aparecimento de *O Independente* e do *Público*, remodelação do *Expresso* e do *Semanário*). Ao mesmo tempo as revistas femininas aparecem em força, traduzindo uma revolução em matéria de gosto, de sensibilidade e de referências éticas. Uma nova geração ocupa o centro da vida cultural portuguesa (Lourenço, 1994, p. 5-6).

Esta resposta de Eduardo Lourenço justifica uma análise mais fina, pois, para além dos seus aspectos circunstanciais e que provavelmente suscitariam hoje, caso isso fosse possível, uma resposta diferente por parte do ensaísta, há nela elementos por assim dizer estruturais ou, pelo menos, estruturantes, para empregar uma palavra mais cara ao autor de quem aqui se fala. Em relação ao diagnóstico de 1976 e à terapia que nessa altura Eduardo Lourenço prescrevera, basta ler o primeiro elemento negativo para se perceber que, em 1994, apesar dos aspectos inegavelmente positivos, muito caminho ainda haveria para percorrer:

Incapacidade ou insucesso da revolução de Abril para levar a cabo uma crítica fundada e eficaz não só das referências e da prática política do antigo regime, como da sua cultura. Legitimada e legítima como democracia, a mudança operada pela revolução nunca se legitimou totalmente em termos de cultura (Lourenço, 1994, p. 6)

E nos últimos trinta anos? Ou seja, desde 1994 até ao Portugal de hoje? Será que conseguimos estar mais atentos às causas do *cancro omnipresente*? Ou seja, estaremos agora em melhores condições para perceber o que foram quer o Estado Novo, quer o 25 de Abril? Gostaria de acreditar que sim, mesmo se os sinais que, todos os dias, recebemos de uma realidade auto-mistificadora, de que o inevitável Marcelo Rebelo de Sousa, primeiro como infatigável comentador, hoje como Presidente da República, continua a ser protagonista, apontem noutra sentido. Mas, claro, isso seria abrir uma nova discussão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.P.. “O fascismo? Nunca existiu...”. In: **O Jornal**. Lisboa, 20/VIII/1976, p. 26.

LOURENÇO, Eduardo. **O Fascismo nunca existiu**. Lisboa: Dom Quixote, 1976.

_____. “Programa do MFA. Euforicamente sós”. In: **Público**. Lisboa, 24/IV/1994, pp. 5-6.

Recebido para avaliação em 05/02/2024.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTA

1 João Tiago Lima é professor auxiliar com agregação do Departamento de Filosofia da Universidade de Évora e Membro Integrado do Centro de Investigação Praxis-Filosofia, Política e Cultura. As suas principais áreas de pesquisa são o pensamento filosófico português contemporâneo e a filosofia do desporto.

**“UMA VALA COMUM DE FLORES
DEFUNTAS”: VISÕES E REVOLUÇÕES
DO 25 DE ABRIL EM *FADO ALEXANDRINO*
E *O MANUAL DOS INQUISIDORES*, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

**“A MASS GRAVE OF DECEASED FLOWERS”:
VISIONS AND REVOLUTIONS OF THE 25TH
OF APRIL IN *FADO ALEXANDRINO* AND
THE INQUISITORS’ MANUAL BY
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

*Felipe Cammaert*¹

RESUMO

O episódio da Revolução dos Cravos percorre a obra de António Lobo Antunes do princípio ao fim, e constitui um dos exemplos mais significativos do recurso narrativo à “carnavalização da História” (Bakhtin). A representação ficcional deste acontecimento está marcada pela perturbação nas hierarquias sociais no universo diegético, assim como pela focalização narrativa na esfera íntima das personagens, entre outros fenómenos. Em *Fado Alexandrino* (1983), paralelamente à descrição pormenorizada da revolta popular de 1974 pelo soldado ex-combatente da guerra colonial, o romance apresenta uma visão apocalíptica do último dia do Estado Novo. De forma semelhante, em *O Manual dos Inquisidores* (1996), a Revolução dos Cravos é mormente tratada numa perspectiva íntima, em que a queda do regime se materializa na destruição do universo doméstico da quinta do ministro em Palmela. Nestes dois romances sobre o Portugal pós-salazarista, Lobo Antunes constrói uma imagem multiforme daquele “tempo da ruptura

das rupturas” (como chamou Eduardo Lourenço o 25 de Abril), no intuito de salientar as várias revoluções que trouxe a Revolução dos Cravos ao nível individual e colectivo. Pelo recurso à hipérbole e pela desmitificação da História, Lobo Antunes quer apontar para a relativização do discurso oficial sobre este acontecimento.

PALAVRAS-CHAVE: 25 de Abril. António Lobo Antunes. Carnavalização da História. Hipérbole.

ABSTRACT

The episode of the Carnation Revolution runs through António Lobo Antunes' work from beginning to end, and is one of the most significant examples of the narrative's use of the "carnivalization of history" (Bakhtin). The fictional representation of this event is marked by the disruption of social hierarchies in the diegetic universe, as well as the narrative focus on the intimate sphere of the characters, among other phenomena. In **Fado Alexandrino** (1983), alongside the detailed description of the 1974 popular uprising made by the former colonial war soldier, the novel presents an apocalyptic vision of the last day of the Estado Novo. Similarly, in **The Inquisitors' Manual** (1996), the Carnation Revolution is mainly treated from an intimate perspective, in which the fall of the regime materialises in the destruction of the domestic universe of the minister's farm in Palmela. Lobo Antunes constructs a multi-faceted image of that "time of the rupture of ruptures" (as Eduardo Lourenço called the 1974 coup), with the aim of highlighting the various revolutions that the Carnation Revolution brought about on an individual and collective level. By resorting to hyperbole and demystifying history, Lobo Antunes wants to point out the relativisation of the official discourse on this event.

KEYWORDS: Carnation Revolution. António Lobo Antunes. Carnivalization of history. Hyperbole.

Numa longa entrevista com a jornalista espanhola María Luisa Blanco, António Lobo Antunes referia-se, em 2001, ao contexto social em Portugal, nos dias que se seguiram à revolta militar do 25 de Abril de 1974, nestes termos:

En ese momento toda la gente quería ser libre y uno no sabía lo que era la libertad, nunca la habías tenido. [...] Y de repente desaparece la policía política, se elimina la censura, se liberalizan los comportamientos [...]. La gente pasó de una represión y un sometimiento atroces a que, de un día para otro, todo estuviera permitido. [...] La gente no sabía qué hacer con la libertad porque ésta llegó súbitamente, de un día para otro, y eso no es fácil de asimilar (Blanco, 2001, p. 58).

À primeira vista, pode parecer surpreendente que um escritor como Lobo Antunes, opositor à ditadura salazarista, obrigado a participar na guerra colonial em Angola, e figura próxima ao Partido Comunista Português nos primeiros anos da restauração democrática, em vez de salientar os aspectos positivos do golpe militar que pôs fim a 48 anos de ditadura em Portugal, ponha em relevo os problemas ligados ao reencontro com a liberdade por parte do povo português. Porém, e apesar de a questão da História de Portugal ser um dos elementos fulcrais na obra de Lobo Antunes, a abordagem ao passado do seu país inscreve-se num movimento a contracorrente da opinião consensual sobre a exaltação da queda do Estado Novo. Desta forma, não é de estranhar que, ao interessar-se pela representação literária da Revolução dos Cravos, a imagem que se depreende da obra de Lobo Antunes sobre este acontecimento esteja afastada de qualquer elemento sublimatório. A esse respeito, a crítica tem apontado para o fenómeno da carnavalização da História (segundo a célebre formulação de Bakhtin), no que diz respeito à representação ficcional dos acontecimentos históricos na obra de Lobo Antunes². Por ocasião do cinquentenário da Revolução dos Cravos em 2024, mais do que retomar a relação genérica entre História, memória e discurso (anti-)épico na obra antuniana, já abundantemente desenvolvida noutros âmbitos³, a minha intenção é concentrar-me no tema da representação específica da revolução do 25 de Abril.

Na extensiva obra colectiva que é o **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**, a entrada dedicada ao tema “Revolução do 25 de Abril” diz o seguinte: “Profundamente enraizados historicamente, os romances de ALA dão-nos da revolução perspectivas diferentes, com predomínio das negativas porque assim a encaram as personagens, alicerçadas nos mini-períodos de onde irradiam os diversos quadros narrativos” (Seixo *et al.*, 2008, p. 516-517). Nesse sentido, Graça Abreu, a autora desta entrada, refere a “falácia da comunhão geral com o espírito do 25 de Abril” (Seixo *et al.*, 2008, p. 517) que identifica, em termos gerais, a obra de Lobo Antunes. Abreu acrescenta que “[s]ão aliás as consequências e as perspectivas de quem teve a perder com a revolução, e não a revolução em si, mais raramente referida nos romances, o que sobretudo avulta na maioria deles” (Seixo *et al.*, 2008, p. 510-511).

Embora no conjunto da obra de Lobo Antunes a relevância do 25 de Abril enquanto acontecimento histórico se prenda mais com os efeitos profundos da restauração democrática nas estruturas sociopolíticas portuguesas (e, nomeadamente, com a instabilidade política que marcou os anos posteriores a 1974) do que com o episódio concreto da sublevação militar, o dia da Revolução dos Cravos é abordado com especial destaque em duas obras. Publicado nove anos após a histórica data, em 1983, **Fado Alexandrino** é um romance que aborda os primeiros anos do Portugal pós-25 de Abril desde a perspectiva de um grupo de ex-combatentes da guerra colonial. Pela sua parte, **O Manual dos Inquisidores**, de 1996, pode ser considerada não apenas como uma das obras mais importantes da produção romanesca antuniana, mas também como um notável “romance de ditador” na esteira

das melhores obras deste género na tradição literária latino-americana. Nestes dois romances, o 25 de Abril como data marcante da História apresenta-se, por um lado, como um acontecimento extraordinário cujas consequências, para as personagens dos enredos narrativos, vão além da simples euforia geralmente associada ao fim da ditadura salazarista. Por outro, e em virtude da liberdade própria do registo ficcional, este evento é objecto de um desenvolvimento romanesco muito particular que faz com que, para as personagens, a revolução provoque uma série de transformações interiores, que vão desde o cepticismo pelo restabelecimento da democracia em Portugal até a articulação de uma visão apocalíptica da nova ordem instaurada pelo golpe de Estado.

A irrupção da revolução na quotidianidade: “Não me lembro que dia era e todavia estávamos em abril”

A abordagem do episódio histórico do 25 de Abril em **Fado Alexandrino** e **O Manual dos Inquisidores** caracteriza-se pela irrupção de um acontecimento inesperado na quotidianidade. À semelhança do decorrer dos factos históricos, nestes livros a sublevação dos capitães em Lisboa apanha de surpresa as personagens, sejam elas figuras anónimas ou achegadas ao poder salazarista. Contudo, e como é costume na obra do escritor português, na representação do episódio da Revolução dos Cravos, a esfera íntima dos indivíduos sobrepõe-se à dimensão colectiva do relato histórico. Desta forma, as duas obras tencionam mostrar que o 25 de Abril trouxe, para além do final do regime ditatorial, muitas outras revoluções íntimas na esfera ficcional.

Em **Fado Alexandrino**, o primeiro capítulo da segunda parte do livro intitulada precisamente “A revolução”, narra de forma muito pormenorizada o dia da sublevação militar. O capítulo inicia-se com a descrição do soldado Abílio a acordar na casa dos tios, quando é apanhado pela notícia difundida na rádio:

Escorregou rapidamente para o chão, a suar, atrapalhado nos lençóis, palpando o espaço em volta à procura da arma [...]. Da sala vinham marchas militares, guitarras, vozes de homem que cantavam, um locutor lia de tempos a tempos um pequeno discurso, e a seguir, após um breve silêncio interminável durante o qual o sangue estancava, suspenso nas veias, à espera, mais marchas, mais hinos, mais orfeões, mais música (Antunes, 2007, p. 221).

Ao longo de todo o capítulo, para além da impressão de um tempo dos relógios estagnado⁴, a relação dos factos articula-se tanto pela menção às notícias na rádio como pelos trajectos que o soldado faz pelas ruas de Lisboa, e que o levam até o Largo do Carmo, onde “um capitão intimava as feiras de janelas desertas a renderem-se, tanques de guerra chegavam e partiam, lentamente, por entre um vociferante emaranhado de línguas” (Antunes, 2007, p. 230), enquanto “iam chegando mais tanques de guerra que apontavam

os canhões ao prédio deserto, mais oficiais, mais tropa, um fulano, munido de uma alcofa, distribuía cravos...” (Antunes, 2007, p. 232). Este capítulo oferece-nos uma recriação muito detalhada da histórica data em que, para além da menção à icónica flor encarnada, se divisam figuras históricas como a de Salgueiro Maia, “o capitão do megafone [que] conferenciava de quando em quando com alferes e sargentos que se equilibravam nas biqueiras para lhe falar” (Antunes, 2007, p. 231), e até o general Spínola, “um general de monóculo num carro que a multidão ovacionava” (Antunes, 2007, p. 230). Porém, mais do que centrar-se nos protagonistas reais da Revolução dos Cravos, o narrador de Lobo Antunes interessa-se pelas personagens anónimas, e sobretudo pela forma como viveram em pessoa este acontecimento capital. Apesar de recriar meticulosamente os factos que marcaram o golpe militar, **Fado Alexandrino** não é propriamente um romance histórico, já que a invenção própria de uma situação ficcional prevalece na representação do 25 de Abril de 1974.

Num registo análogo, em **O Manual dos Inquisidores** o essencial sobre o relato do 25 de Abril é-nos dado pela voz da governanta Titina, testemunha silenciosa mas omnipresente do dia a dia do ministro salazarista. Aqui, e como ocorre na narração do soldado de **Fado Alexandrino**, é no âmbito privado do lar que se materializa esta mudança maior na ordem política e social do país. O momento em que Titina refere o dia do golpe militar inicia-se num registo marcadamente intimista que, aliás, é o *leitmotiv* deste capítulo:

Não me lembro que dia da semana era mas lembro-me de ser dia de limpar a capela e ao passar pelo escritório do senhor doutor os estores encontravam-se subidos porque havia luz sob a porta e lá dentro o rádio aceso e a voz dele ao telefone / — Que história é essa homem que diabo de história é essa? / e o relógio da cozinha soou uma porção de badaladas e portanto amanhecia. Não me lembro que dia era e todavia estávamos em abril dado existirem gralhas novas no pomar e laranjeiras com pontinhos brancos [...] (Antunes, 2005, p. 163).

Como acontece em **Fado Alexandrino**, a História irrompe no enredo romanesco de maneira inesperada. A incerta menção ao mês de Abril é a única referência concreta à dimensão histórica associada à Revolução dos Cravos. Resulta significativo o facto de, logo de início, Lobo Antunes proceder, de forma claramente propositada, a uma desmitificação do acontecimento histórico (“Não me lembro que dia era e todavia estávamos em abril”, diz prosaicamente Titina...), no intuito de apresentar uma visão oposta ao espírito jubilatório comumente associado a esta data.

Neste capítulo de **O Manual dos Inquisidores**, que significativamente não faz menção nenhuma aos cravos nas ruas de Lisboa, as referências a uma temporalidade objectiva escangalhada são patentes na imagem do moinho imóvel:

[...] um segundo rádio na cozinha com canções sem moral, centenas de rádios na vila com canções sem moral, a filha do caseiro a abandonar o estábulo com os baldes de leite, o moinho a tentar uma volta coxa, duas voltas coxas, a imobilizar-se e no entanto / que esquisito / pareceu-me que existia vento, que as hidrângeas estremeciam e o capim se inclinava [...] (Antunes, 2005, p. 173).

Com o tempo detido na quinta de Palmela, a poucos quilómetros de Lisboa, o que acontece nas ruas da capital, onde as “canções sem moral” invadem o espaço, parece sobrepor-se silenciosamente à vida rotineira da governanta⁵. Numa elipse temporal que leva o leitor para o final do dia, no capítulo narrado por Titina, a insurreição militar é o elemento accionador do trágico desenlace para os moradores da quinta:

[...] devia ser tardíssimo porque as rolas e o telhado da estufa aumentavam na luz, [...] o senhor doutor a abrir o cofre e a esvaziar as gavetas da secretária lá dentro, a espreitar da janela se os soldados soviéticos entravam no portão e hasteavam bandeiras no celeiro, a desligar o rádio, a cortar o fio do telefone, a ordenar-me que metesse as trancas nas portas e soltasse os cães, a ordenar-me enquanto entalava a pistola no cinto e trazia a caçadeira do armário / — Quero toda a gente daqui para fora Titina / expulsando-me juntamente com o pessoal, o tractorista, o caseiro, estalando a culatra e disparando para os cedros numa revoada de corvos / — Rua comunistas. (Antunes, 2005, p. 174)

A Revolução dos Cravos marca o fim de um tempo marcado pelo poder, e o começo da decadência do ministro, que **O Manual dos Inquisidores** se compraz em descrever. Para a governanta Titina, mulher humilde mas fiel servidora do ministro salazarista, a Revolução dos Cravos supõe igualmente uma mudança radical na sua vida já que, depois de ser expulsa da quinta de Palmela, viverá uma existência anódina numa residência de acolhimento.

Num sentido contrário, para algumas das personagens de **Fado Alexandrino**, a revolução do 25 de Abril parece não ter vindo acompanhada de uma mudança tão drástica como aquela que o discurso oficial costuma veicular em tom enaltecendor. No relato retrospectivo que faz ao seu capitão, o soldado Abílio confessa que, apesar da revolução, “não houve saque, e não houve roubo, e continuámos até hoje o negociozito das mudanças, e isto há quase dez anos e eis-nos de novo na estagnada, serena, cadavérica, imutável tranquilidade de outrora” (Antunes, 2007, p. 230). Para além de fazer reviver ao leitor, com abundantes pormenores, o histórico episódio da queda do Estado Novo, **Fado Alexandrino** busca, antes de mais, relativizar as consequências do golpe de Estado militar para as personagens como a do soldado, anónimo trabalhador numa empresa de mudanças⁶. Repare-se, aliás, que na epígrafe do livro, tomada de uma canção de Paul Simon, podemos ler entre outros versos: “*After changes upon changes / We are more or less the same*”. (Antunes, 2007, p. 10).

Comentando a significação do facto histórico em **Fado Alexandrino**, Maria Alzira Seixo conclui que este romance se caracteriza pela ausência de uma visão eufórica e jubilosa da revolução de Abril. Numa formulação que, no meu entender, é aplicável ao conjunto da obra de Lobo Antunes, Seixo conclui:

Por outras palavras, não é da História, enquanto discurso dos factos engrandecidos, que Lobo Antunes nos fala, mas da pequena história do dia-a-dia que, neste caso, pertence a personagens distanciados da média do leitor culto e informado [...]. Como se a revolução fosse, afinal, não exactamente uma mutação transcendente decidindo, enquanto golpe político militar, pontualmente e historicamente, dos destinos da humanidade comum, mas o conjunto das consequências desse golpe ecoando nesses mesmos destinos [...] (Seixo, 2002, p. 126).

A característica mais visível no que diz respeito à abordagem dos factos históricos na obra de Lobo Antunes consiste em contrair os efeitos da História ao nível da consciência individual das personagens que povoam as suas obras. Assim sendo, a representação do 25 de Abril nestes dois romances será guiada por uma abordagem particular, que privilegia a visão íntima das personagens no que toca às mudanças políticas da história portuguesa do século XX. Nessa ordem de ideias, Lobo Antunes irá construir uma imagem da Revolução dos Cravos profundamente marcada pelo recurso à ironia e à exageração, no intuito de mostrar uma outra face do acontecimento histórico que, muitas vezes, será abertamente contrária à narrativa oficial predominante.

O mundo às avessas: “o assobio do jardineiro a calar o rádio, a calar o telefone”

Os dois romances em questão encenam a progressão da revolução militar desde ângulos distintos, mas numa abordagem muito semelhante, apoiando-se nas reacções de duas personagens para afigurar o transtorno produzido pelas notícias do golpe de Estado. Contudo, e na sequência do alcance muito particular do termo “revolução” no universo antuniano que, como vimos, aponta mais para as mudanças nas existências individuais do que nos acontecimentos históricos de uma sociedade, a escrita de Lobo Antunes apoiar-se-á em recursos narrativos como a sátira e a hipérbole para propor uma representação anticlimática da Revolução dos Cravos.

Em **Fado Alexandrino**, paralelamente às impressões do soldado sobre o que acontece em Lisboa, o capítulo em questão expõe o lado oposto da situação através da personagem do tio Idílio. Ao início, este homem recusa-se a alterar a sua rotina e insiste em continuar as suas actividades na empresa de transportes pelas ruas de uma cidade em efervescência:

o mulato Isidoro brandia um rádio microscópico, informava aos gritos os restantes, Têm tudo nas unhas, cercaram o presidente e os ministros no Carmo, mas o senhor Ilídio,

carrancudo, tirou-lhe a alegria num ai, Quero lá saber dessa merda, os ralaços que faltaram hoje não trabalham mais aqui (Antunes, 2007, p. 225).

Todavia, confrontado à sucessão dos acontecimentos, Idílio é obrigado a aceitar a realidade exterior, abalado pelo pessimismo e receoso de ver o seu universo em ruínas:

— Se levaram o presidente do Conselho num carro blindado estamos perdidos, lamentou-se o senhor Ilídio com a cabeça entre as mãos. Não tarda nada vêm-nos buscar, de pistola, aqui ao armazém. [...] — Todos na choça em menos de um fósforo, vais ver, requisitam-nos as camionetas para o serviço deles, obrigam-me a hospedar engenheiros búlgaros e espiões polacos, mandam-me dormir no chão da sala, embrulhado num cobertor antigo, a tiritar (Antunes, 2007, p. 233-234).

A visão disfórica de um final de ciclo, marcada pelo registo hiperbólico da catástrofe na narração, é predominante na reacção do tio Idílio que, apesar de não ser propriamente privilegiado pelo regime autoritário, desvenda o temor que nele suscita o fim do *statu quo*:

[...] e o meu tio, convulso, de punhos na testa, levantou para mim um apavorado queixo que tremia, Chega lá fora depressa a saber o que há e vem-me aqui dizer, porque não percebia puto, meu capitão, porque tudo se lhe afigurava um pesadelo esquisito, uma mentira formidável, o mundo de repente ao contrário, **um dilúvio, um naufrágio, um cataclismo**, uma ameaça tremenda, a vida, do avesso, impossível de viver-se, a todo o momento exumava a bomba do forro, encostava o tubinho de vidro às gengivas e pfffft pfffft pfffft, se calhar imaginava que o remédio metia outra vez tudo no lugar como era dantes, que a ansiedade desaparecia, que a angústia acabava, que as bússolas se petrificavam nas cabeças [...] (Antunes, 2007, p. 227, grifo nosso).

Esta descrição da vida às avessas para o tio Idílio, em que a figuração do fim do mundo se destaca pela sua ironia, contrasta com a visão eufórica daquilo que o 25 de Abril representa na memória colectiva portuguesa. Porém, mais do que deplorar a queda do Estado Novo, Lobo Antunes pareceria insistir no vazio inerente, naquele momento, à noção de liberdade, mesmo para o povo oprimido durante décadas. Para além disso, o capítulo desenvolve a temática da somatização da revolta, pelas referências burlescas à doença do tio Idílio e à esperança de remissão não só ao nível dos sintomas mas sobretudo da “ordem natural das coisas”, para retomar o título de outro conhecido romance do autor.

Pela sua parte, o ministro de **O Manual dos Inquisidores** fica atónito ao perceber que a insurreição armada que está a acontecer naquela manhã do 25 de Abril não é “a grande volta” (Antunes, 2005, p. 166) que ele próprio estava a preparar junto com outros conspiradores contra o governo de Caetano, mas sim o final do Estado Novo:

[...] o senhor doutor a ligar para o Ministério do Exército e nada, para o Ministério da Defesa e nada, a esquecer o orgulho e a ligar para o major e nada, os ministérios vazios, a secreta vazia, o telefone dos quartéis da Ajuda e do Carmo interrompidos, canções sem moral no rádio, o locutor a garantir que tomaram o aeroporto e a televisão e cercaram a polícia política, que Lisboa lhes pertencia [...] e o senhor doutor para o bocal num segredinho amargo / — Responda-me com sinceridade embaixador Nogueira os comunistas controlam esta gaita ou não controlam é que se os comunistas controlam esta gaita temos de nos pôr ao fresco quanto antes [...] (Antunes, 2005, p. 172-173).

A maneira como o golpe militar é descrito evidencia, nas palavras do ministro, uma imagem cataclísmica associada à revolução, em que a queda do regime é vivida à distância através do súbito isolamento das figuras do poder. O capítulo, marcado pelas constantes mudanças espaço-temporais no relato de Titina, focar-se-á, então, no contraste entre as reacções dos representantes do poder salazarista e as do povo. A personagem do jardineiro da quinta de Palmela que, sem interromper as suas tarefas, reage discretamente às notícias da sedição dos capitães, simbolizará a vingança do povo oprimido pelo regime autoritário:

[...] o jardineiro assobiando a rapar a vinha-virgem em tesouradas implacáveis e o assobio a flutuar no escritório numa alegria feroz enquanto os ramos tombavam um a um do outro lado dos caixilhos, ele entornado na poltrona, a enrodilhar a casaca / — Traz os comprimidos do quarto Titina / de dedos a bailarem incapaz de segurar no remédio, de desrolhá-lo, a entornar água nos joelhos, **o assobio do jardineiro a calar o rádio, a calar o telefone**, a ensurdecer-me de tal modo que me apetecia cobrir as orelhas com as palmas, e o senhor doutor de repente lilás, a fazer-me sinais para que lhe batesse nas costas num mugido rouco / — Ficou-me engasgado Titina (Antunes, 2005, p. 168, grifo nosso).

Para além do assobio triunfante do jardineiro (sobre o qual voltarei mais adiante), a menção do jardim devastado pelas tesouradas libertadoras do trabalhador contrapõe-se à do ministro engasgado não apenas com o comprimido (que, como o tio Idílio de **Fado Alexandrino**, toma para aturar a realidade), mas sobretudo com as notícias do golpe militar que recebe ao telefone. Nesta representação do 25 de Abril, o motivo do mundo às avessas assenta no inesperado protagonismo assumido pela personagem anónima do jardineiro, representante do povo vítima da ditadura, ao mesmo tempo que constitui, talvez, a única referência auspiciosa à Revolução dos Cravos. Parece-me importante salientar que, para Titina, a recordação desta transcendental data reduz-se à miúda vingança do jardineiro, cujos gestos (o assobio alegre, as tesouradas de raiva), para além de desmantelarem o *statu quo*, anunciam uma nova temporalidade. Paradoxalmente, neste capítulo a violência não reside tanto no golpe de Estado propiciado pelos militares rebeldes como no ensurdecido sibilo do jardineiro enquanto mutila as plantas.

No universo de Lobo Antunes, as revoluções íntimas das personagens ocupam, de facto, um lugar muito mais importante do que os relatos oficiais sobre a revolução “real” dos militares. Esta subversão do paradigma vem acompanhada de mudanças significativas na maneira como o relato histórico do 25 de Abril é representado no campo da ficção. Noutras palavras, quanto mais ficcional é a Revolução dos Cravos nos romances antunianos, maiores serão as nuances que esta figuração é capaz de conter nas histórias das personagens que viveram o final do salazarismo.

A visão apocalíptica da revolução: dos cravos murchos à “vala comum de flores defuntas”

Na sequência desta imagem disfórica do 25 de Abril de 1974, Lobo Antunes oferece-nos uma visão apocalíptica da revolução, marcada pela ironia e pela hipérbole, no intuito de apontar para a referida “falácia da comunhão geral com o espírito do 25 de Abril” (Seixo *et al.*, 2008, p. 517) descrita por Graça Abreu. A partir desse momento — e como é comum na escrita antuniana —, o universo diegético sofre uma profunda alteração nas suas leis internas, que resulta em situações absurdas, unicamente compreensíveis numa lógica narrativa em que a liberdade criativa do escritor predomina na representação das suas personagens. Tanto o tio Idílio de **Fado Alexandrino** como a governanta e o ministro de **O Manual dos Inquisidores** padecem episódios de delírio, em que a revolução historicamente pacífica que realmente teve lugar é apresentada em termos de um grande cataclismo.

Numa das passagens mais caricatas de **Fado Alexandrino**, o soldado refere a reacção do seu tio à queda do Estado Novo nestes termos:

Via o negócio lixado, a adornar, a afundar-se, a perder-se sem remédio, [...] as mudanças Ilídio sem encomendas nenhuma, em ruína, e não só as mudanças Ilídio, meu capitão, bichas intermináveis para a carne, para os legumes, para o leite, gente magrinha mal vestida, com cara de fome, [...] A gasolina desaparecera, milicianos de aqui removiam os automóveis com guindastes ferozes, circulava-se em escavacados autocarros trémulos apinhados de viajantes aflitos e sérios, tropeçava-se em cadáveres mal cheirosos nas escadas das caves, nos vestíbulos, nas imediações das embaixadas, [...] E os hospitais inundados de feridos, cobertos de pensos e ligaduras sujas, milhares de pessoas aprisionadas nos estádios e nas praças de touros, pelotões de fuzilamento empurrando tipos de braços amarrados atrás das costas contra as peanhas das estátuas [...] russos e chineses por toda a parte, a darem ordens, a ocuparem o palácio do Governo, a passearem-se com ares de proprietários na cidade [...] (Antunes, 2007, p. 231-232).

Nesta descrição, digna de um quadro apocalíptico, as consequências da insurreição militar atingem proporções desmesuradas na consciência das personagens. Note-se, aliás, a maneira como Lobo Antunes acumula, neste

trecho, lugares-comuns próprios do imaginário colectivo sobre os regimes autoritários comunistas e sobre as ditaduras latino-americanas das décadas de 1970 e 1980, num registo propositadamente hiperbólico cujo fim último é questionar alguns dos preconceitos da sociedade portuguesa sobre a queda do salazarismo.

Porém, e dando continuidade ao registo do absurdo (que, do ponto de vista narrativo, vem marcar um claro contraste com as descrições da revolta nas ruas de Lisboa), no final do capítulo, o tio Idílio, já bêbado numa taberna de bairro, vive a sua própria “revolução” interior. Subitamente, a sua opinião sobre o Estado Novo muda por completo, e acaba abraçando a alegria do povo que apoia o movimento dos capitães: “Viva a Democracia, Viva a Liberdade, uivou o senhor Ilídio num uivozinho chocho, [...] o senhor Ilídio chamou o tasqueiro com o anzol do indicador, ordenou Tinto para todos em nome da Revolução” (Antunes, 2007, p. 237). Esta reviravolta do tio contrasta com a atitude do soldado que, ao longo de todo o capítulo, não esconde o seu cepticismo relativamente ao novo rumo do país após o 25 de Abril, como já foi referido. Nas linhas finais do capítulo, antes de entrar na taverna com o tio, a descrição de Lisboa pelo soldado é alheia a qualquer tipo de exaltação dos acontecimentos históricos:

[...] comandos de metralhadora por aqui e por ali, nas esquinas, **com um cravo enterrado no uniforme, flores de muitos lábios que murchavam**, anoitecera por completo e os cães de sempre farejavam numa volúpia lenta os contentores do lixo, os automóveis afocinhavam, tristes, na margem dos jardins, homens já bêbados conversavam e discutiam sobre a revolução nas leitarias apinhadas, com garrafas de anis e chocolate nas vitrines sujas [...] (Antunes, 2007, p. 236, grifo nosso).

A referência aos cravos a murcharem nas armas dos soldados que ocupam ruas de Lisboa remete, de certo modo, para uma descrença na opinião generalizada que atribui à revolução um carácter sublimatório. Esta desoladora imagem da cidade aponta igualmente para a desmitificação de um acontecimento que marcou de maneira indelével o destino de Portugal no século XX. O contraste entre a visão cataclísmica da revolução do tio Idílio e o cepticismo na perspectiva do soldado é revelador da maneira como Lobo Antunes encara o episódio do 25 de Abril de 1974. Entre as duas posições extremas, a Revolução dos Cravos é um evento cujos matizes parecem ser muito mais complexos do que a homogénea narração enaltecida do discurso oficial, mas também do que qualquer reacção cegamente pessimista relativamente a uma mudança de paradigma social.

O Manual dos Inquisidores expõe de forma similar a visão apocalíptica da Revolução dos Cravos, mais uma vez pelo recurso à hipérbole na apreciação dos factos no relato de Titina. Dentre as muitas referências ao que representou, para aqueles que ocupavam o poder, a queda do Estado Novo, Titina refere esta conversa do ministro ao telefone:

[...] o senhor doutor ao telefone num tom que eu nunca tinha ouvido nem quando procurava convencer a senhora a ficar com a gente / — Pronto já percebi Nogueira com a Pide inutilizada com o Governo preso com a tropa fandanga vendida aos comunistas amanhã sem falta temos os russos na Baixa e ou nos penduram num candeeiro ou nos arranjam bilhetes de comboio para a Sibéria não se preocupe comigo e desapareça o mais depressa que puder [...]. (Antunes, 2005, p. 173).

Esta descrição excessiva daquilo que, para o ministro e os seus homens, seria o pós-25 de Abril, vem coincidir com a imaginação descomedida do tio Idílio em **Fado Alexandrino**. Porém, apesar da amplificação dos factos, é verdade que, para as personagens da quinta de Palmela, o advento da democracia marcará de facto o fim de uma era. O ministro permanecerá isolado na sua casa, e posteriormente viverá os seus últimos dias esquecido num lar de idosos abrumado pela decrepitude, enquanto que Titina e os outros trabalhadores são expulsos da quinta de Palmela, acusados de serem comunistas.

Em **O Manual dos Inquisidores**, a verdadeira descrição da queda do Estado Novo vem da voz de Titina, cujo desvario faz com que a revolução se transponha para a quinta de Palmela, num registo marcado pelo despropósito na apreciação dos eventos históricos. No instante em que o ministro perde toda esperança perante o desenlace do golpe militar, na voz de Titina, os gestos do jardineiro aparecem como a prefiguração da ruína final do Estado Novo:

[...] o senhor doutor no escritório, a tomar desta feita o comprimido sem o entalar na garganta, empurrando-o para o estômago num abanão de ganso à medida que o último cacho de vinha-*virgem* tombava e o assobio do jardineiro que me degolava as plantas diminuía e se calava [...] o locutor a anunciar qualquer coisa acerca de tiros, das pessoas não andarem na rua e de evitarem combates, imaginei logo bombas, canhões, chacinas, cadáveres amontoados no Terreiro do Paço [...]. (Antunes, 2005, p. 170)

Esta ilógica relação causa-efeito é mais um exemplo da inversão das percepções associadas à Revolução dos Cravos no universo ficcional de Lobo Antunes. Com o paulatino silenciamento do jardineiro, que insinua a vitória dos rebeldes, instaura-se na imaginação de Titina uma imagem trágica dos acontecimentos, igualmente marcada pela visão hiperbólica na descrição da História:

[...] o assobio do jardineiro, mais longe, destruía goivos e túlipas na tranquilidade sem remorso dos carrascos, **eu preocupada que o jardim se tornasse numa vala comum de flores defuntas** porque não era da senhora, não era do senhor doutor, era meu, [...] o jardim pertencia-me como a casa e o governo da casa me pertenciam também, como cada objecto me pertencia, como o senhor doutor me pertencia sem ter reparado que era meu [...]. (Antunes, 2005, p. 170-171, grifo nosso).

Numa formulação que dialoga com aquela dos cravos murchos que comentei para o caso de **Fado Alexandrino**, a imaginação de Titina desloca o cenário (alegadamente) apocalíptico das ruas de Lisboa para o espaço doméstico da quinta. No momento em que as notícias do golpe de Estado confirmam a vitória dos militares golpistas, a governanta associa a suposta destruição da cidade ao gesto vingativo do jardineiro (comparado, não sem ironia, a um carrasco) que transforma o jardim da quinta num cemitério de flores. Flores estas que, aqui, não sofrem num processo de decomposição como os cravos aos que se referia o soldado de **Fado Alexandrino**, mas que em **O Manual dos Inquisidores** aparecem desprovidas de vida. Repare-se, de facto que, ao longo do livro, na descrição dos espaços verdes da quinta não há nenhuma menção à presença de cravos no jardim, e isto apesar de as referências à vegetação serem consideráveis, não apenas neste livro mas sobretudo no conjunto da obra antuniana⁷. A ausência de cravos na casa do ministro apontaria, de certo modo, para o papel simbólico destas flores na realidade das ruas de Lisboa sob controlo dos militares golpistas.

É, pois, pelo recurso narrativo à hipérbole na descrição da Revolução dos Cravos em Portugal, que Lobo Antunes consegue transmitir uma imagem muito pessoal deste acontecimento histórico. Longe de pretender a representação de uma qualquer objectividade no confronto com a História, **Fado Alexandrino** e **O Manual dos Inquisidores** veiculam uma visão deste acontecimento deformada pelas vivências e fantasias das personagens, no intuito de privilegiar a multiplicidade de relatos e, particularmente, de apontar para a relativização do discurso oficial da História.

A história miúda como matéria-prima da História

Em suma, em **Fado Alexandrino** e **O Manual dos Inquisidores**, a figuração do 25 de Abril de 1974 destaca mais pelas suas contradições que pela homogeneidade dos discursos que se depreendem dela. Retomando a observação de Maria Alzira Seixo, afinal de contas o verdadeiro sentido da revolução residiria nos ecos da História nas consciências individuais ou, no que ela denomina no mesmo excerto, a “história miúda de um quotidiano anódino” (Seixo, 2002, p. 126). Claude Simon, escritor francês que desenvolve, ao longo da sua extensa obra, um tratamento análogo relativamente à relação entre História e ficção (no seu caso, no contexto da Segunda Guerra Mundial), escreve no seu romance **L’Herbe** (1958): “*si endurer l’Histoire (pas s’y résigner: l’endurer), c’est la faire, alors la terne existence d’une vieille dame, c’est l’Histoire elle-même, la matière même de l’Histoire*” (Simon, 1986, p. 28)⁸.

Concluirei esta análise apelando a uma outra passagem de Lobo Antunes que fala da complexidade associada ao acontecimento da Revolução dos Cravos nas consciências individuais. Em **Conhecimento do Inferno**, romance publicado apenas seis anos após a revolução de Abril, António Lobo Antunes reflecte sobre o que significou, para a sua geração, a liberta-

ção democrática. Num tom marcadamente autobiográfico (note-se que a destinatária do discurso é a filha Joana) e paralelamente carregado de uma grande dose de sarcasmo, o narrador de **Conhecimento do Inferno** afirma:

Depois do 25 de Abril, por exemplo, tornámo-nos todos democratas. Não nos tornámos democratas por acreditarmos na democracia, por odiarmos a guerra colonial, a polícia política, a censura, a simples proibição de raciocinar: tornámo-nos democratas por medo, medo dos doentes, do pessoal menor, dos enfermeiros, medo do nosso estatuto de carrascos, e até ao fim da Revolução, até 76, fomos indefectíveis democratas, fomos socialistas, [...] Fomos democratas, Joana, por cobardia, [...] tínhamos pânico de que nos acusassem como os pides, nos prendessem, nos apontassem na rua, pusessem os nossos nomes no jornal. E demorámos a entender que mesmo em 74, em 75, em 76, as pessoas continuavam a respeitar-nos como respeitam os abades nas aldeias, continuavam a ver em nós o único auxílio possível contra a solidão. E sossegámos. E passámos a trazer dobrados no sovaco jornais de direita. E sorriámos de sarcasmo ao escutar a palavra socialismo, a palavra democracia, a palavra povo. Sorriámos de sarcasmo, Joana, porque haviam abolido a guilhotina. (Antunes, 2004, p. 107-108).

No meu entender, esta confissão do narrador de **Conhecimento do Inferno** permite compreender, de certo modo, a forma como o escritor virá a desenvolver este tema fulcral nos seus romances posteriores. Para além de marcar uma profunda ruptura, o 25 de Abril incarna também uma revolução no sentido espacial do termo, isto é, um movimento circular na esfera íntima dos indivíduos que a viveram. Na obra de Lobo Antunes, e particularmente em **Fado Alexandrino** e **O Manual dos Inquisidores**, a Revolução dos Cravos é objecto de uma abordagem de natureza eminentemente ficcional que, no entanto, não afasta este acontecimento capital das complexidades próprias da realidade histórica portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do Inferno**. Alfragide: Dom Quixote, 2004. Edição *Ne Varietur*.

_____. **O Manual dos Inquisidores**. Alfragide: Dom Quixote, 2005. Edição *Ne Varietur*.

_____. **Fado Alexandrino**. Alfragide: Dom Quixote, 2007. Edição *Ne Varietur*.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes: a arte do romance**. Alfragide: Texto, 2011, p. 71-88.

BESSE, Maria Graciete. La question de l'Histoire dans le roman portugais contemporain. **Cahiers du centre interdisciplinaire de méthodologie — Histoire et Littérature**, (1), n. 4: Université Michel de Montaigne-Bordeaux, p. 93-119, 2001.

BLANCO, María Luisa. **Conversaciones con António Lobo Antunes**. Madrid: Siruela, 2001.

BOUJU, Emmanuel. *Désillusions lusitaniennes: du récit de l'histoire au murmure confessionnel* (chez Lídia Jorge et António Lobo Antunes). In: PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique; COUÉGNAS, Daniel (dir.): **Le Roman historique**. Récit et Histoire. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2000, p. 226-247.

CAMMAERT, Felipe. 'Souvenir from Lisbon': escrita, representação e *punctum* em António Lobo Antunes. **Santa Barbara Portuguese Studies: António Lobo Antunes**, nº 6, p. 18-28, 2021. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/6> . Acesso em 09/04/2024.

_____. Elementos para uma poética do(s) naturalismo(s) na obra de António Lobo Antunes". In BASÍLIO, Kelly Benoudis; CAMMAERT, Felipe (ed.). **Naturalismos**. De Lucrécio a Lobo Antunes. Lisboa: Húmus, 2012, p. 156-169.

_____. O relógio avariado: sobre algumas representações do 'tempo da memória' na obra de António Lobo Antunes e na arte contemporânea. In: ALVES, Fernanda Mota *et al* (org.). **Filologia, Memória e Esquecimento**. Lisboa: Húmus, 2011, p. 239-258.

_____. 'You don't invent anything': memory and the patterns of fiction in Lobo Antunes' works. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, 19/20, 2011b, p. 267-289. Disponível em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS19_20_Cammaert_page267/1032 . Acesso em 09/04/2024.

_____. **L'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon**. Paris: L'Harmattan, 2009.

GIL, Ana Cristina. António Lobo Antunes: a anti-épica e a identidade nacional. **La Lusophonie: voies/voix océaniques**. Lisboa: Lidel, 2000, p. 114-120.

GIUDICELLI, Michelle. *As Naus* d'António Lobo Antunes et la carnavalisation de l'histoire officielle. **La Littérature portugaise: regards sur deux fins de siècle (XIXe-XXe)**. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, 1996, p. 29-41.

MOURA, Jean Marc. Le voyage marin à l'âge post-moderne: éléments de réflexion sur une altérité désormais impossible. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de *et al.* (dir.). **Literatura e Pluralidade Cultural**. Lisboa: Colibri, 2000, p. 797-810.

SEIXO, Maria Alzira. **Os Romances de António Lobo Antunes**. Alfragide: Dom Quixote, 2002.

_____. *et al.* **Dicionário da Obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: INCM, Vol. II, 2008.

_____. **As flores do inferno e jardins suspensos**. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

SIMON, Claude. **L'Herbe** (1958). Paris: Minuit, 1986.

Recebido para avaliação em 09/02/2024.

Aprovado para publicação em 22/02/2024.

NOTAS

1 Felipe Cammaert é Investigador do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLLC/DLC, UA). É Doutor em Estudos Românicos e Literatura Comparada pela Universidade Paris-Nanterre, com uma tese sobre as representações da memória na literatura, publicada sob o título *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon* (Paris, L'Harmattan). Foi investigador em pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e na Biblioteca Nacional da Colômbia, entre outros. Tem sido docente nas Universidades de Lisboa e Aveiro (Portugal), Picardie (França) e Los Andes (Colômbia). É tradutor literário do francês e do português de autores contemporâneos para a América Latina. Publicou recentemente, além de outros artigos científicos, o volume *Passados Reapropriados: Pós-memória e Literatura* (Afrontamento, 2022).

2 Ver, nesse sentido, entre outros: Giudicelli, 1996; Moura, 2000; Bouju, 2000; Besse, 2001, CAammaert, 2009, 2011.

3 Ver, entre outros: Gil, 2000; Arnaut, 2011, Cammaert, 2011b.

4 Ver, sobre este aspecto: Cammaert, 2009, p. 219-233.

5 Para uma análise deste fenómeno da subjectivação da temporalidade no universo das crónicas, ver: Cammaert, 2021.

6 Como assinala Maria Alzira Seixo (Seixo, 2002, p. 120), não é por acaso que o soldado Abílio, céptico quanto às mudanças que trouxe a Revolução dos Cravos, é empregado na empresa de “mudanças” do seu tio.

7 Sobre a temática das flores e as suas significações na obra de Lobo Antunes, ver: Seixo, 2010; Cammaert, 2012.

8 “se suportar as agruras da História (não resignar-se a ela: suportar-lhe as agruras) é fazer História, então a terna existência de uma dama idosa é a História em si, é a matéria-prima da História”. Agradeço a Paulo Faria pela tradução para português deste excerto.

RUDOLFO: A FICÇÃO COMO DIREITO

RUDOLFO: FICTION AS A RIGHT

*Ivan Takashi Kano*¹

RESUMO

Neste trabalho, propõe-se uma leitura de **Rudolfo**, de Olga Gonçalves, primeiro romance português a tratar da questão dos retornados, buscando desenvolver dois pontos de reflexão convergentes. Por um lado, cabe analisar as tensões provocadas pela escrita da memória, buscando compreender em que medida sua representação no romance, ao investir na construção subjetiva, se mostra capaz de promover novos desenhos de identidades que se afirmam desde a margem — ora a do personagem-título, ora a da narradora —, a partir do encontro com o outro, por muito problemático que este encontro seja. Por outro lado, com o auxílio do pensamento de teóricos como Paul Ricoeur e Luiz Costa Lima, cremos ser fundamental refletir acerca do estatuto ficcional do texto, ou melhor, das tensões existentes entre o discurso literário e o pano de fundo histórico que lhe dá sustentação. Diante desse quadro, a prática de uma escrita decididamente ficcional parece se impor como instrumento para propor outros modos de conceber a relação entre o verbal e seus referentes e, sobretudo, para legitimar espaços de enunciação desde os quais os protagonistas combatem o silenciamento de seus papéis sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. História e Ficção. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

We propose a reading of **Rudolfo**, by Olga Gonçalves, the first Portuguese novel to deal with the issue of *retornados*, seeking to develop two converging points of reflection. On the one hand, it is worth analyzing the tensions caused by the writing of memory, seeking to understand to what extent its representation in the novel, by investing in subjective construction, is capable of promoting new designs of identities that assert themselves from

the margins — sometimes that of Rudolfo the character, sometimes that of the narrator —, from the encounter with the other, however problematic this encounter may be. On the other hand, with the help of the thoughts of theorists such as Paul Ricoeur and Luiz Costa Lima, we believe it is essential to reflect on the fictional status of the text, or rather, on the tensions that exist between the literary discourse and the historical background that supports it. Given this context, the practice of a decidedly fictional writing seems to impose itself as an instrument to propose other ways of conceiving the relationship between the verbal and its referents and, above all, to legitimize spaces of enunciation from which the protagonists combat the silencing of their social roles.

KEYWORDS: Memory. History and Fiction, Portuguese Literature.

Ao lado do soneto ou do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. E foi por isso que fiz aqui uma promessa que te transmito: que estava certo de que tu, habitante dos nateiros da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. Que um dia virias ao encontro da aridez e da tristeza contidas nas suas fragas, não como leitor do pitoresco ou do estranho, mas como sensível criatura tocada pela magia da arte e chamada pelos imperativos da vida. [...] Tomei o compromisso em teu nome, o que quer dizer em nome da própria consciência colectiva. Na tua ideia, o que escrevo, como por exemplo estas histórias, é para te regalar e, se possível for, comover. Mas quero que saibas que ousei partir desse regalo e dessa comoção para te responsabilizar na salvação da casa que, por arder, te deslumbra os sentidos.

Miguel Torga, **Novos contos da montanha**

Dirigido explicitamente ao “Querido leitor”, o prefácio de Miguel Torga à segunda edição dos **Novos contos da montanha**, publicados originalmente em 1944, demarca, com a precisão do cronista e o tom poético do prosador, o traço ideológico de uma escrita empenhada na transfiguração de uma realidade cuja miséria destoava do compasso eufórico por que se compôs a identidade portuguesa, ecoado ao longo da história: o paradigma do homem português como aquele que deu novos mundos ao mundo (**Lus**, s/d, II, 45). Parte significativa da prosa portuguesa, desde o Neo-Realismo até a ficção produzida depois da Revolução dos Cravos, demonstra a preocupação de perfazer uma viagem de descoberta em sentido inverso, terra adentro, o que implica, portanto, criar condições para que uma série de sujeitos silenciados pelo peso do imaginário das Grandes Navegações pudessem ganhar voz, reclamar seu lugar no mundo. A posição de Torga parece ainda mais delicada, na medida em que quer propor, nas entrelinhas de suas histórias, um compromisso com o leitor que extrapola qualquer

pacto ficcional propriamente dito, chamando-o também à responsabilidade pela sorte áspera de uma gente que sequer pode ler — e, por consequência, ler a si mesmos naqueles contos. Como formas de mediação da relação homem-mundo, leitura e escrita participam da constituição desse acordo tácito, a partir do qual o escritor e seus leitores parecem, por um lado, conduzir a prática da palavra guiados pela expectativa de que ela seja capaz de agir sobre a consciência coletiva, a realidade social e, por outro, conferir aos personagens ali representados uma espécie de direito à ficção, nos moldes do que já nos ensinou Antonio Candido sobre a literatura como um direito humano: ao torná-los visíveis, Torga dá forma à sua visão de mundo — e, no mesmo passo, os organiza, os liberta do caos e, portanto, os humaniza (Candido, 2011, p. 188).

Pouco mais de quarenta anos depois da escrita desse prefácio, a escritora portuguesa Olga Gonçalves publicava **Rudolfo**, em 1985, primeiro romance a tratar da questão dos retornados das colônias africanas. À exposição das chagas de um Império falido soma-se um exercício de escrita autoconsciente em que a percepção aguda do caráter específico do objeto que se está a produzir pela escrita nos soa também como uma espécie de proclamação de direitos, pelos quais a narradora e o personagem que dá título ao romance reelaboram suas histórias, suas memórias, e investem na criação de espaços legítimos de reflexão e afirmação de suas trajetórias. No entanto, não estamos diante do discurso histórico ou do testemunho como gêneros — ora de uma mulher encerrada na solidão da sua casa, ora do retornado com quem ela mantém conversas telefônicas —, mas sim no terreno da ficção, de uma escrita que se assume como atividade essencialmente construtora, que tenta preencher — e, contraditoriamente talvez, criar — lacunas a partir de atos concertados de imaginação. Atentemos para as palavras que encerram o romance:

Então deixemo-lo. Rudolfo driblou seu próprio nome. Talvez em luta corpo a corpo, ideando a transmutação, a promessa, a verdade que há no mito, a posse de outra identidade, o prazer inaudito de ser outro.

Compreendo que me falta dizer o essencial.

Gastou-se o lápis, entornou-se a tinta para escrevê-lo.

Eu procurava, ao mesmo tempo, não referir o inútil, o que todo mundo sabe. Mas sou eu exactamente que preciso desta lei: Nenhum ser humano deve ser apartado da sua ficção (Gonçalves, 1985, p. 103).

Equilibrando-se sobre a linha tensa que amarra o passado histórico, construído como grandioso, e o presente em que esse mesmo imaginário dá sinais explícitos de caducidade, a escrita de Olga Gonçalves, tal como a de Miguel Torga à sua maneira, parece refletir acerca dos meios de que dispõe para fazer notar a lacuna, ecoar o essencial que há no silêncio. O romance encena o encontro entre dois personagens cuja existência está obscurecida

pelo discurso eufórico sobre o que é *ser português*. De um lado da linha telefônica, a mulher, cujo papel na história portuguesa, vista no espelho dos oceanos, se restringiria ao de chorar a partida dos homens em direção ao destino que lhes é reservado como conquistadores de novas terras²; do outro lado, um retornado, uma categoria de identificação problemática em si mesma, na medida em que sua existência questiona frontalmente o imaginário triunfante das Navegações. Cabe, então, ao gênero romanesco, como lhe é peculiar, abrir espaço para a representação de vozes que, embora também divergentes entre si, assinalam, no conjunto, a necessidade de recriar a linguagem capaz de dizer a terra, após um lapso de séculos dedicados a narrar o mar (Jorge, 2009, p. 21).

Assim, ao retomar o último capítulo de **Rudolfo** como ponto de partida para esta leitura, trato de desenvolver dois pontos de reflexão convergentes. Por uma via, cabe analisar as tensões provocadas pela escrita da memória, buscando compreender em que medida sua representação no romance, ao investir na percepção subjetiva do tempo histórico, se mostra capaz de promover novos desenhos para identidades que se afirmam desde a margem, a partir do encontro com o outro, por muito problemático que este encontro seja. Por outra via, é impossível escapar de uma reflexão acerca do estatuto ficcional do texto, das tensões existentes entre o discurso literário e o pano de fundo histórico que lhe dá sustentação: os dilemas impostos pelo processo de reintegração dos portugueses que retornaram das ex-colônias em África após a Revolução dos Cravos. Diante desse quadro, a prática de uma escrita decididamente ficcional parece se impor como instrumento de legitimação para novos espaços de enunciação — desde os quais os protagonistas combatem o próprio silenciamento de seus papéis sociais.

Problematizar as configurações de memória dentro da narrativa pode apontar, pelo menos, para duas formas de abordagem do texto. De maneira direta: por um lado, caberia indagar *o que* aparece como memória dos personagens; por outro, valeria também investigar *quem são* os sujeitos que respondem pelo investimento na memória. Responder a primeira questão implicaria confrontar o discurso narrativo com o contexto histórico a que evocam, tomando a narração como forma de acesso ao passado em termos semelhantes aos de uma investigação histórica — num sentido amplo, e por certo impreciso, a narração histórica ganha força na medida em que busca uma imagem verdadeira do passado que ela tenta reconstituir. Tomar essa via de leitura significa, por ora, limitar as potencialidades da ficção, na medida em que, se levarmos ao extremo uma separação muito nítida entre história e ficção, não seremos capazes de reconhecer que, embora constituam campos distintos do saber — distinção de certo modo exigida pela História a fim de se constituir como ciência no século XIX —, ambas partilham da mesma condição de *discurso* sobre o passado, obedientes, portanto, às formas socialmente estabelecidas da narrativa. Nesse sentido, a problematização estrita

daquilo que se rememora parece mais pertinente se encararmos a memória como uma categoria do discurso histórico, atribuindo a ela, no dizer de Paul Ricoeur, a ambição de fidelidade para com o passado e assumindo, em resumo, uma “função verificativa” em relação a ele (Ricoeur, 2007, p. 26).

Por outro lado, estamos muito longe de afirmar que a contingência histórica a que o texto de Olga Gonçalves alude seja irrelevante para nossa análise. Ao contrário: queremos dizer apenas que seu texto ganha consistência como *discurso sobre o passado português* quanto mais investe no traço ficcional. Liberada do compromisso da história para com a verdade, a escrita assume outros compromissos, entre os quais talvez o mais significativo seja o de encenar, a partir do encontro entre Rudolfo e a narradora, lugares discursivos capazes justamente de pôr em xeque as verdades impostas pelo discurso oficial. Assim, importa-me responder a segunda questão, já que a busca de ambos os personagens por condições de representatividade através da escrita é tão relevante quanto a realidade a que a ficção pretende dar forma. Por sua vez, a representação da memória dentro da narrativa mantém o traço de encenação característico do discurso ficcional, sem perder seu peso fundamental como agente no processo de busca da verdade — “da verdade que há no mito” — acerca da própria existência, se é fato que “[a]o se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (Ricoeur, 2007, p. 107).

Lembrando o passado como quem lembra de si, os personagens são apresentados de forma que suas impressões acerca do passado, próximo ou distante, nos apareçam sempre lacunares. Isso acontece por vias paralelas. Primeiro, temos a recuperação da vivência anterior ao seu encontro, por meio da qual nos damos conta do esfacelamento de suas expectativas em relação à vida — lembremos, aqui, que o livro se inicia com a narradora a contar dos seus preparativos para o suicídio, encerrada na solidão da casa, já sem familiares, mortos todos; por sua vez, Rudolfo nos aparece como o ladrão que assalta essa casa apenas como modo de chamar atenção da moradora e estabelecer contato com ela. O telefonema interrompe o projeto de suicídio por ingestão de Lorinin, inicia o diálogo entre ambos e abre espaço para constituição da segunda via de memória, que recupera uma outra ordem de experiência: a da escrita. Escrever é um instrumento de atualização do passado e suas lacunas, mas é também uma vivência a ser descortinada pelo texto, com os dilemas e tensões peculiares ao processo de criação. Nesse aspecto, não é apenas a identidade de Rudolfo que se esboça no romance, mas a da própria escritora, e a escrita avança em caráter metaficcional, apresentando-se como experiência intransferível que “garante a continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade” (Ricoeur, 2007, p. 107). Tal identidade se consolida e sua elaboração parece seduzir na medida em que seu registro se dá como experiência sempre atualizada no presente da enunciação, frontalmente diferente, como vimos, da memória do passado — irrecuperável, por maior que seja o esforço para reelaborá-lo:

Rudolfo, os dias correram. Estou sentada a esta secretária, escrevo acerca de nós, da singularidade do nosso caso, se quisermos chamar-lhe caso. Mas podemos conferir-lhe um valor. Detenho-me. Estou sentada a esta secretária para o acto de sonhar (Gonçalves, 1985, p. 25).

A narrativa nos remete a um lugar concreto — a cadeira, a secretária — e simbólico de enunciação: a definição de uma escrita que se volta para o passado como forma de projeção imaginária — “Não me debato com os registos da memória. Nessa zona fui sempre transformando tudo em poesia” (Gonçalves, 1985, p. 13). Da cronologia ao sonho e à poesia, o apelo à memória percorre **Rudolfo** mesclado ao desejo de sua própria transfiguração. Estamos partindo do terreno de um discurso que se pretende vinculado a uma realidade anterior, do *que foi*, em direção a outro, da ordem do *como se*, da ficção. As reflexões de Luiz Costa Lima, dedicadas a pensar “A narrativa na escrita da história e da ficção” nos possibilitam uma aproximação entre os dois campos que não se limita a estabelecer, como fizemos ao início deste trabalho, apenas uma semelhança estrutural. Essa semelhança — a de serem, ficção e história, narrativas em sua forma — poderia levar a afirmar — por complacência com o campo literário para o qual temos maior predileção — que em termos de escrita tudo pode ser considerado ficção, já que não há como obter acesso inequívoco ao passado sem passar pelo filtro ideológico e por uma razoável carga de imaginação criadora apta a escamotear as lacunas existentes nas provas documentais e nos testemunhos em que se baseia o historiador na busca por uma imagem supostamente verdadeira do passado. É notório que produzir conhecimento histórico passa por produzir escrita e esse pressuposto é suficiente para nos fazer recusar uma concepção cientificista da história, segundo a qual seria possível obter conhecimento pleno acerca do passado. Tal afirmativa, no entanto, pode ocultar, em certo sentido, o fato de que entre as duas há uma diferença fundamental, no que se refere ao relacionamento com o mundo. Enquanto o historiador estabelece com ele uma relação de *designação*, no sentido de “organizar os restos do passado (...) em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário” (Lima, 1989, p. 102), o ficcionista orienta seu trabalho na tentativa de acentuar a *função remissiva* de seu discurso. Daí que o discurso literário não reduplica o mundo para a ele se manter fiel, mas remete a ele, estabelecendo uma pragmática específica³: é que, comandada, nas palavras de Costa Lima, por um ato de fingir, a pragmática do texto literário consiste justamente em despragmatizar nossas práticas, obrigando-nos a “*ver os valores que se atualizam em nossas condutas*” (Lima, 1989, p. 99). Voltaremos a este ponto mais adiante. Por ora, basta-me a percepção de que nesse desvelamento crítico reside a justificativa para a existência do texto literário como forma socialmente estável de representação do mundo, e isso é ainda mais relevante quando se trata de um romance sobre personagens invisibilizados.

Seguindo tal raciocínio, parece-nos que o texto de Olga Gonçalves se mantém cada vez mais fiel a essa espécie de reivindicação, expressa, como

vimos, ao final do romance. A legitimidade do discurso literário na busca por construir alguma forma de verdade nasce, então, pautada não só pelo direito a se fazer representar pela escrita, mas também pela possibilidade de confrontar a própria realidade e, especialmente, o leitor que percorre as páginas do livro. O mundo português, pelo menos este fundado pela apropriação da epopeia de Vasco da Gama, passa por um processo de desestabilização de suas bases no momento em que a memória da dor nos remete também à outra face do legado deixado pelo Império. A ficção remete a esse legado, portanto, como modo de questionar práticas enraizadas no imaginário:

O velho é Muatangue, não estou tão longe assim.

Deitaram-me no chão. Já sinto o bafo do lume, do cheiro a lenha verde. Já sei que nem posso inventar palavras para recordar. Já sei que neste e noutro continente nunca existiram pontes, já sei que na raiva se trincam os pulsos e que também o ódio é trabalhável, já sei que nas velas do mar atracam armas, já sei que dedos vão amassar o estrume, já sei a milenar fogueira da carência, que piso o pó e não invento o rumo, já sei de voos fendidos nas alturas, de narrativas sem verdadeiras caminhadas, já sei que os homens não querem sentar-se nas cacimbas para fruir o balanço do sonho, já sei que nenhum tempo resgata afaga ou nos liberta, já sei que espero em vão um sorvo de água, já sei que não rebenta a flor nos cafeeiros e que do coio me vem espreitar a hiena, já sei a cantata de estarmos circuncisos, já sei de quanta lava a perfurar a sombra, de quanta lágrima de cobra venenosa, se nada salvo em casa, se nada, nada salvo.

O velho Muatangue fala ainda.

Abro devagar os olhos. Calca as brasas no cachimbo. Oiço o estalar dos galhos no fogo, sons nocturnos na voz de Muatangue. (Gonçalves, 1985, p. 59-60)

A voz, agora, já é a de Rudolfo — “Como devem ter notado, Rudolfo passou agora a ser o narrador” (Gonçalves, 1985, p. 40) —, que toma o espaço da escritura, em uma mescla de vozes por vezes difícil de desentranhar. Ao contar sua vivência desde a infância até a Guerra de Libertação e o retorno a Portugal, o personagem se empenha na tarefa de renegociar o seu horizonte de expectativas, à medida que seu saber sobre o mundo vai sendo deteriorado. Do lugar da infância, cuja geografia “perde-se em cor e em cor se recupera. Tudo está bem, sendo harmonia. Tudo constrói o espesso ou leve escorregar do tempo, e não crescem bichos a morder com raiva” (Gonçalves, 1985, p. 49), à experiência da guerra e, por fim, à vida marginalizada na Europa, sua memória individual vai buscar no outro, Muatangue, a ancoragem necessária para persistir e deixar marcas na experiência coletiva. O exercício da rememoração traz consigo a certeza presente de não se poder recuperar os laços perdidos, partilhar da segurança de um grupo que confira estabilidade à vida no âmbito da coletividade. Condenado a um trânsito que lhe “soava a proibido” (Gonçalves, 1985, p. 39) — se já não era

mais possível permanecer em África, tampouco era confortável, embora filho de português, estar em terra estranha, assaltado pela certeza de não poder mais “tocar raiz” (Gonçalves, 1985, p. 78) —, o personagem encontra na narradora o traço comum do isolamento a partir do qual se estabiliza uma via de comunicação complicada pela limitação do telefone, que os une mas insistentemente os separa: “O fio do telefone nem sempre representou uma estrada. Foi também muro” (Gonçalves, 1985, p. 102) Embora a passagem indicie, desde logo, a impossibilidade de um encontro entre ambos, a linha telefônica garante o que parece bastar para sua configuração como personagens: a voz. Nesse sentido, vale a pena analisar o diálogo a partir do conceito de fronteira, cunhado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, na tentativa de perceber em que sentido o caráter ficcional do relato é capaz de problematizar o próprio lugar do retornado naquela sociedade.

É já conhecida a visão do autor a propósito das identidades culturais como estatutos mutáveis, flexíveis, que “escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação” (Santos, 1997, p. 135). Daí que, sendo suscetível a reconfigurações permanentes, a pergunta pela identidade não obtenha uma resposta monolítica ou durável. Tal formulação se torna latente quando o sociólogo a instrumentaliza a fim de pensar o caráter específico da identidade portuguesa, fruto de sua condição semiperiférica. Segundo o sociólogo, as relações coloniais que consolidaram a posição semiperiférica de Portugal influenciaram decisivamente o problema da identidade cultural portuguesa. As características específicas do colonialismo português no plano político e econômico — designado “colonialismo subalterno” — criaram um problema de autorrepresentação que diz respeito ao fato de que o colonizador português era tanto visto como o Europeu, por suas colônias, quanto como pouco menos que selvagem pelos países centrais. Voltando os olhos sempre para além de suas fronteiras, e sem poder assumir uma imagem unívoca diante do outro, dos diversos outros, a cultura portuguesa assumiria então a forma da fronteira, que responde por uma atitude positiva diante das trocas culturais.

O quadro teórico proposto por Boaventura de Sousa Santos orienta essa discussão sobre **Rudolfo** na tentativa de compreender o encontro dos personagens não só como uma separação, aliás concreta, mas sobretudo enquanto oportunidade de diálogo, partindo do reconhecimento de suas diferenças — ela, mulher portuguesa, ele, retornado de sotaque angolano — para construir, de alguma forma, um horizonte comum. É significativo, portanto, que ambos acabem por compartilhar a enunciação dentro do romance e que as memórias de um se convertam em aprendizado também para a outra:

Negro o convenceu de algo indemonstrável em palavras e apenas nossa sombra reconhece: que existe o tempo todo para nascer de novo. Que desde o princípio está sendo necessário levantarmo-nos, fugir à sedução da fraqueza, da clausura, está sendo importante construirmos distintos alicerces para um já outro abrigo (Gonçalves, 1985, p. 63).

Assim como projeta a lembrança no presente da escrita, indo buscar em Muatanguê a confirmação de uma vivência e a consolidação de um saber doloroso — o saber da perda, “já sei que nenhum tempo resgata afaga ou nos liberta” —, Rudolfo parece, no trecho acima, desenvolver um olhar distinto em direção ao passado: ao invés de uma perspectiva desde a qual as diversas perdas materiais e simbólicas imobilizam o presente, o exercício da memória cria alternativas para perscrutar o futuro. É porque, como afirma Ricoeur, “[l]embrar-se, como dissemos, é fazer algo: é declarar que se viu, fez, adquiriu isso ou aquilo”, que esse “fazer memória inscreve-se numa rede de exploração prática do mundo, de iniciativa corporal e mental que faz de nós sujeitos atuantes” (2007, p. 134). Se não podemos atribuir ao romance a responsabilidade ou mesmo a pretensão de oferecer saídas confortáveis à condição política complexa dos retornados, pode-se, por outro lado, divisar um posicionamento agudo diante das mazelas da experiência colonial. A leitura traz à tona do imaginário mar português a lembrança dos que ficaram submersos, mas faz dessa evocação, de certa maneira, um chamado à construção de novos alicerces aptos a sustentar outras formas de compreensão da identidade nacional. E talvez seja possível afirmar que é no nível da relação leitor-texto que esse chamado, esse fazer, se realiza. Não será para que nos responsabilizemos pelo futuro que o passado se atualiza no presente da escrita — de Olga, de Torga?

Mas, como talvez já tenhamos sugerido, a escrita de Olga Gonçalves não parece tão esperançosa quanto soa a de Torga, pelo que lemos no belíssimo prefácio que nos serve de epígrafe. Isto se deve — voltemos a este ponto —, em boa medida, ao fato de que o romance aqui analisado se apresenta deliberadamente como objeto estético e essa postura está longe de designar, como já notamos, um alheamento com relação ao compromisso ideológico imbricado na representação de um contexto histórico delicado. Talvez seja exatamente o contrário: é esse mesmo compromisso que faz do uso da escrita ficcional um instrumento legítimo para tratar a questão. A insistência em fixar a posição de narradora-escritora faz com que o romance articule, como percebemos desde o início do texto, duas histórias paralelas: a do retornado e a da própria narradora enquanto sujeito que age sobre a conformação do relato, ciente de que a escrita é uma experiência distinta do ato lembrar e, ainda mais frontalmente, da vivência do passado, inacessível por natureza. Para demonstrar dito pressuposto, a autora define as regras do jogo, modifica nossas hipóteses de leitura nas muitas retomadas do texto, impondo ao relato de Rudolfo um traço de descontinuidade que nos impede de firmar pé em uma relação apaziguadora entre o real e sua representação:

Neste conto, o Rudolfo é real. As multivitaminas é que foram transformadas em Lorenin. E o narrador, à partida, necessitou criar uma situação dramática que servisse de pano de fundo à cena que na sua vida entrara o retornado. O qual não tinha estofado de ladrão, presumo, e quase disso estou segura (Gonçalves, 1985, p. 99).

Em apenas um parágrafo, em um momento da narrativa em que talvez já não haja tempo para reorganizar os dados da leitura, as informações prestadas pela narradora não apenas incitam o leitor a refletir acerca do impacto que elas causam sobre o enredo do romance, mas, sobretudo, o convocam a assumir uma certa postura como leitor, no sentido de perceber o caráter convencional, portanto problemático – se lembrarmos da função despragmatizadora da escrita ficcional –, que a palavra costuma assumir quando está a serviço do fomento de certa configuração ideológica, seja ela central, do imperialismo, seja excêntrica, representada pela voz de Rudolfo. Assim, o romance “recupera a noção de que o passado – aquele que de fato existiu – partilha com a sua ficção o fato de que ambos só são conhecidos através de seus vestígios textualizados” e “ao propor um diálogo com a história, problematiza a atividade da referência” (Jorge, 2009, p. 126).

Tal problematização nos faz retomar um ponto interessante: de que modo um discurso literário presidido pela recusa da transparência da relação entre a palavra e o real e, mais ainda, pela desconfiança com relação a uma verdade que esteja desentranhada do sujeito que a enuncia – como dizíamos, de que modo tal discurso, finalmente, pode pretender configurar sua verdade, ao menos “a verdade que há no mito”, sem cair na mesma armadilha? Na mesma sequência em que revela as circunstâncias ficcionais de seu relato, a narradora dirá:

Ser ladrão era um estado transitório, enquanto procurava entender literalmente esse novo discurso onde cada palavra conhecida chegava distinta, bem outra, com um distinto conteúdo.

Rudolfo é real. O gravador que tenho na memória (e que ligo, instintivamente, quando em espaço sagrado) não deve ter traído em muito o importante de nossas conversas (Gonçalves, 1985, p. 99).

Além de nos obrigar, novamente, a desconfiar da veracidade do texto, parece-nos fundamental, aqui, atentar para o fato de que o personagem Rudolfo *se realiza* simultaneamente à atribuição, por parte da narradora, de um lugar discursivo a ele. Por um lado, isso nos leva a concluir que o que Rudolfo assalta não é mais um referente concreto, mas um espaço simbólico que se tenta salvar de toda forma de desestabilização: a segurança da identidade, se é mesmo pelo diálogo com o outro que ela esboça novos arranjos, sempre transitórios. Por outro, e aqui mais importante, o espaço designado pela narradora ao personagem denota a inversão definitiva da relação convencional palavra-mundo — segundo a qual os referentes são dados anteriores ao discurso. No caso explícito de **Rudolfo**, o fato de se constituir como objeto estético autoconsciente e o desconforto que impõe ao leitor em seu jogo insistente de dizer, redizer, desdizer sua história faz com que o texto se relacione com a categoria da verdade de um modo muito

peculiar. A primeira distinção que fizemos aqui entre as narrativas de tipo histórico e ficcional, retomando o pensamento Luiz Costa Lima, dizia respeito ao modo como cada representação travava contato com o mundo. Tal distinção serve, seguindo a linha proposta, ao salvamento da especificidade da narrativa histórica diante da tentação de se assumir toda forma de discurso sobre o passado como inevitavelmente ficcional. Em outro sentido, o reconhecimento dessa diferença vai direcionar a teorização na tentativa de salvar também o ficcional, ameaçado por sua aparente prevalência, quer no discurso literário, quer no histórico. A ameaça parece, a princípio, paradoxal, mas logo se nota o inverso. Dirá o mesmo Costa Lima que

acreditar que a ficção devesse se tornar a marca central dos discursos será automaticamente convertê-la em não-ficção, com a perda para a sociedade de não mais dispor de um discurso que pensa a verdade, sem pretender a postulação de outra. *O reconhecimento dos limites do discurso ficcional significa a crítica da idéia de um centro único e não a postulação doutro centro* (Lima, 1989, p. 106).

Tal é nossa impressão acerca do romance que aqui analisamos. A insistência em se apresentar como ficção, por um lado, e o caráter fragmentário de sua composição, por outro, divergem de qualquer enunciado aderente ao discurso bem organizado e dogmático da verdade. Nem poderia ser de outra forma, se os personagens que presidem o ato narrativo são descentrados. A escrita de **Rudolfo** investe sobre o vazio, demonstra a fluidez das próprias palavras — “O vazio cabe inteiro em nós. Alastra, sem cor ocre, azul, amarela ou turquesa, e paira em todas as superfícies.” (Gonçalves, 1985, p. 21) — também para denunciar a falsa naturalização dos paradigmas identitários fomentados a partir do centro. Assim, no contorno impreciso de seu mundo, o texto parece mesmo postular uma forma de existência cujo sentido se só se faz possível na linguagem. As reflexões de Edward Said nesse sentido, embora captem um sentido muito particular, podem nos ajudar a refletir sobre este último e breve tópico.

Em seu ensaio “Entre mundos”, o intelectual amplia o escopo de suas “Reflexões sobre o exílio” na tentativa de compreender, através de uma breve recordação de sua vida estudantil, intelectual e política, envolvida com as questões do território palestino, as implicações de uma vivência sempre complicada pela impossibilidade de se definir inteiramente nem como árabe, nem como inglês ou norte-americano. Resulta de suas indagações — para além da incontornável sensação de não pertencer a nenhum lugar, de não poder se expressar confortavelmente em nenhuma língua — o reconhecimento da escrita como único espaço possível, embora sempre precário, de sobrevivência. Não por outro motivo o ensaio se abre e termina com a expressão do desejo de narrar os pormenores da infância, emprestar sentido ao caos da vida e fazer do texto, já lançando mão das palavras de Adorno,

“um lugar para viver” (*apud* Said, 2003, p. 315). Se tomarmos como razoável a semelhança entre o contexto descrito por Said e a condição de nossos personagens ficcionais — sujeitos cujos espaços propícios de expressão se tornam cada vez mais restritos — então talvez seja possível conceber a existência de uma morada na linguagem, uma linguagem por meio da qual se consiga garantir a permanência do sujeito, diante da forma ingênua mas também opressiva com que se lida com isto a que chamamos real:

Sou tentada a revelar que para criá-lo, fui às minhas raízes, lá onde o nojo nunca nos chega à boca e é tépido o hálito, e o leite se derrama em inter-troca.

Mas, explico: Assentando numa história verdadeira, cresceu esta em importância, tornou imprescindível o eu contá-la.

Posso também dizer desse inferno ou regozijo. Dessa hora. Ela mesma, descendo soberbo desfiladeiro, prolonga-se em campo adestrado por mil sombras, acerca-se com o êxtase — a hora de dar nome a uma personagem é hora de fogo e de iminência (Gonçalves, 1985, p. 101).

A possibilidade de criar mundos — de nomear as coisas e desse modo conceder a elas a existência — se estabelece no regime do *como se*, que agora toma o próprio texto por mundo e trata de investigar seu poder transfigurador. Se, de fato, “nenhum homem deve ser apartado de sua ficção” é porque somente ela é capaz propiciar a criação de alternativas para um mundo cujos sentidos parecem dados de antemão por outros personagens, outros atores sociais, outras instituições. Sem poder nem querer configurar outro centro, em si mesmo excludente, as vozes de Rudolfo e da escritora só podem ser ouvidas no único espaço onde lhes foi possível existir plenamente, o espaço ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s/d.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: _____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, pp. 171-195.

GONÇALVES, Olga. **Rudolfo**. Lisboa: Ed. Rolim, 1985.

JORGE, Silvio Renato. **Sobre mulheres e estrangeiros**: alguns romances de Olga Gonçalves. Niterói: EdUFF, 2009.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. *In*: _____. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, pp. 15-122.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SAID, Edward. Entre mundos. *In*: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 301-315.

TORGA, Miguel. **Novos contos da montanha**. 9. ed. Coimbra: Coimbra, 1980.

Recebido para avaliação em 16/02/2024.

Aprovado para publicação em 20/02/2024.

NOTAS

1 Docente EBTT do Instituto Federal do Paraná, Campus Jaguariaíva. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e, atualmente, fazendo estágio de pós-doutoramento vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da mesma Universidade.

2 Notadamente nos versos do Canto IV da epopeia camoniana, tomemos como exemplo: “(...) ‘Ó filho, a quem eu tinha/ Só pera refrigério e doce emparo/ Desta cansada já velhice minha,/ Que em choro acabará, penoso e amaro,/ Porque me deixas, mísera e mesquinha?/ Porque de mi te vas, ó filho caro,/ A fazer o funéreo enterramento/ Onde sejas de pexes mantimento?’” (Lus, IV, 90). Está claro que aqui o poeta vem apontar para um traço contraideológico da viagem do Gama, traço este que culminará no discurso feito pelo Velho do Restelo e que é ignorado pelo discurso ideológico da expansão. Isto, no entanto, não modifica o estatuto periférico conferido à mulher, nem dentro do poema, nem na leitura que dele se fez posteriormente. Veja-se ainda o caso do “Mar português”, de Fernando Pessoa (2008, p. 98), em que as lágrimas das mães portuguesas representam o sacrifício necessário para que o homem, na clave simbólica em que se orienta a *Mensagem*, alcance a transcendência da precariedade de sua condição. Novamente, porém, se atualiza o espaço marginal destinado à mulher, já desenhado n’**Os Lusíadas**.

3 Costa Lima lança mão do pensamento de Wolfgang Iser para defender a tese da pragmática específica do texto literário, segundo o paradigma da Teoria dos Atos de fala proposto por Austin. O teórico brasileiro nos oferece uma explicação rápida e necessária à nossa análise: “um ato de fala tipicamente pragmático, i.e., que não se relaciona com o mundo como *representação*, opera de acordo com dois eixos: o horizontal, que concerne às regras de agenciamento apropriadas ao código linguístico em que o enunciado se realiza, e o vertical, que relaciona o enunciado produzido com o efeito convencionalmente a ele associado. Pelo eixo horizontal, os enunciados precisam ser gramaticalmente corretos. Pelo eixo vertical, a essa gramaticalidade se liga um efeito social” (Lima, 1989, p. 98).

EN/STRANHAMENTO, INFAMILIARIDADE NO PÓS-25 DE ABRIL EM PORTUGAL: A POESIA DAS DÉCADAS DE 1970 E 1980 DE ISABEL DE SÁ

INGRAINED/ESTRANGEMENT¹, UNFAMILIARITY IN THE POST-25TH OF APRIL IN PORTUGAL: POETRY OF THE 1970S AND 1980S BY ISABEL DE SÁ

Tatiana Pequeno²

RESUMO

O presente artigo tem o objetivo de discutir algumas estratégias poéticas utilizadas por Isabel de Sá no início de sua produção literária, tendo como contexto a Revolução dos Cravos, em 1974. Isabel, artista da palavra e das imagens — como professora, pintora e desenhista, começa a publicar em 1979, com **Esquizo Frenia**. Para avançar na investigação, lançamos mão do conceito psicanalítico que se mobiliza entre a estranheza, a infamiliaridade e o incômodo, defendido por Sigmund Freud, em 1919, que vimos recriando pela via do neologismo do en/stranho e sulca as fronteiras entre a intimidade, a domesticidade e o campo aberto do outro, do desconhecido. Desse modo, procuramos ler as obras iniciais da referida autora aproveitando a ideia de contra-imagem que Eduardo Lourenço introduz em “Psicanálise Mítica do Destino Português”, relacionando a isso o problema de que a palavra poética torna estranho quem a possui, como a própria poeta afirma em **O duplo dividido**, em 1989. Ao final, há também neste material uma rápida entrevista feita com a poeta Isabel de Sá.

PALAVRAS-CHAVE: Isabel de Sá. Poesia portuguesa. Infamiliar. Psicanálise.

ABSTRACT

This article aims to discuss some poetic strategies used by Isabel de Sá at the beginning of her literary production, having as context the Carnation Revolution, in 1974. Isabel, artist of words and images — as a teacher, painter and draftsman, begins publishing in 1979, with **Esquizo Frenia**. To advance the investigation, we made use of the psychoanalytic concept that mobilizes between strangeness, unfamiliarity and discomfort, defended by Sigmund Freud, in 1919, which we have been recreating through the neologism of ingrained/strangement and furrows the boundaries between intimacy, domesticity and the open field of the other, of the unknown. In this way, we try to read the initial works of the aforementioned author, by using the idea of counter-image that Eduardo Lourenço introduces in “Psicanálise Mítica do Destino Português”, relating to this the problem that the poetic word makes whoever possesses it strange, like the poet herself states in **O duplo dividido**, in 1989. At the end, this material also contains a quick interview with the poet Isabel de Sá.

KEYWORDS: Isabel de Sá. Portuguese poetry. Unfamiliar. Psychoanalysis.

No meu interior países fervilhavam
Isabel de Sá

Sob tão pouco exaltante pano de fundo terá chegado a hora de regresso de todos os fantasmas da nossa história que periodicamente nos visitam? Somos nós incuráveis paradoxais geradores ou co-geradores de povos e incapazes de construir um telhado duradouro para a nossa própria casa?
Eduardo Lourenço

Introdução, contexto

O ponto de partida deste trabalho é a Revolução dos Cravos, seus domínios imaginários, a trama das suas culturas e um pouco do espírito que permitiu a execução e a manutenção de um certo *zeitgeist* revolucionário que, logo em seguida ao 25 de abril, precisou ser materializado em leis, projetos, comissões e outras disputas políticas. Dispositivos que institucionalizaram a rebeldia e diluíram a marca do sonho e seus campos abertos para onde costumam correr a liberdade e a utopia. Interessa-nos, aqui, a imagem de Portugal, a imagem da revolução, mas também seus fantasmas, a face assombrada e febril dessa casa portuguesa, como sugerem nossas epígrafes.

A segunda metade da década portuguesa de 1970 e a década de 1980 demonstraram, historicamente, o desejo de um novo modelo de país que fugisse dos paradigmas vencidos do totalitarismo, embora estivesse claro que tal modelagem fosse fomentada a partir de uma concepção *europeia* de nação. Para ir ao encontro desse projeto de Europa, que passa a ser essencialmente construído depois da Segunda Guerra Mundial, era preciso

que Portugal fosse além da (bela) metáfora dos Cravos — da fundamental Revolução dos Cravos. Ao encerrar um sistema político ditatorial de mais de 40 anos — e enfrentar a substituição das armas pela linguagem, do fascismo pelo socialismo. Portugal se viu acossado por uma urgência de rearranjar a própria imagem, obrigado a se reaparelhar pelo diálogo, pela coletividade e pelo enfrentamento das divergências que, grosso modo, caracterizariam o apreço pela política. A aposta no entendimento e na superação do modelo falido e velho obrigava a continuidade do processo de redemocratização, fazendo com que os interesses nacionais de crescimento econômico buscassem sustentabilidade e apoio em organismos internacionais que, sabidamente, apressaram os processos de descolonização da referida África lusófona.

Contrariamente ao que diz o verso de Isabel de Sá que abre nosso artigo, não era apenas nos interiores que o país fervilhava. Após os rumos importantes dos anos de 1960, Portugal passou a precisar enfrentar outros monstros, principalmente o monstro de um enlouquecimento nacional, notadamente marcado por Eduardo em “Psicanálise mítica do destino português, n’ **O labirinto da saudade**:

A loucura tinha-nos entrado pelas portas adentro ou saído barra do Tejo fora, loucura natural e gloriosa como gesta desvendadora, loucura certa com os poderes do tempo e nossa enquanto colonizadora e conquistadora, mas insidiosamente corruptora (como já Gil Vicente o pressentiu) dessa *primitiva imagem lusitana* que cada português conhecia com o olhar e os pés a força e a extensão. Quinhentos anos de existência imperial, mesmo com o desmazelo metropolitano ou o abuso colonialista que era inerente ao privilégio de colonizadores, tinham fatalmente de contaminar e mesmo de transformar radicalmente a imagem dos portugueses não só no espelho do mundo mas no nosso próprio espelho. Pelo império devimos outros, mas de tão singular maneira, que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como “voluntária”) dessa componente imperial da nossa imagem, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência imperial e em nada nos afectasse o regresso aos estreitos e morenos muros da “pequena casa lusitana” (Lourenço, 2000, p. 43, itálicos do autor).

É seguindo esse modelo que Portugal busca a filiação na Comunidade Econômica Europeia (CEE), nascida em 1957, num contexto ainda inflado pelo *zeitgeist* do pós-2ª guerra. Objetivando a formação de um bloco capital, isto é, erigido sob a necessidade e a vontade de fazer frente à Europa Socialista, o que hoje é conhecido por União Europeia tinha por princípio, naquele momento, o fortalecimento da economia do continente, procurando superar as antigas rivalidades em nome de uma pretensa pauta (de uma causa, talvez) comunitária. Foi, entretanto, apenas em junho de 1985 que as autoridades lusitanas assinaram o tratado de adesão à CEE. Portugal, nesse período, procurou organizar-se, retornando a uma tarefa endógena de cuidados e avaliações sobre os rumos políticos e econômicos diante das sucessivas crises pós-1974 que procuravam administrar o sonho socialista a um projeto economicamente viável de nação.

O paradigma da inteireza e da unidade

Música estranha subia na atmosfera
Isabel de Sá

A estreia de Isabel de Sá em poesia se dá em 1979, três anos após a Revolução dos Cravos, com a publicação de **Esquizo Frenia**, pela editora & etc. O livro, entretanto, é escrito entre os anos de 1977 e 1978, como atesta a sua poesia reunida, **Semente em solo adverso** (2022). Apesar de ganhar notoriedade na década de 1980, os trabalhos iniciais de Sá apontam desde o início para aquilo que João Rui de Sousa, na Revista **Colóquio Letras**, de maio de 1983, diz sobre essa poesia: “(...) as encenações de uma crueldade cujas metamorfoses, sempre em aparente desequilíbrio, cumprem a missão de dissolver sem recurso os sintomas de qualquer optimismo, da alegria possível” (Sousa, 1983, p. 65). Esta questão particularmente nos interessa, na medida em que expõe algumas dissidências em relação a alguma tradição³ poética.

Com efeito, enquanto a Revolução dos Cravos pôde ser preparada e celebrada do ponto de vista poético, por exemplo por Sophia de Mello Breyner Andresen, com os clássicos poemas “25 de Abril” e “Revolução”, ambos de **O Nome das Coisas**, de 1977, nota-se que a proposição poética de Isabel de Sá é inaugurada por uma forma de cisão já prevista pelo título de seu primeiro livro. **Esquizo Frenia**, desse modo, alude não apenas à quebra de uma normalidade ou de uma previsibilidade subjetiva, pois radicaliza uma separação já prevista pelo conhecido adoecimento que traduz uma forma de psicose⁴. Desse modo, a nomeação desse livro inaugural da poética de Isabel de Sá estabelece desde sempre uma conexão com formas variadas de cisão, de fragmentação e de ruptura com a realidade.

Vejamos como uma poética — tradicional, chamemos assim inicialmente alguma poesia de Sophia — evidencia aspectos de clareza, integridade e inteireza em seus dois poemas já nomeados:

25 DE ABRIL

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo
(Andresen, 2010, p. 618)

REVOLUÇÃO

Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta

Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
Interior de um povo

Como página em branco
Onde o poema emerge

Como arquitectura
Do homem que ergue
Sua habitação

27 de Abril de 1974
(Andresen, 2010, p. 619)

Com efeito, talvez seja conveniente apontar como este novo tempo, o da revolução, surge geométrico, equilibrado, poetizado mesmo como “o dia inicial inteiro e limpo” ou “puro início”. Nesses poemas de Sophia verificamos os modos e maneiras da revolução, encontramos o reforço pela brancura e pela claridade que, neste caso, remete à arquitetura da unidade e da inteireza de “onde o poema emerge”. cremos que, portanto, é contra qualquer forma de otimismo, alegria e equilíbrio que a poética de Isabel de Sá se apresenta, apontando para uma profícua forma de estranhamento, seja do ponto de vista de uma coletividade nacional, seja para o estabelecimento de novas formas de subjetivação. Revolucionar, dessa maneira, como sugere o título do poema de Sophia, evoca necessariamente uma emersão, um encontro com a luminosidade e também com uma nova razão.

Infamiliaridade

A relação entre escrita e infamiliaridades, assombros e espantos data de muito tempo. Desde os gregos, excursionando até a modernidade estabelecida por Descartes, é possível verificar uma inquietude em relação aos modos menos previsíveis de expressão e transmissão das experiências. Alberto Pucheu em **Espantografias**: entre poesia, filosofia e política, observa:

Nessa definição [de espanto], o que me concerne é o fato de que o impacto causado pelo espanto nos leva, imediatamente, ao desarme de nossa percepção habitual, que reconhece o que está dado enquanto o mesmo, e à impressão, à marca, ao rastro do que causou admiração, que se mostra, portanto, em sua novidade, em sua diferença, em sua estranheza, em sua surpresa, para as quais faltam certamente palavras e conhecimentos (Pucheu, 2021, p. 132).

A partir disso, interessa-nos verificar como no contexto do século XIX tal questão foi atualizada e relida pela psicanálise, que procura colocar em xeque exatamente a noção cartesiana de que a existência se confirme ali a partir do pensamento ou apenas no âmbito da razão. Com a descoberta do inconsciente, Sigmund Freud será quem erige uma teoria (a partir de uma práxis clínica, é importante dizer) cujo objetivo principal

é a de que o eu não se estrutura apenas onde pensa, pelo contrário, haverá muita substância própria ali onde não sabemos que somos, ou ali onde nos escondemos ou por trás daquilo que não revelamos. Em seu famoso texto de 1919, “O infamiliar”, Freud recupera o conto “O Homem da Areia”, de E. T. A. Hoffmann, para esmiuçar o que entende por estranheza, aproximando etimologicamente o termo alemão “*das unheimliche*” de uma radical ambivalência, capaz de se correlacionar com seus sentidos mais usuais, mas também com seus contrários.

A partir de nossos estudos e de nossas leituras sobre o infamiliar, sobre o estranho⁵, propusemos também como eixo conceitual o en/stranho, na medida em que tal categoria neologística revela a ambiguidade que desde sempre interessou à psicanálise, pressupondo que a motivação principal da angústia gerada pelo estranho adviria de sua profunda conexão com as entranhas psíquicas daquele que a revela. Nesse sentido, Freud alude ao fato de que uma das principais formas de geração de estranheza, assombro ou espanto adviria de uma proximidade com a morte:

Em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e a fantasmas. Já ouvimos que em muitas línguas existe a expressão “uma casa infamiliar”, cujo significado nos poderia ser restituído a não ser reformulando-o: uma casa mal-assombrada (Freud, 2019, p. 87).

Interessa, portanto, à nossa pesquisa, o trabalho de Isabel de Sá, na medida em que sua voz poética, como o próprio título de sua reunião de poesia — **Semente em solo adverso** — indica, uma infamiliaridade com a lírica portuguesa tradicional, especialmente no contexto (pós-) revolucionário. Talvez fosse natural no contexto pós-25 de abril um espírito esperançoso, otimista e desejoso de páginas brancas, nas quais se inscreveria uma justiça social, uma revolução mesmo sonhada, como aponta Eduardo Lourenço (1994, p. 292). Chama atenção, no entanto, a estreia de Isabel de Sá, na medida em que ilustra não apenas as já referidas fragmentações que o título **Esquizo Frenia** assinala, mas sobretudo o anúncio de uma relação de intimidade com a morte e seu vocabulário:

Fui à rua buscar a morte que andava desastuinada pelas paredes como cão raivoso. Ofereci-lhe o braço, trouxe-a comigo, fi-la minha amante. Num leito de linho nos deitámos e em segredo me falou dias seguidos sobre a sua infância, a solidão debaixo da terra, o amor pela natureza. Explicou-me como acariciava os bichos comedores de cadáveres e dessa alegria maliciosa.

A morte passou a ter para mim muita importância. Comecei a vesti-la de alvas roupas, coser-lhe flores ao crânio, amando-lhe a face lívida, iniciando-a numa sensualidade sem fim.

Então, numa manhã a Morte sorriu mostrando nos lábios o seu carácter perfeito, isento de mesquinhez; beijou-me a boca, as pernas, o coração. Perturbou-me.

No meu interior países fervilhavam, milhões de rostos se viraram à luz: tudo era claro como nunca sucedera.

Começara outra vida: dera-se a iluminação (Sá, 2022, p. 7).

Como é perceptível, o poema em prosa — prática típica da autora — que comparece em seu primeiro livro, **Esquizo Frenia**, remete a um vocabulário mortífero que expressa uma relação de intimidade e de iniciação erótica com um Real, aqui entendido como registro daquilo que resiste à simbolização, que resiste ao recebimento de um contorno, de um nome, e se avoluma. Embora o poema de Isabel de Sá trate de uma forma de iluminação, tanto sua relação com a claridade quanto com a luz são radicalmente diferentes já que, como lição poética primeva, o texto necessariamente remete ao aspecto confuso, desastinado e aniquilador da própria morte.

Amar a morte, no limite, aponta para uma incoerência, para algo que seria da ordem de uma estranheza, de uma infamiliaridade. De todo modo, o poema citado parece evidenciar um processo de domesticação daquilo que é mortífero. Por outro lado, ignorar os aspectos destrutivos e prescindir da morte talvez promova o caráter *esquizo* da voz poética que parece conseguir alguma forma de organização com a domesticação capaz de amansar o interior onde os “países fervilhavam”. Neste lugar de febres e convulsões, o país parece indicar um espaço de turbulência e de um certo caos, não apenas de um maravilhamento sonhado, conforme indica, por exemplo, **O nome das coisas**, de Sophia, que tomamos como paradigma de uma revolução democrática e, talvez, feliz.

Diante de um sistema autoritário, fascista, era provável que o recalcado ou a violência física fosse organizador da trama social e da forma como o poder reverbera suas formas de subjetivação. Com isso queremos dizer que as marcas subjetivadoras da poesia de Isabel de Sá são evidentemente próprias, mas há algo nelas que também deriva dos efeitos de um poder em trânsito, de uma história recente que fez claudicar um sistema totalitário para, logo em seguida, fazer emergir um novo regime político. É, aliás, Judith Butler que em **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição** (2017) demonstra a ambiguidade da ideia de sujeição e sua relação com o poder, apontando tanto para a capacidade de submissão, quanto para sua capacidade de promover uma liberdade conforme se desenvolve o próprio sujeito.

A morte domesticada pela voz poética de Isabel de Sá, desse modo, parece também perseguir e promover alguma forma de ameaça ao eu, que passa a recorrer a formas delirantes (da voz poética) de organizar a realidade. Assim, é possível que o caráter assombrado das imagens da poesia inicial de Isabel de Sá remeta a essa experiência ameaçadora, traumática por excelência, que evidencia uma forma de iluminação de um abismo: “O vazio sem acabar nunca, o vazio a queimar-me os cabelos, a consumir-te as unhas” (Sá, 2022, p. 14). Com efeito, para os leitores neuróticos, o infamiliar revela aquilo que se tratou de esquecer: “E então vê-se que somos uma outra parte de nós não revelada” (Sá, 2022, p. 16) pois é aquilo que “Às famílias causavam horror, nojo, muita raiva, desejo arreigado de morte” (Sá, 2022, p. 17).

A língua poética contra “essa abjecta educação”

(...) terra para funerais de pássaros caídos das macieiras,
minhocas secas no pó, bolachas nos batismos das bonecas
e essa abjecta educação, os espelhos.

Isabel de Sá

Conforme o que já foi apresentado, talvez seja relevante retomar a questão seminal da “Psicanálise mítica do destino português”, de 1978, onde Eduardo Lourenço demonstra que um dos impasses cruciais da cultura portuguesa residiria na produção de imagens excessivamente grandiloquentes de si. Para o pensador, a Revolução dos Cravos culminou uma sucessão de traumas históricos que puseram em xeque a imagem do império e

à clássica imagem de Portugal como país cristão, harmonioso, paternal e salazarista, suave, guarda avançada da civilização ocidental antimarxista, uma outra-imagem que não é exatamente uma contra-imagem, mas uma complexa distorção desse protótipo que nalguns aspectos se apresenta como pólo oposto dela (sobretudo pela ocultação do carácter repressivo de índole cristã) (Lourenço, 2000, p. 35-36).

Não obstante, é conveniente lembrar a ordem de publicações de Isabel de Sá que, por si, corroboram com a ideia de projeção de uma infamiliaridade em relação à casa-portuguesa-com-certeza. Depois de **Esquizo Frenia**, em 1979, seguido de **O festim das serpentes novas** (1982), **Bonecas trapos suspensos** (1983), vem o importante **Autismo**⁶, escrito ainda em 1979, mas publicado apenas em 1984. Sobre este último, trata-se de um pequeno conjunto de poemas que, novamente, aponta para a loucura como eixo orientador e organizador dessa poesia onde “Chegada é a hora propícia às sombras” (Sá, 2022, p. 51). Neste seu terceiro livro, Isabel parece radicalizar o solilóquio, recriando a era do chegado tempo “das crianças adoradoras de velórios” (Sá, 2022, p. 53), onde prevalece uma “tendência para a perversão e desequilíbrio” (Amaral *apud* Besse, 1999, p. 195).

Por conseguinte, a poesia de Isabel de Sá revela uma forte recusa às linguagens previstas pelos laços sociais e partidários vigentes em Portugal a partir de 1974, mostrando-se, inclusive, indiferente aos binarismos da época, “às clivagens maniqueístas próprias do mundo político (...) a do conformismo marxista, não só ideológico, como cultural, totalmente alheio às potencialidades subversivas da linguagem (...) com as pulsões do inconsciente (...)” (Lourenço, 2000, p. 38). Na escrita enlouquecida dos primeiros livros, a voz poética carece da imagem das crianças, das infantas, talvez porque a elas o mundo e suas previsibilidades e normatizações ainda não tenham tolhido ou amortizado. No universo dessa poesia, crianças e mulheres protagonizam um cenário corrompido entre excrementos, música e inversões, onde a intimidade entre os seres parece muitas vezes dolorosa e telúrica.

Em **História da Loucura**, Foucault lembra que no discurso da literatura, muitas vezes a loucura indica uma crítica capaz de prever a posição de uma consciência trágica, cujo sentido admite o dilaceramento como lógica. Em **Autismo**, há uma língua poética que, apesar dos sulcos do delírio, insiste em articular uma voz: “Exausta memória, o excesso, quase paixão. Quer dizer do tempo, adolescência promíscua; mulheres, homens sobre enxergas de luxo” (Sá, 2022, p. 52). Como ler, então, essa visão excessiva que abdica de um testemunho lírico para indicar sua cisão, sua indiferença aos protocolos poéticos e políticos diante do novo tempo que chegava a Portugal? Talvez possamos entender esta loucura do autismo a partir da sua ideia de ensimesmamento, pela via do auto-erotismo e pela sua desconexão com o outro que se manifesta pelas descrições oferecidas pelos poemas de Isabel.

É claro que não podemos afirmar que a repetição do bordão ideológico do “orgulhosamente sós” de Salazar promoveu a irrupção de condições autísticas para a existência humana em Portugal, mas nos interessa pensar em como o capitalismo neoliberal, especialmente inspirado pelo cariz fascista, vem ampliando modos de subjetivação que não prescindem do poder, conforme já vimos com as proposições de Butler (2017). O autismo, dessa maneira, estabeleceria ao mesmo tempo uma posição de alheamento do humano, valendo-se de uma *contra-imagem*, para utilizar aqui um termo de Eduardo Lourenço no já citado “Psicanálise Mítica do Destino Português”. *Contra-imagem* cuja plástica é da ordem do infamiliar e do estranho: “No lago, mulheres alimentavam vultos estranhos. Dedicavam os dias a linfáticos rituais” (Sá, 2022, p. 53). Autismo perfeito, diz um dos poemas, ao se referir a uma imagem que recusa desfilar sentimentos ou indicar algo além da luz branca cegante e do abismo, para o que não haveria educação (poética, inclusive) salvadora.

O projeto poético inicial de Isabel de Sá revela, portanto, uma espécie de cicatriz, de ferida aberta do falocentrismo português e sua tradição mais ou menos (neo)realista que, ciente de sua intimidade com o discurso empenhado, acreditava representar uma verdade talvez salvífica. Ao contrário, a poesia de Sá desarma os protocolos de leitura de uma tradição lírica portuguesa, evocando elementos e imagens altamente perturbadores, destruidores e demoníacos que podem tratar não apenas do caráter mortífero da repetição, mas também de uma espécie de retorno genesíaco para ali, onde tudo seria selvagem. Morgana Rech, em **O artista e seu público**: entre a psicanálise e a estética da criação, afirma: “Uma série de aspectos relativos ao arcaísmo da vida psíquica são colocados em questão nos fenômenos da estranheza, que convocam a dimensão de um retorno fundamental a uma temporalidade remota da existência” (Rech, 2021, p. 116), onde o que há é o retorno à abjeção.

Com efeito, em **Autismo** lemos em cada poema o título “Chegado era o tempo”, cuja marca principal parece ser o de um limiar, especialmente para as crianças. Nesta saga infantil e perturbadora, a radicalização assume também a orientação do mundo no qual os países fervilham: “na intenção

de refazerem vidas. De um modo imaginativo, simples” (Sá, 2022, p. 55). Talvez tivesse chegado o tempo da loucura passada, coletiva, já cartografada por Eduardo Lourenço, dar lugar a uma nova voz, a uma nova loucura.

Porque embora a poesia de Isabel não se constitua como uma crítica ou uma leitura direta dos rumos revolucionários de abril de 1974, seu universo lírico coloca em marcha gestos, recursos e repertórios impensáveis pelos anos de recrudescimento fascista. O seu flerte delirante que procura organizar a cisão estruturante da razão esquizoide, sua pertença aos universos rizomáticos da sexualidade, e sobretudo a fragmentação dos agenciamentos previstos de gênero refletem a única ordem possível depois do susto, depois do impróprio, do trauma. Os fantasmas saídos dos interiores puderam falar e suas notícias trouxeram um material da devastação, da afirmação de uma singularidade e de sua travessia:

Certa palavra, inventada por Bleuler, é tão potente que torna estranho quem a possui. Se considerarmos lógico possuir uma palavra, o poeta tem um percurso a realizar. Embarca para uma viagem de que volta perigosamente lúcido. Morte e renascimento fizeram dele um outro, capaz de penetrar a textura do mundo (Sá, 2022, p. 183).

Portar a palavra inventada — esquizofrenia? — talvez signifique uma maldição. Quem sabe a chaga de não adular os fantasmas, de não deixar o mundo em harmonia ou, como lembrou Maria Isabel Barreno (1982), indica que a poeta “recusa essa tarefa de harmonização. Ela própria se vê nascida dos buracos da angústia; em si os reconhece, doença que a todos contamina. (...). Disso ela conta, e certamente a acharão incômoda” (Barreno, 1982, p. 10). Parafrazeando Pessoa, mas em imagem contra-imperial, quem sabe poderíamos afirmar que a leitura de Isabel de Sá seja, afinal, “Incômoda sim, incômoda porque disse estranheza”⁷.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (A.P.A). **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. 5ª. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.

BARRENO, Maria Isabel. “Prefácio fragmentado ao mundo de Isabel de Sá”. *In: Festim das serpentes novas*. Porto: Brasília Editora, 1982.

BESSE, Maria Graciete. “Isabel de Sá: uma poética da desordem”. *In: Quadrant – Centre de Recherche em Littérature de Langue Portugaise*. No. 16, Université Paul Valéry. Montpellier, 1999.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. L. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. “Literatura e Revolução”. In: **O Canto do Signo: Existência e Literatura**. Lisboa: Presença, 1994.

_____. “Psicanálise mítica do destino português”. In: **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2000.

PUCHEU, Alberto. **Espantografias: entre poesia, filosofia e política**. Brasília: C14/ Faperj, 2021.

RECH, Morgana. **O artista e seu público: entre a psicanálise e a estética da criação**. Rio de Janeiro: Subversa Edições, 2021.

SÁ, Isabel de. **Semente em solo adverso: poesia reunida**. Porto: Officium Lectionis, 2022.

SOUSA, João Rui de. “A dissolução da alegria [crítica a **O Festim das Serpentes Novas**, de Isabel de Sá]” / João Rui de Sousa. In: **Revista Colóquio Letras**. Livros sobre a Mesa, n.º 73, Maio 1983, p. 65.

Recebido para avaliação em 31/01/2024.

Aprovado para publicação em 16/02/2024.

NOTAS

1 O jogo proposto pelo termo “en/stramento”, cunhado pela autora, não é traduzível para a língua inglesa. N.E.

2 Tatiana Pequeno é professora do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, atuando tanto na graduação quanto na pós-graduação.

3 Sabemos que a questão da tradição, em termos literários, é larga e merece um debruçamento de fôlego que, para este artigo e seu caráter limitado de tamanho, não será possível desenvolver.

4 A conceituação da estrutura psicótica em termos psicanalíticos demanda a construção de um longo percurso que data do final do séc. XIX a partir do texto de Freud “As neuroses de defesa”, de 1894, e vai, pelo menos, até meados do séc. XX, com o Seminário 3 – As psicoses, de Jacques Lacan, transmitido entre 1955 — 1956 e publicado na década de 1980. A esquizofrenia, hoje entendida como uma forma de psicose, pode ser da seguinte maneira compreendida: “Termo criado por E. Bleuler (1911) para designar um grupo de psicoses cuja unidade Kraepelin já mostrara, reunindo-as no capítulo “demência precoce” e distinguindo nelas três formas, que se tornaram clássicas: a hebefrênica, a catatônica e a paranóide. Ao introduzir o termo “esquizofrenia” (do grego *esquizo*: fender, clivar, e *frenia*, espírito), Bleuler pretende evidenciar aquilo que constitui para ele o sintoma fundamental daquelas psicoses: a Spaltung (“dissociação”). O termo impôs-se em psiquiatria e em psicanálise, independentemente das divergências dos autores sobre aquilo que garante à esquizofrenia a sua especificidade e, portanto, sobre a extensão desse quadro nosográfico. Clinicamente, a esquizofrenia diversifica-se em formas aparentemente muito dessemelhantes, em que se distinguem habitualmente as seguintes características: a incoerência do pensamento, da ação e da afetividade (designada pelos termos clássicos discordância, dissociação, desagregação), o afastamento da realidade com um dobrar-se sobre si mesmo e predominância de uma vida interior entregue às produções fantásticas (autismo), uma

atividade delirante mais ou menos acentuada e sempre mal sistematizada. Finalmente, o caráter crônico da doença, que evolui segundo os mais diversos ritmos no sentido de uma “deterioração” intelectual e afetiva, e resulta muitas vezes em estados de feição demencial, é para a maioria dos psiquiatras um traço fundamental, sem o qual não se pode diagnosticar esquizofrenia” (Laplanche & Pontalis, 1991, p. 157-158).

5 Recentemente, Paulo Sérgio de Souza Jr. traduziu o importante texto freudiano “Das Unheimliche” como “O incômodo”. Para maiores debruçamentos sobre a questão, conferir a edição publicada pela Editora Blucher, em 2021.

6 Talvez aqui seja importante mencionar que o autismo, hoje, quase 50 anos depois deste livro, é um transtorno profundamente pesquisado. Desse modo, pode ser compreendido como um transtorno mental, uma vez que se trata de um conjunto variável de sintomas, perturbações e manifestações que comprometem, em menor ou maior grau, os aspectos cognitivos, emocionais e/ou comportamentais de um indivíduo. Este comprometimento, em geral, estabelece relações com disfunções psicológicas, biológicas e fisiológicas ou de desenvolvimento: “transtornos mentais estão frequentemente associados a sofrimento ou incapacidade significativos que afetam atividades sociais, profissionais ou outras atividades importantes” (A.P.A, 2014, p. 20). Atualmente, é tido também como um transtorno do neurodesenvolvimento, o autismo pode ser caracterizado por déficits persistentes “na comunicação social e na interação social em múltiplos contextos” (A.P.A, 2014, p. 50), principalmente por meio de uma reciprocidade socioemocional deficitária, que compromete os comportamentos interacionais e comunicativos previstos, aliados a “padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses ou atividades” (A.P.A, 2014, p. 50).

7 A referência aqui seria o poema “D. Sebastião, Rei de Portugal”, da Mensagem.

ENTREVISTA COM A POETA PORTUGUESA ISABEL DE SÁ POR TATIANA PEQUENO

A presente entrevista foi realizada a partir dos contatos com a poeta, pintora e ilustradora Isabel de Sá, por redes sociais. Depois de uma negativa para participação em um evento *online*, a escritora, que gosta de manter sua discrição e é refratária a certas participações públicas, acatou nosso pedido para realização dessa rápida conversa por escrito. A entrevista, então, foi preparada com seis perguntas, e enviada por e-mail para a escritora que, prontamente, respondeu. Para além dos impedimentos anteriores, Isabel mostrou-se extremamente generosa com o fornecimento de diversas informações sobre sua poesia e sobre sua circulação em Portugal e em outros países, compartilhando inclusive conosco recensões e trabalhos escritos já publicados sobre ela. Por isso, a ela e à Graça Martins agradecemos afetosamente.

T: Caríssima Isabel, primeiramente gostaria de agradecer muito a sua disponibilidade em aceitar esta entrevista. Leio a sua poesia há muitos anos e quando recebi o último volume, sua poesia reunida, **Semente em solo adverso**, pude reler boa parte do seu trabalho poético e ter alguma noção de totalidade de uma obra. Você poderia contar um pouco da sua trajetória poética e pessoal para os leitores que ainda não estão tão familiarizados com a extensão deste trabalho, como algo que inicia lá em 1977-1978 com **Esquizo Frenia**, e segue vivo e forte, pelo menos até o ano passado, 2022, com **E são poemas**?

I: Grata pela entrevista, Tatiana.

O poema inaugural “Fui à rua buscar a Morte” foi escrito no jardim da Faculdade de Belas-Artes do Porto, em Abril de 1977. Publicado na icónica editora “& etc”, Lisboa, 1979. A edição esgotou em pouco tempo e foi uma espécie de “bomba” que caiu no meio. Miguel Serras Pereira escreveu no Diário de Notícias uma página e alguém de Lisboa me avisou.

O título “São Poemas” é absolutamente realista e banal. Eram “coisas” que eu escrevia nos Livros-Objecto que realizo desde 2010 e nos quais misturo pintura, colagem, frases, versos de escritores, médicos, de pessoas comuns, de todas as artes, de entrevistas, jornais, revistas, etc. Ficam ricos de conteúdo e são apreciados, é certo. Então, recolhi esses poemas curtos que “limparam” a estranheza da minha poesia e tornei-me numa poeta normalizada (risos).

T: Para a tua poesia, parece que sempre o feminino, a mulher, a sexualidade e o corpo foram fontes de perturbação, assombro, enigma, embora você diga num poema mais recente “(...) Não há enigma,/ nem código ou secretismo.” Como foi a travessia diante da misteriosa condição de ser uma escritora que nasce sob as condições quase sempre adversas do feminino?

I: Sim, claro que a sexualidade, como função natural, expressa-se no feminino. Mas, será de notar, nos primeiros livros poemas assim:

Dormirás sobre meu ventre
aí depondo teus receios.
Surgirás, em tal beleza, que não mais /haverá distinções.
Serás ele. Ela.
Ao tempo, no meu frágil corpo
Existia um pénis perfeitíssimo. Pele de
/de asa de abelha.

O Festim das Serpentes Novas, Brasília Editora, Porto, 1982

Mas, no fim de tudo, isso não se escolhe. E é evidente que a adolescência foi tormentosa – quando se descobre que o Mundo não é como eu e se vive rodeada de reparigas que são objecto de desejo... o túnel não tem fim. Então, o sofrimento é impossível de estancar. Nasci em 1951, numa vila do litoral, numa família tradicional e o poder do catolicismo a comandar pensamentos e acções. Está levantada a muralha. Como qualquer jovem na minha condição, sofri a solidão absoluta e lá consegui sair do fundo do poço.

T: Imagens, alusões a cenas e questões sobre saúde mental, sobre experiências cindidas, sobre a **Nervura** (1981) das coisas são muito fortes em sua poesia. Ao mesmo tempo, você diz em **O avesso do rosto** (1989): “Segredo e vulgaridade, um ínfimo pormenor para quem entende”. Seria a poesia uma linguagem acessível ou plausível para o sofrimento psíquico? A língua(gem)

da poesia permite que ela se aproxime daquilo que nos cinde, daquilo que faz algo ruir em nós?

I: “Imagens, alusões e cenas”, não esquecer que sou licenciada em Artes Plásticas/Pintura e sempre tive um imaginário rico, delirante no sentido da liberdade de expressão que aí encontrei e se reflecte também nos poemas. Eu queria ser prof. de Desenho desde os 14 anos... Comecei a expor, juntamente com a Graça Martins. E a pintura dela é totalmente diferente da minha. Isso foi em 1977.

As alusões à saúde mental são também marcantes pois li bastante sobre o assunto que sempre me inquietou. Li para me conhecer, li contra o preconceito e o estigma. E, a escrita desses profissionais é por vezes poética, intrigante, literária e parece sem saída.

Suponho que escrevi por necessidade. Eu tinha que existir. Não sei se hoje o faria. Fica a dúvida. Por cá, não há ninguém que escreva assim e, como tal, o isolamento mantém-se. Mas eu não aprecio “andar a pregar para me dar a conhecer e a vender livros”. Não é a minha natureza e não estou a maldizer esse comportamento. Nada a lamentar.

T: A partir da década de 1990 a sua poesia passa a se organizar em versos mais dispostos, se retirando consideravelmente da forma poética em prosa que era muito forte principalmente nos primeiros livros. A que se deve esta mudança?

I: Aconteceu. Não premeditei. Hoje, direi que foi a vontade de ser mais leve, comum, entendível. Será? Subitamente terei vindo à tona. Mas no livro **O Real Arrasa Tudo** sou igualmente crua, sem subterfúgios e sem decorativismo. De modo que sou sempre eu.

T: Boa parte de seus livros tem uma relação muito forte com o trabalho artístico de Graça Martins, certo? Como se constituiu e como se sustenta a força desta parceria artística tão potente? Gostaria de comentar a importância das artes visuais para si e para a sua poesia?

I: A Graça Martins desenhou capas e ilustrou alguns livros meus. Conhecemo-nos quase, quase há cinquenta anos e desde logo constituímos uma parceria única. Mas estamos em Portugal e vivemos bem aqui. Noutro país mais “aberto” seríamos um sério caso, teríamos outra visibilidade artística. Não foram raros os telefonemas anónimos sempre que fazíamos uma exposição ou publicávamos. Isto não é vitimização mas, tão só, realidade.

Portanto, a pintura e a poesia foram simultâneas. E é natural em vários poetas e pintores. Nada de estranho ou exclusivo.

T: Como é a vida da poeta Isabel de Sá hoje em dia? Como é sua rotina de trabalho, de leituras, de afetos? O que lê, atualmente, Isabel de Sá? Ainda lê os escritores mais jovens?

I: Hoje, aposentada, sou mais livre na organização dos dias. Leio sim, releio sem qualquer obrigação acadêmica. Eu e a Graça continuamos a pintar, a frequentar um ou outro evento que nos interessa. Vivemos confortavelmente, a minha família ainda é numerosa e temos proximidade. Lemos os poetas jovens, claro. Sobretudo as mulheres são uma explosão e todas se afirmam feministas. Na sua maioria, referem o patriarcado e a revolta pelo papel de privilégio dos homens. Estão a “acordar” do longo sono das suas mães e avós. Mas, depois de nascerem os filhos, depois do divórcio e da depressão veremos o que resta. O Mundo continuará.

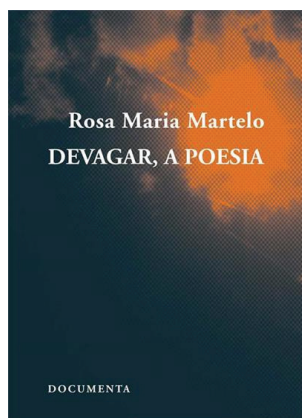
RESENHAS



UM DIZER MAIS REAL E DENSO RESENHA DE *DEVAGAR A POESIA* DE ROSA MARIA MARTELO

A MORE REAL AND DENSE WAY OF SAYING REVIEW OF *DEVAGAR A POESIA* BY ROSA MARIA MARTELO

*Nuno Brito*¹



“Como qualquer outra arte, a poesia produz uma interrupção no curso do tempo, e essa intempestividade é experimentada de forma literária tanto por quem a escreve quanto por quem a lê” (Martelo, 2022, p. 11): assim começa o preâmbulo de *Devagar a Poesia*, de Rosa Maria Martelo, livro que reúne um conjunto de ensaios sobre a relação plural e complexa entre poesia e lentidão em que a autora reflexiona de uma forma sincera e consistente sobre uma conexão de essência e de centralidade que une a experiência poética a uma desaceleração que permite intensificar o mundo e vivê-lo de uma outra forma.

Ainda no “Preâmbulo”, são estabelecidos os fios centrais que unem os onze ensaios deste conjunto mostrando que o objetivo do livro é “procurar apreender a experiência temporal expansiva gerada pelo discurso poético enquanto forma de resistência” (Martelo, 2022, p. 11). Para Rosa Maria Martelo, “a poesia cria linhas de distensão temporal, dando-nos a possibilidade de experimentar um discurso essencialmente livre” (Martelo, 2022, p. 12). Resistência e liberdade são, por isso, temas centrais através dos quais reflexiona sobre poesia e lentidão. Para a autora, a poesia,

pela sua natureza libertária, não pactua com o esquecimento dos erros e das sujeições do passado. É deles que nos preserva quando nos faculta uma outra experiência do tempo, mais introspectiva e menos maquínica, ou quando ouve e experimenta o que alguns, antes de nós, sonharam como possível. Quando valoriza e exemplifica a dúvida, a possibilidade e a expectativa, a poesia preserva-nos do pior, ainda que não lhe caiba mostrar-nos um caminho a seguir (Martelo, 2022, p. 13).

Esse mesmo carácter de interrupção é um elemento gerador de negatividade e intervalo, e por isso mesmo, gerador de singularidade, vitalidade e resistência contra as formas homogêneas de massificação; dessa forma a poesia atua como uma forma de verticalidade contra um pensamento dominante e uniforme.

Logo no capítulo inicial, a autora reflexiona como as correntes ligadas ao modernismo privilegiaram a velocidade e a aceleração das imagens, velocidade febril que se sente pulsar em poemas como “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, ou também em “Manicure”, de Mário de Sá Carneiro; aceleração esta reflexionada em autores como Jean Epstein, que a sentem necessária e indispensável ao processo poético. A ideia do poema como uma cavalgada de metáforas empinadas ou sucessão rápida de imagens encontra reflexo também em outras artes das primeiras décadas do século XX. Rosa Maria Martelo alude ao facto de uma parte significativa do filme **Emak Bakia** (1926), de Man Ray, ter sido filmado a partir de um automóvel em movimento e que numa das cenas, a máquina é atirada ao ar em pleno funcionamento para que, livre da mão humana, possa apreender a vertigem da sua própria queda. A essa euforia inicial da velocidade irá suceder um processo de desaceleração, momento que a poeta e ensaísta alia a um extremo cansaço, ou “transtorno por défice de atenção com hiperactividade, que decorrem precisamente de um excesso de resposta positiva por parte do próprio sujeito (...) a sociedade da realização individual voluntariamente competitiva, do empreendedor que a si próprio coloca metas no limite das suas forças” (Martelo, 2022, p. 27). Para isso reflete sobre o livro **Sociedade do Cansaço** (1967), de Byung-Chul Han, e a ideia central de que uma sociedade que explora a hiperprodutividade e a hiperconexão é também uma sociedade “incapaz de negatividade, incapaz de criar cordialidade, incapaz de interrupção” (Martelo, 2022, p. 27). A essa fadiga “muda e alienante” gerada pela sobreprodução, o sobre rendimento e a sobre comunicação, muita da poesia mais recente responde com a lentidão, a pausa e a negatividade. Para a autora, essa lentidão é em si uma resposta mas também um paradoxo, uma vez que o ofício poético está conectado a uma intensificação da velocidade de pensamento que é inerente à sua natureza e essência; intensificação das vivências e do mundo que passa por ligações diretas que subvertem o senso comum e o discurso comunicativo e que faz do dizer poético, nas palavras de Lawrence Ferlinghetti: “a distância mais curta entre duas pessoas” (Ferlinghetti, 2016, p.55), ofício feito de derivas e derivações, metáforas, metonímias, sinédoques, sinestésias que permitem

pensar e sentir com menos extensão sintáctica e menos obstáculos semânticos. Dessa forma, a intensificação do mundo que a poesia traz é sempre rápida quando contrapõe a lentidão face à hiperexcitação contemporânea e ao privilégio dos estímulos e de um preenchimento vazio do tempo e do espaço. Rosa Maria Martelo insiste, por isso mesmo, em recolocar a pergunta “Por que dizer, então, devagar a poesia?” Pergunta também ela geradora de uma desaceleração, de uma interrupção e de uma abertura ao diálogo. Se um mundo de superprodução exige que quantifiquemos e preenchamos todo o tempo e todo o espaço a “poesia exige que façamos um parêntese”, que criemos interrupções vitais. Dá o exemplo da criação poética de Rui Pires Cabral no âmbito da *collage* digital, da vídeopoesia e da animação *stopmotion* como sinais dessa mesma desaceleração vital, de um ofício de refazer ligações e de colocar em contacto diferentes linguagens de uma forma interartística. Sinal dessa mesma desaceleração é também uma revalorização a nível editorial dos processos artesanais e mais lentos de publicação, processos que revelam uma valorização da singularização identitária contra a massificação, traço marcante na poesia portuguesa do século XXI. Para a autora, a poesia resiste igualmente a todo o novo vocabulário (novilíngua) que a lógica mercantil tenta impor dando-nos provas: “de haver algo de muito errado num mundo em que o mercado e as relações de compra e venda são hipervalorizadas e dadas como matriciais”. E para isso uma nova pergunta é colocada como título de capítulo: “A Poesia é uma forma de resistência?”. Mais do que tentar responder, a autora faz das perguntas aberturas com as quais diferentes poemas dialogam, pontos iniciais de reflexão: Alberto Pimenta, Hélia Correira, Adília Lopes, Mário Cesariny, Herberto Helder ou Carlos de Oliveira vão ser centrais neste pensamento, mas também poetas como José Miguel Silva ou Manuel de Freitas, assim como Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena, que serão destacados mais atentamente no capítulo: “Dias da Revolução”.

Devagar a Poesia acaba de uma forma fortíssima e de grande vitalidade com os textos: “Fim do Mundo: Reiniciar” e “Notas para a salvação do mundo”, este último, um texto integrado nos Seminários de Salvação do Mundo organizado por Pedro Eiras para o Instituto de Literatura Comparada da Faculdade de Letras do Porto.

Avisa-nos ainda Rosa Maria Martelo, no início da leitura, que a maioria destes textos foram escritos num período pré-pandemia que transformou drasticamente o nosso mundo, “ao longo de uma década em que a crise climática e o desequilíbrio ecológico se agravaram notoriamente, bem como a aceleração dos ritmos de vida, um extractivismo cada vez mais desmesurado” (Martelo, 2022, p. 12), um mundo, que por momentos se pode parecer “Ferido de estranha irrealidade”, mas no qual o dizer poético é o que se mantém “mais tremendamente real e denso” (Martelo, 2022, p. 13), mostrando um mundo mais complexo e que resiste ainda com mais força à hipersimplificação, à categorização e à recusa em ver a diferença. Este livro procura ver, de uma forma intensa e profunda, em diálogo com um vasto conjunto de textos poéticos e teóricos como esse dizer denso parte de

um exercício de intensidade e desaceleração vital, e parte por isso de um pensar por dentro — criativo, inteligente, transparente e crítico — a poesia enquanto lugar aberto à complexidade do mundo e das histórias que nos tecem, lembrando-nos um pouco mais do que é importante e isso é necessário sempre e cada vez mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTELO, Rosa Maria. **Devagar a poesia**. Lisboa: Documenta, 2022.

FERLINGHETTI, Lawrence. **A poesia como arte insurgente**. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

Recebido para avaliação em 12/07/2024.

Aprovado para publicação em 26/02/2024.

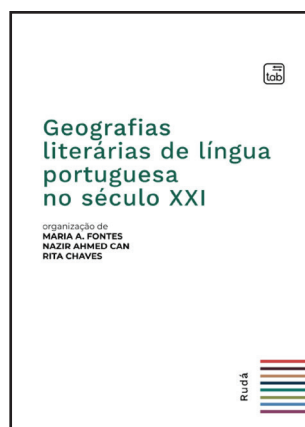
NOTA

1 Nuno Brito é professor visitante na Universidade de Búfalo em Nova York. É doutorado em Literatura Brasileira e Portuguesa pela Universidade da Califórnia em Santa Barbara. Desenvolve pesquisas sobre poesia brasileira e portuguesa moderna e contemporânea e sobre a pedagogia no ensino da língua e literatura.

ESPAÇO E LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM LÍNGUA PORTUGUESA

SPACE AND CONTEMPORARY LITERATURE IN PORTUGUESE

Ana Beatriz Matte Braun¹



Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI, organizado por Maria Aparecida Rodrigues Fontes, Nazir Ahmed Can e Rita Chaves, é uma coletânea de ensaios publicada em 2021, composta por 16 artigos escritos por pesquisadores/as e escritores/as que, a partir

de pontos distintos do planeta, propõem-se a refletir sobre as relações entre geografia e a literatura escrita em português na contemporaneidade. Conforme nos informa a orelha do volume, o livro é

resultado de uma parceria entre a Università degli Studi di Padova, a Universidade de São Paulo e a Universidade Autònoma de Barcelona”, reunindo “vários artigos à volta das formas e funções da geografia em manifestações literárias e artísticas contemporâneas produzidas em Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal (Fontes; Can; Chaves, 2021).

Apresentando leituras críticas de autores que escrevem em português, a proposta do volume é refletir, explorar, relacionar e tensionar conceitos e termos como geografia(s), território(s) — individuais ou coletivos —, cartografias, a relação entre espaços urbanos e rurais, mapas, diásporas, fluxos migratórios, paisagens, fronteiras, regiões, espaços reais e imaginados.

Pode-se dizer que o livro é um expoente de uma tendência mais ampla recentemente observada nas abordagens críticas às literaturas contemporâneas, com especial ênfase aos casos das africanas e afrodiáspóricas, de deslocamento da centralidade da história e, por consequência, do cânone orientado pelo paradigma nacional, em grande parte construído ao longo do século XX. A relativização de tal paradigma resulta em abordagens transnacionais que desafiam e ultrapassam fronteiras territoriais e linguísticas ao aproximarem e relacionarem obras e autores(as) antes afastados por escreverem em línguas distintas, a partir de espaços nacionais distintos.

A reavaliação da história única (evocando o popular conceito de Chimamanda Adichie) e a cada vez maior ênfase conferida à pluralidade no continente africano passa a se dar por meio de uma reavaliação dos paradigmas herdados da Conferência de Berlim. Tome-se como exemplo dois volumes recentes: o primeiro deles, **Africa(s) in the world and the world in the Africa(s)** (2021), organizado por Sandra Sousa e Nazir Ahmed Can, desafia, desde o título, a noção de unidade no continente africano, em uma clara transgressão aos limites linguísticos pautados pelos paradigmas nacionais herdados do colonialismo. Indo no mesmo sentido, outra obra crítica recente que confronta e desafia noções homogeneizantes e estabilizadoras sobre a África e as manifestações literárias ali produzidas é **África(s) na(s) literatura(s): revisitando narrativas que tecem complexos culturais** (2022), organizado por Issaka Mainassara Bano e Providence Bampoky, no qual autores e autoras igualmente provenientes de diversificados contextos discutem as singularidades de tais expressões literárias, por meio de enfoques que incorporam perspectivas construídas além dos limites do próprio espaço acadêmico. Tomadas em conjunto com o volume aqui resenhado, são três obras que provocam um profícuo movimento de reorganização dos aparatos críticos empregados na análise da literatura contemporânea.

Ainda que limitadas a manifestações literárias escritas em língua portuguesa, as análises críticas apresentadas em **Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI** buscam, de maneira geral, repensar os modos de interação entre espaço(s) e literatura(s) contemporânea(s) partindo do pressuposto de que “qualquer percepção de trânsito temporal se deve fazer acompanhar por transformações no modo como se perscruta a geografia” (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 11). A introdução do volume, intitulada “Pactos, impactos e impasses: notas sobre as geo-grafias literárias de língua portuguesa no século XXI” e escrita a três mãos por Fontes, Can e Chaves, adota um olhar panorâmico para sintetizar algumas das principais perspectivas críticas relativas ao tema. Destacam, de início, a intensidade e especificidades dos movimentos migratórios que, ao longo do século XX, acabaram por influenciar de maneira decisiva o fazer literário em escala global. Na literatura contemporânea, afirmam, o espaço adquire estatuto de categoria definidora de identidades, fazendo emergir, por consequência, intensos questionamentos sobre os modos como diferentes obras são lidas e interpretadas. No campo crítico, apontam a relevância e o impacto de obras críticas como as de Bakhtin e Bachelard que, desde as primeiras décadas do século passado, já alertavam para a condição estrutural do espaço na constituição da narrativa de ficção. Além desses dois nomes, dentre o amplo

rol de teóricos citados, “Youri Lotman, Kenneth White, Marc Brosseau, Franco Moretti, Michel Collot, Bertrand Westphal, Katrin Dennerlein, Greg Garrard ou Graham Huggan” (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 16), destacam as contribuições de Milton Santos, pela sua capacidade única de circular entre os produtores de saber, e as de alguns dos principais teóricos associados ao pós-colonialismo, como Homi Bhabha, Arjun Appadurai, V. Y. Mudimbe, Walter Mignolo, James Clifford e Edward Said, pesquisadores em cujas obras a categoria espaço ocupa inegável centralidade no pensamento crítico do século XX.

No âmbito da crítica literária em língua portuguesa, a introdução do tema teria se realizado mais tardiamente. No caso brasileiro, Antonio Dimas teria sido um dos primeiros a observar o descompasso entre a impactante presença do espaço na literatura brasileira e “o pouco expressivo enfoque do espaço nas propostas analíticas” (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 20) que predominava entre a crítica do fim dos anos 80 no país. Tal defasagem é especialmente relevante levando em consideração a viva presença da paisagem na literatura brasileira (assim como também na latino-americana), desde as primeiras representações “deslumbradas” do “novo mundo” em um continente ainda desconhecido por europeus, passando pela paisagem em Alencar, o Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis, o espaço naturalista do cortiço em Aluísio Azevedo, a paulicéia de Mário de Andrade, o “brejo das almas” de Carlos Drummond de Andrade, o sertão de Guimarães Rosa, entre outros. No século XXI, alguns dos autores destacados são Luiz Ruffato, Milton Hatoum, Luiza Lobo, Adriana Lisboa e Eliane Alves Cruz — expressões literárias que ultrapassariam as fronteiras nacionais, seguindo a tendência da ficção contemporânea de apreensão da realidade por meio de uma multiplicidade de perspectivas.

Passando a tratar do contexto crítico-literário de Portugal, ainda envolto por discursos identitários identificados com projetos expansionistas e imperialistas, o texto de introdução destaca, a seguir, um conjunto de obras e autores que, especialmente a partir dos anos 70, perceberam o espaço por meio de questionamentos sobre o “sentido desse projeto colonial e o seu lugar na formação da identidade nacional” (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 27). Mencionam uma série de obras portuguesas, especialmente as publicadas a partir dos anos 70, que trazem referências espaciais já em seus títulos, como **O esplendor de Portugal**, de Lobo Antunes, ou **Partes de África**, de Helder Macedo. Há, ainda, a literatura que explora a temática dos “retornados”, cujos títulos remetem igualmente a lugares, como **O último ano em Luanda**, de Tiago Rebelo. Destacam, por fim,

a tendência para o registro toponímico que denota a sugestão ou mesmo a fixação espacial como um dado de relevo na elaboração textual. Se, em alguns casos, tal registro se justifica pelo cultivo da literatura de viagem como modalidade literária, em outros casos percebemos a frequência de obras que se esquivam dessa classificação, e, filiadas a outros gêneros, não deixam de patentear o espaço como força motriz na construção do seu ponto de vista (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 28).

No caso das literaturas em português na África, o apego à paisagem assumiria ainda outras atitudes e configurações, considerando o tratamento objetificado recebido na literatura colonial; uma “apreensão exotizante da paisagem” que se manifestava “nas sensações vividas pelas personagens diante da diferença da natureza ou na dificuldade expressa pelo narrador de se colocar perante o surpreendente cenário” (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 29). A partir do fim da Segunda Guerra, com a emergência das demandas pelas independências na África, destaca-se a obra de Fanon e a demarcação e a incomunicabilidade entre a “cidade do colonizador e a cidade do colonizado” (Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 31) e, mais recentemente, a busca por outras perspectivas, tanto ao nível estético quanto no temático, que possibilitem revisar, e ao mesmo tempo ultrapassar, o discurso colonial.

Além do substancioso texto de introdução de autoria dos organizadores da obra, **Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI** conta com instigantes e sugestivos artigos que trazem contribuições para o desenvolvimento do campo crítico das literaturas escritas em português na contemporaneidade. O artigo que abre o volume, “Espaços narrados, espaços narráveis”, de autoria de João Paulo Borges Coelho, discorre sobre as conjunturas históricas e culturais que contribuíram para a constituição da nação moçambicana que, por sua vez, resultaram, naquele contexto literário, em duas perspectivas espaciais dominantes: uma que se edifica pelo contraste entre campo e cidade, ou entre espaço rural e espaço urbano, e uma outra que contempla o litoral, ou os espaços associados ao mar. Partindo da premissa de que “a literatura de ficção” é “artifício”, ou “maneira de fazer”, Borges Coelho, falando na condição de ficcionista, afirma que a maneira de fazer está diretamente ligada à escolha “de espaços dentro dos quais escolhemos temas, espaços onde nos situamos para narrar” (Coelho *in* Fontes; Can; Chaves, 2011, p. 45). Já Dau Bastos, em “A ficção como afrontamento das fronteiras” rememora seu percurso pessoal em constante deslocamento, tendo na literatura um estímulo para conhecer e dar a conhecer o mundo, tomando situações vividas em lugares precisos como inspiração para sua escrita ficcional. No artigo, Bastos explica o modo como seu livro **Clandestinos na América**, de 2005, foi concebido, ao mesmo tempo em que descreve as dúvidas, muitas das quais de natureza ética, que assomam a composição artística. Roberto Francavilla, autor do artigo “Geografie dell’atrove. Luogo e memoria in alcuni romanzi brasiliani del XXI secolo”, discorre sobre as diferenças entre representação e forma material dos espaços tomando como objeto de análise a literatura brasileira contemporânea, analisando autores como Milton Hatoum, Chico Buarque e Tatiana Salem-Levy. O texto de Edmilson de Almeida Pereira, “O tensionamento entre território e escrita nas literaturas lusófonas”, busca, por sua vez, mapear os modos como se relacionam lugares físicos (territórios) e algumas obras escritas em português, tomando a “escrita sismógrafo como um instrumento crítico que o sujeito utiliza para mapear no subsolo e na superfície das relações sociais os abalos de maior ou menor risco para a estabilidade da

vida individual e/ou vida coletiva” (Pereira *in* Fontes; Can; Chaves, 2011, p. 111). Em “Espaço e espacialidade em obras literárias africanas escritas em língua portuguesa”, Maria Nazareth Soares Fonseca analisa estratégias de rememoração e encenação de diferentes concepções espaciais em obras de Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, José Eduardo Agualusa. Sandra Sousa, por sua vez, compõe, em “Olhares de fora para dentro: novas configurações espaço-literárias de Luanda”, uma profícua articulação entre o conceito de “cartogramas” de Laura Cavalcante Padilha, o estudo de Tania Macêdo sobre Luanda e as leituras de Alice Giroto e Edward Soja para ler Ondjaki, Adolfo Maria e Yara Monteiro. Ricardo Luiz Pedrosa Alves, em “Uma rua toda sua? Espaços público e privado em **Niketche e Quarenta dias**” analisa o modo como as narrativas de Paulina Chiziane e Maria Valéria Rezende articulam a relação entre espaço público e privado tomando como partida o ensaio de Virginia Woolf, **Um teto todo seu**. Catarina Nunes de Almeida, no artigo “Alexandra Lucas Coelho no Afeganistão: novos e velhos desafios de uma escritora-viajante em pleno século XXI”, aborda a representação de mulheres como viajantes por meio da leitura de **Caderno afegão**, de Alexandra Lucas Coelho; uma outra perspectiva do relato de viagem, que faz da mulher viajante “portadora de uma herança e, ao mesmo tempo, de sua própria novidade.” (Almeida *in* Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 208) Nazir Can, em “Oriente e orientalismo na literatura moçambicana” parte da teorização sobre o espaço na literatura para então investigar, por meio de uma perspectiva panorâmica, o que chama de “vocação oriental que mobiliza o campo literário” moçambicano ressaltando “a heterogeneidade dos usos est ticos e ideológicos do Oriente na atual literatura moçambicana” (Can *in* Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 240) pela análise da obra ficcional de João Paulo Borges Coelho e Luís Carlos Patraquim. Maria da Graça Gomes de Pina, autora do artigo “Metagoge e espaço em Germano Almeida” constrói uma análise do romance **Do Monte Cara vê-se o Mundo**, de Germano de Almeida, perscrutando como ali interagem memória, testemunho e imaginação. Lucia Teixeira, em “Os espaços da imaginação na  ndia de Almeida Faria” faz uma leitura do romance **O murmúrio do mundo** em sua relação com a literatura de viagem, que, na obra, se constitui de “h st rias e imaginários” acumulados ao longo do desenvolvimento de um projeto patrocinado pelo Centro Nacional de Cultura português. Luciana Salles, em artigo de nome “Antinavegaç o: **Jalan Jalan** e a poética do passeio”, analisa a obra do escritor português Afonso Cruz por uma perspectiva que destaca a cosmovisão que faz convergir “a rua — espaço — e o andar — a o — na mesma palavra, indistintamente objeto ou verbo”, emaranhando “o ato e o palco, o lugar e o gesto” (Salles *in* Fontes; Can; Chaves, 2021, p. 395). Vagner Camilo, por sua vez, em “Pietracatella, Niterói, Adis Abeba: a dupla viagem de **Etiópia**” faz uma leitura da obra de Francesca Angiolillo tomando-a como um relato de viagem que alia pesquisa histórica e investigações sobre a realidade durante sua estada nesse país africano. O texto “Espécies de espaços ibéricos”, de autoria de Jordi Cerd  Subirachs, reflete sobre o campo de investigação dos chamados “estudos ibéricos”, destacando que o espaço ali encontrado é

muito mais heterogêneo do que supõem os que buscam apenas expressões de lusitanismo e hispanismo. Em “O futuro é a escuridão: protocolos de leituras de espaços escuros”, Helder Thiago Maia nos apresenta uma reflexão sobre os modos como os espaços de escuridão ganham sentido quando confrontados às noções de neutralidade e imparcialidade, aqui relacionadas à ideia de luz. Por fim, o texto de Ana Paula Pacheco, “O baile, o porão, a nave, o não: sobre o filme **Branco sai, preto fica** (Brasil, 2014)”, discorre sobre o segundo longa-metragem de Adirley Queiróz relacionando-o às discussões sobre a violência urbana e racismo no Brasil contemporâneo.

Pode-se constatar, a partir do descritivo dos artigos componentes do volume, a diversidade de objetos e a produtividade das perspectivas críticas mobilizadas na construção das análises, compondo um quadro complexo e diversificado da atual produção literária em língua portuguesa. Ao mesmo tempo em que reflete o desejo de superar e mesmo transformar o modo como a crítica percebe as manifestações literárias contemporâneas, os artigos que compõem **Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI** evidenciam, por meio de leituras coerentes e consistentes, a produtividade de análises que buscam ir além da história. As reflexões e as abordagens críticas que constituem a obra são uma excelente leitura para estudantes e pesquisadores(as) ávidos(as) por ampliar sua percepção sobre o modo como a ficção busca interagir com a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANO, Issaka Mainassara; BAMPOKY, Providence (Orgs). **África(s) na(s) literatura(s): revisitando narrativas que tecem complexos culturais**. São Paulo: Alupolo Editora, 2022.

FONTES, Maria Aparecida Rodrigues; CAN, Nazir Ahmed; CHAVES, Rita (Orgs). **Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI**. Roma: Tab Edizioni, 2021.

SOUSA, Sandra; CAN, Nazir Ahmed (Orgs). **The Africas in the world and the world in the Africas**. African literatures and comparativism. Holden, Massachusetts: Quod Manet, 2022.

Recebido para avaliação em 01/06/2023.

Aprovado para publicação em 09/08/2023.

NOTA

1 Docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Guarapuava, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Letras do campus Pato Branco da mesma instituição. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2016) com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (2023). É autora e coorganizadora do livro **Diálogos com o pensamento social brasileiro** (2020) e do recém-lançado **Molduras: entrevistas sobre literaturas africanas** (2023).

UMA ARENA, UM MAPA, UMA DANÇA: ITINERÁRIO DE UMA PAIXÃO

AN ARENA, A MAP, A DANCE: ITINERARY OF A PASSION

*João Victor Sanches da Matta Machado*¹

*Marlon Augusto Barbosa*²



areia sf. ‘conjunto de partículas finas, de rochas em decomposição, que se encontram nos rios, no mar e nos desertos’ | arena XIII, arã XIII, area XIII etc. | Do lat. arēna. (...) | **arena** sf. ‘área central, coberta de areia, nos antigos circos romanos, onde combatiam os gladiadores e as feras’ ‘circo, anfiteatro’.

Dicionário etimológico da língua portuguesa

Arena. La arena del ruedo. La materia del riesgo, del suelo más ineluctable, donde la sangre de un animal prehistórico, feroz, se mezcla muy a menudo con la del hombre que pretende bailar con él. Asimismo es nombre del lugar arquitectónico donde coinciden miles de personas – miles de inquietudes, de soledades compañeras – que acuden a emocionarse para siempre con semejante danza, semejante peligro.

El bailaor de soledades, de Georges Didi-Huberman

Quando um leitor decide transformar em texto aquilo que ele leu, parece que um mapa começa a ser desenhado em sua mesa de trabalho. Um único livro evoca muitas vezes uma nuvem de outros livros. Colocados lado a lado, os olhos e as mãos do leitor constroem com esses livros um caminho para a leitura. O nascimento do leitor, desse modo, também aponta para a formação de um escritor. Trata-se de um *desígnio*, um desenho que com duras penas vai ajudá-lo a construir um caminho transitável por aquele texto que ele leu e que durante algum tempo viveu junto com ele.

Mas quase todo mapa desenhado pelas nossas mãos tem veredas que se bifurcam, caminhos que se entrelaçam e nem sempre seguem aquilo que a ele, o texto, foi designado. Esse nosso texto, por exemplo, que começa a ser escrito a quatro mãos, tinha como objetivo ser uma resenha, mas acabou despertando algo em nós – seus leitores – que o fez passar de resenha para um texto crítico sobre o método como Luci Ruas lê um texto. Trata-se quase sempre de um método ou, para ser menos categórico, de um traço que a nossa leitora desenvolve particularmente no seu contato com os textos que escolhe. No mapa que ela desenha, os autores dançam, entram em contato, se afastam, erguem um pé, estendem uma mão, balançam a cabeça, sorriem, passam de uma mão para outra: “dança-se”, segundo Georges Didi-Huberman, “para nunca se estar só” (Didi-Huberman, 2008, p. 13); mesmo que a dança implique uma solidão essencial do leitor.

Nesse caso, o que gostaríamos de dizer é que o livro **Na arena do texto**: estudos de literatura portuguesa, de Luci Ruas, publicado em 2023 pela editora Raquel, não é simplesmente um livro que recolhe textos sobre a literatura portuguesa do século XIX até o XXI, mas que também aponta para uma escrita que sabe pôr em diálogo diferentes instâncias. A escrita torna-se ressonância. O livro de Luci Ruas revisita não só uma parte significativa da literatura portuguesa, como revisita também a sua própria trajetória acadêmica — sua própria viagem, o seu próprio mapa traçado durante anos. Se o autor um dia esteve morto, o crítico, em suas leituras, cria uma espécie de sobrevida para esses autores. Essa é uma generosidade da crítica, uma generosidade de Luci Ruas: fazer os mortos falarem depois de tanto tempo: eles falam, saem da escuridão, de seus túmulos e das estantes das bibliotecas para sussurrar nos nossos ouvidos aquilo que, talvez, nem eles mesmos sabiam que tinham escrito. “Lázaro venhas para fora” (Blanchot, 1987, p.194) é o que recita Maurice Blanchot — autor caro à Luci Ruas. O que queremos dizer é que não se trata de um livro, e insistimos em dizer, sobre uma parte da literatura portuguesa, mas também de um livro sobre os modos como se lê a literatura.

Luci Ruas elabora uma cartografia diversa, caminhos cruzados entre a literatura e a crítica produzida em torno da literatura portuguesa. Seus textos são capazes de desenhar um mapa em que vozes e discursos de gêneros diversos em torno da obra de Raul Brandão, Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol se entrecruzam — dançam — nos caminhos abertos pela autora/leitora/legente. Com isso, queremos dizer que, apesar de reconhecermos a potência individual de cada ensaio que aparece no livro, pretendemos apontar que eles são como “vasos comunicantes”, que, citando as palavras de Luci Ruas sobre Llansol, “iluminam-se mutualmente”, oferecendo ao leitor “a possibilidade desconcertante de se empenhar numa travessia [que sugere a possível presença de um capítulo no outro]” (Ruas, 2015, p. 100). Esse, talvez, seja um dos traços que podemos encontrar no método implicado pela autora na sua produção ensaística.

Contudo, faz-se necessário deslocar a percepção de totalidade que essa iluminação mútua implicaria. Isso significa dizer que apontar uma unidade não significa designar uma resposta diretiva sobre o método da autora. Sendo assim, a proposta torna-se evidenciar que a estrutura interna da iluminação mútua entre os ensaios de Luci Ruas não assume um caráter linear. Não se pode deixar de reconhecer, seguindo Gilles Deleuze (1995), o princípio rizomático que as leituras em torno da literatura portuguesa aparentam assumir no processo dialógico de textos. Colocando os ensaios em diálogo podemos encontrar um procedimento de análise crítica que assume a responsabilidade de expandir os horizontes imagéticos que as narrativas analisadas expõem.

O que precisamos evidenciar no trabalho crítico da autora é justamente a forma como o mapa por ela criado não pretende apontar um percurso a ser seguido por nós, também leitores. O rizoma implica entradas e saídas por múltiplas veredas, um processo que demanda deslocamentos e sobreposições. Ruas nos convida a encarar o texto literário de forma rizomática, assim como são rizomáticas as possibilidades de atravessamento entre os ensaios presentes no próprio livro da autora. Assim, mesmo que o livro indique em seu índice quadros temáticos em torno de Raul Brandão, Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol, tais vozes não se restringem às fronteiras temáticas que o próprio livro parece indicar. É recorrente que as leituras de Raul Brandão pareçam evocar questões que prefiguram nas narrativas de Vergílio Ferreira ou que o próprio Ferreira se desdobre — sob a leitura atenta de Ruas — em também leitor de Brandão ou que as angústias que marcaram as obras de ambos esses autores ainda sobrevivam de forma fantasmática na narrativa de Llansol. Essas vozes, ainda que “enclausuradas” em seu universo ensaístico singular, pela própria forma difusa que o ensaio carrega, rompem as paredes do texto pelos caminhos abertos nas leituras de Luci Ruas em seu livro.

O mapa desenhado exige — exigência aqui pensada como trabalho — ainda nossa leitura atenta para que se percebam os desníveis, retornos e encruzilhadas que ressoam ao longo de dois séculos do campo literário português. Na totalidade de seus ensaios, organizados nesse **Na arena do texto**, encontramos essa possibilidade de reconhecermos um método, mas na singularidade de seus ensaios propomos a liberdade da errância entre as leituras das obras literárias visitadas por Luci Ruas ao longo do seu percurso acadêmico. As veredas abertas por Ruas, portanto, ao assumirem um viés intrinsecamente rizomático, nos mostram caminhos marcados por tempos, espaços e temas que sobrevivem entre as produções literárias dos três autores estudados.

Guiando nossas leituras pela literatura portuguesa entre os séculos XIX e XXI lemos de forma fantasmática o sentimento de perda e um desejo de sobrevivência que acompanham o dilaceramento do ideal projetado como parâmetro de identificação da cultura portuguesa. Luci Ruas é a guia. Ao modo de um outro Vergílio, o Virgílio que acompanhava Dante no Inferno: ela aponta os caminhos, segura na mãos dos leitores, faz os mortos saírem de suas tumbas e lhes pede que contem a sua história.

Essa maestria com a qual Luci Ruas elabora os caminhos pelos textos literários já nos é apontada no prefácio escrito por Lélia Parreira Duarte, ao apresentar os diálogos e temas recorrentes da produção de Ruas, concluindo que: “[como] se pode observar, praticamente todos os textos analisados por Luci Ruas, neste livro, são vistos como realizações não definitivas, porque lugares de imperfeição: exigem eles a presença de outros olhares que lhes deem surgimento e os completem” (Ruas, 2023, p. 15).

É importante encarar esses traços apontados por Duarte, construídos em torno do sentido de imperfeição ou indefinição, não como um aspecto de negatividade, implicando uma aparente incompletude. É justamente o sentido oposto que o prefácio escrito pela professora Lélia Duarte nos faz ver. Nele, ficam marcadas as percepções potencializadoras que o aspecto lacunar do ensaio assume na escrita de Luci Ruas. Sendo a própria Lélia Duarte um desses olhares convidados a fazer ressoar as imagens construídas pela professora Luci Ruas. A apresentação que faz dos textos já insere no corpo do livro mais um outro horizonte crítico em torno das obras dos autores abordados. É um outro mapa. Essa resenha, portanto, encontra-se inserida nessa cadeia de sentidos e afetos compartilhados *na arena do texto*, lida e estabelecida por Luci Ruas, fazendo ecoar vozes dos romancistas trabalhados, da própria autora e agora de seus leitores em expansão — desenhando outros mapas, estabelecendo novas danças. A solidão da leitura transforma-se em uma comunidade de legentes, e o ensaio, eminentemente, vai demandar — vai solicitar — aos seus leitores que não permaneçam confortáveis ou conformados perante as ideias expostas e as imagens abordadas pela própria autora.

Não permaneçamos confortáveis e nem esqueçamos, portanto, que a arena evoca encontros, embates, rupturas e conciliações. As camadas em que essa arena se constroi mostram-se cada vez mais diversas, seja no nível do texto literário, da leitura estabelecida pela professora Luci Ruas ou pela agora comunidade de leitores que se debruçam sobre seus ensaios. Mas quais são os percursos que a leitura dos romances permite que percorramos? No enfrentamento com os romances, que promove Luci Ruas, desenha-se uma cadeia de imagens carregadas do sentido que a leitora parece reconhecer a partir do deslocamento de uma forma de fazer literário. Das narrativas entre o século XIX e XXI podemos ver um indício, já adiantado por Raul Brandão, elaborado por Vergílio Ferreira e aprofundado por Maria Gabriela Llansol: de uma fragmentação da totalidade que o sujeito e a própria forma literária pareciam assumir.

Os autores, portanto, assumem referencial relevante no mapa que Luci Ruas desenha. O corpo do autor e do texto são resultado de uma relação mútua de afeto, indício que Luci Ruas assume ao escrever junto com Roland Barthes na apresentação do seu livro: “[um] texto é um corpo feito de palavras e de silêncios. A relação entre o corpo leitor e o corpo escrito é, sem dúvida uma relação de afeto reciprocamente considerada, aí incluído o autor, esse corp’á escrever” (Ruas, 2023, p. 19).

Sendo assim, pensar um trabalho crítico atento aos elementos de afeto e a relação de reciprocidade entre o corpo do autor e do texto significa se tornar responsável por expor a correlação entre vida e obra sem, no entanto, impor o imperativo de uma sobre a outra. Esse é o cuidado que assume Ruas ao reconhecer a inevitabilidade do contexto em que o autor está inserido, sem deixar de privilegiar a possibilidade de o texto transpor essa inevitabilidade, provocando um curto-circuito entre essas duas instâncias que parece incorrer da contemporaneidade dos romances estudados.

O próprio conjunto de ensaios organizados nessa edição, como assume a própria autora, não deixa de ser um retrato dos afetos construídos a partir do contato com essas narrativas ao longo de sua vida acadêmica. O que fica evidente é que essa cadeia de afetos incide tanto no corpo escrito, quanto no corpo que escreve, para salientar a natureza transitória da leitura que podemos elaborar sobre ambos.

Agora talvez seja possível adentrarmos o texto de Ruas tendo em mente que a rigidez de uma leitura que se conforme apenas em aspectos temáticos, formais ou contextuais das narrativas abordadas não será parâmetro condicionante de qualquer um dos ensaios. Não obstante, o que vemos é um desejo de fazer dialogar esses elementos, seja em aspectos teóricos ou críticos, no encadeamento de imagens que os próprios autores estudados evocam, ou que a ensaísta propõe como cadeia de sentidos relevantes no trabalho com cada texto literário. Não se pode observar um olhar a priori, mas sim um contato direto com o *corpo* escrito para buscar nele o que o afeta do *corpo* que escreve (de maneira mútua) e, nessa dimensão agora encarada por nós, do *corpo* que lê. Afeto, portanto, é encarado aqui como um motor para o movimento e a transitoriedade, seja entre tempos, sujeitos, narrativas, ou mesmo entre os próprios ensaios.

É pela obra de Raul Brandão que se inicia o percurso trilhado na leitura de Luci Ruas. Não por **Húmus**, obra de 1917, que Ruas parece encarar como consagração mais tardia da trajetória literária do autor. O segmento em que a obra de Brandão se encontra, que recebe o título nessa edição de “Parte I — Raul Brandão: um escritor entre dois séculos”, já fala para nós leitores do caráter finissecular em que a obra desse autor se encontra. A imagem que permeia o início da nossa leitura é a do atravessamento, como quem adentra uma *selva escura*, para que se faça a passagem entre os séculos, em um arco que acaba por encarnar a desesperança ao assumir o sentido impresso pelas narrativas de Brandão em seu ímpeto de desenhar as imagens de Portugal no texto literário: “Deixai toda esperança, ó vós, que entraís” (Dante, 2006, p. 94).

Brandão como *autor* e Luci Ruas (e nós conjuntamente) como leitora, adentram o espaço literário português com **As Ilhas Desconhecidas** (1926), resultado da viagem realizada pelo autor ao arquipélago dos Açores e da Madeira em 1924. Deixando clara a angústia do autor com a situação dos subalternizados e explorados, aqueles que vivem à margem dos espaços

cidadinos nessas duas primeiras décadas do século XX, o autor imprime o incômodo do corpo que escreve com o espaço que atravessa. Esse afeto ganha forma na narrativa, enriquecida na leitura de Ruas pela forma aguçada com que ela reconhece os princípios de um expressionismo que é inaugurado por Brandão e que vai sobreviver como chave de leitura da ensaísta no intertexto com os demais autores nos demais ensaios do livro. Com isso, queremos apontar como a leitura de Ruas valoriza a transformação que a paisagem dos arquipélagos parece assumir através do olhar de Brandão transfigurado em sua narrativa. Como escreve Luci Ruas:

Descrever paisagens, cenas as mais variadas, seres disformes é tarefa de um narrador que constrói essa paisagem desconforme, atravessada pelo grito de pavor e pela dor incomensurável, que mais se acentua quando posta em confronto com o humano cuja razão se compromete, quando as alternativas para viver se afunilam e não permitem uma saída (Ruas, 2023, p.27).

A imagem indicada é aproximada diretamente pela autora ao quadro **O grito**, de Edvard Munch, ao qual a ensaísta atribui o significante de uma angústia que a composição da imagem consegue imprimir. Assim, a cena que se pinta na literatura, no percurso de imagens construído pela atenta leitura de Luci Ruas, faz saltar aos olhos uma cadeia de significantes e afetos que Raul Brandão constrói com as suas ilhas. A expressão que toma forma no seu texto não deixa de ser um jeito de dizer o mundo que ganha força a partir da virada para o século XX. É no diálogo entre tempos, espaços, gêneros e formas de discurso de diversos suportes artísticos que Ruas consegue desenhar um percurso implicado no desconcerto do sujeito com o mundo. Desconcerto que vai sobreviver como possível caminho de leitura para continuar elaborando o atravessamento dos textos e vozes que marcam o campo literário português.

A decomposição do sentimento moderno que a transição para o século XX já parecia impor ao que é elaborado por Raul Brandão nas imagens recorrentes em **Húmus** se torna, a partir do olhar de Luci Ruas, o ponto comum entre as vozes do próprio Brandão e Vergílio Ferreira. É pelas ruínas de dois tempos que Vergílio passa a nos acompanhar nas leituras elaboradas nos ensaios de Luci Ruas. Nelas se encontram os primeiros sinais da angústia que a narrativa desse autor parece carregar. Luci Ruas indica que não se trata de um anti-romance, pensando como **Húmus**, inserido em seu tempo não se realizava como um desafio aos elementos esperados pela produção romanesca da época sem abdicar das estruturas tradicionais de narrativa, contudo deslocando a rigidez delas.

Como indica a própria autora:

Húmus é o romance de um tempo limiar (...) O que nele ocorre é a série discussão sobre o que significava fazer romance naquele momento histórico. Não me parece, tampouco, que a época fosse propícia à construção de personagens heroicas, capazes de transpor obstáculos intransponíveis. Nem é o nosso tempo o tempo de grandes histórias para contar (Ruas, 2023, p. 55).

Essa leitura reconhece que a narrativa inaugura uma representação deslocada das imagens heroicas do tempo em que se inseria. O caminho indicado pela obra de Raul Brandão é um sinal de que Luci Ruas assume obra do autor como um ruído capaz de ressoar em demais vozes do campo literário português. Isso se dá pelo sentimento de coletividade implicado no exercício crítico presente nos ensaios. Ruas realiza seus percursos acompanhada por outros olhares sobre a narrativa de Brandão e demais autores, em especial com Vergílio Ferreira — voz que fica inserida no texto não como objeto de leitura, por enquanto não, mas sim como também leitor de Raul Brandão. O que as leituras apontam, portanto, é como a relação do narrador com uma certa condição limiar implica na sensação de um constante tempo suspenso. A estrutura da narrativa se faz em desvios produzidos pela memória, ressaltando o imobilismo das personagens presas ao imobilismo do cotidiano. Essa relação entre tempos e camadas da narrativa fica clara na seguinte passagem em que Luci Ruas afirma que:

São contraditórios os signos que determinam ao discurso a sua caracterização – mesmo paradoxais. Por mais paradoxais que sejam, entretanto, refletem pontos de vista de dois tempos distintos: um, tempo de agora, de aguda e violenta crítica ao que era; outro, em que as coisas se ouvem na memória, “nos limites da memória” – diz-nos Vergílio Ferreira – e lá ficam, fora de qualquer possibilidade de inserção num tempo determinado, ultrapassando-o, para se caracterizarem como mitos (Ruas, 2023, p. 60).

A imobilidade, encarnada na imagem da morte, na impossibilidade de movimento do tempo, sobressai na leitura de Ruas como indício das questões que ainda seriam levantadas pelo pensamento filosófico do novo século que iniciava. A estrutura labiríntica é responsável pela perda de referencial e também carrega traços de uma estrutura narrativa que assumiria ainda mais relevância ao longo do século XX. Os caminhos em que se perde o narrador, entre os tempos da sua memória, acarreta nesse labirinto que implica na impossibilidade de se encontrar uma resolução para as questões que atravessam a narrativa. Não encerrar essas questões imprime um processo constante de elaboração, sem que se alcance de fato a superação do trauma. O que fica latente na estrutura do romance é o sintoma de inadequação presente na virada do século XIX para o XX. Essas questões, portanto, são colocadas através do olhar de Luci Ruas e também de Vergílio Ferreira, autor-companheiro-guia-interlocutor nas leituras dos ensaios que, em si mesmos, encarnam uma forma labiríntica/rizomática (Deleuze, 1995).

O emaranhado de imagens e vozes que se intercalam ao olhar de Vergílio Ferreira pela leitura de Luci Ruas assume um caráter ainda mais plural no segmento em que são contidos os ensaios sobre o autor intitulado “Parte II — Vergílio Ferreira, um humanista”. Na viagem pelo campo literário português, esboçada pelo olhar de Ruas, Vergílio permanece uma figura presente, ora leitor, ora obra, ora sujeito, na medida em que assegura uma referência material e subjetiva no trato com a matéria literária. Vergílio é figura

fantasmática essencial que desde a sua tese de doutorado intitulada **Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão** orientada por Cleonice Berardinelli a acompanha. Como não deixar de destacar que o mapa já estava inscrito no itinerário da tese? Como deixar de destacar a paixão pelo percurso?

Como afirma Ruas, em diálogo direto com Vergílio Ferreira:

O artista e, conseqüentemente, a arte, antecipam, no tempo, verdades escondidas pelas circunstâncias que envolvem o homem e a sociedade: ‘Por vezes a revelação é incompreensível porque nossos hábitos são cegos como a estabilidade de um muro’ (Ferreira, s.d., p.31). Nem todos os artistas que hoje sabemos consagrados conseguiram esse efeito no seu próprio tempo (Ruas, 2023, p. 103).

Assim, os ensaios de Luci constroem um mapa em torno da obra de Vergílio Ferreira, em que seu tempo é lido, não em seu sentido cartesiano, mas com seus atravessamentos, avanços e sobrevivências. O que permite esse efeito/afeto/paixão sobre seu tempo é a possibilidade da literatura e da crítica de transformar e transportar a perspectiva enrijecida da história linear. É pelo método de leitura e escritura que Vergílio Ferreira, e também Luci Ruas, constroem novos caminhos com as narrativas abordadas sem nunca esquecer os passos daqueles que vieram antes. Não parece coincidência que seja esse o capítulo iniciado com a frase de Vergílio Ferreira em entrevista ao jornal: “Vou entrar no Paraíso a escrever” (Ferreira, 1991, p.5, *apud* Ruas, 2023, p. 101). O que fica marcado é o destino que parece apontar uma outra dimensão. O gesto de escritura surge no corpo do ensaio como mecanismo de atravessamento para o destino que transcende a imposição aguda da materialidade do tempo. “Vou entrar no Paraíso a escrever” — Vergílio certamente é o guia que Dante perdeu.

Guardadas as devidas hipérboles, não podemos perder de horizonte o significado que assume a condução realizada por Vergílio até o terceiro momento dos ensaios de Luci Ruas. Sem nos abandonar no paraíso, seu olhar continua presente na atenção que dirige à obra de Maria Gabriela Llansol. Alegoricamente, os ensaios destinados à obra de Llansol assumem a imaterialidade do paraíso a partir de um objeto concreto, nomeado no título da “Parte III — Maria Gabriela Llansol, um corp’ a escrever”. Mesmo que paradoxal, a imersão no universo da obra de Llansol se sustenta a partir de um referencial aparentemente concreto — o *corpo*. Então temos que questionar o sentido que esse *corpo* poderia assumir como referencial do corpo da autora e redimensionamos em sentido mais amplo o significante *corpo*. Passamos, assim, a reconhecer como esse *corpo* implica uma cadeia de sentidos que compõem a figura de Maria Gabriela Llansol como autora, leitora, ou ainda espaço de sobrevivência de outros tempos.

Retomamos, portanto, ao aspecto estruturante desse método de leitura dos ensaios de Luci Ruas, prestando atenção no sentido amplo que os referencias podem assumir. Sendo leitora ou objeto literário, Maria Gabriela Llansol é o destino do percurso que iniciamos ao adentrarmos o campo da

literatura portuguesa contemporânea. Em um jogo borgiano de reescrita, poderíamos assumir o significado que o nome Maria imprime no próprio percurso dantesco: uma imagem que não pode ser apreendida em totalidade. Seu projeto literário — o de Maria Gabriela Llansol — não se inscreve em um espaço circunscrito pois amplia sempre os horizontes procurando um constante processo de aprendizado. Sendo assim, o *corpo* acaba por se tornar outro espaço de atravessamentos, um mapa/labirinto/rizoma possível se o percebemos como deslocamento de referencial presente de forma corriqueira na produção literária de Llansol. A forma como o sujeito é lido não pela sua singularidade, mas pela dimensão universal da sua subjetividade, fica evidente na maneira como Luci Ruas trata do romance **Os cantores de leituras**:

Não são personagens que suportem uma biografia definida, ou identidade que os individualize. O eu que fala é uma entidade deslizante, que não se fixa nesse ou naquele, mas circula entre figuras, e cede à ideia de comunidade, onde habitam muitos. O eu é plural (Ruas, 2023, p. 195).

A indeterminação do *eu* explode, portanto, o sentido de dilaceramento do sujeito elaborado por Raul Brandão e Vergílio Ferreira ao longo do percurso de nossas leituras desde o século XIX, nos ensaios de Luci Ruas. Mas, diferente da impossibilidade de se avançar na elaboração do luto, o desejo de conclusão parece ser visto como algo superestimado. O trabalho de elaboração de uma trama em torno da literatura portuguesa agora nos parece ser bem mais do que apenas um estudo crítico. Fica evidente que o arranjo de imagens e sobreposição de vozes e olhares permite que tenhamos outra perspectiva sobre o que significa fazer crítica. Talvez pela possibilidade de atravessarmos essa curadoria de ensaios em sua totalidade a partir dessa publicação, talvez pelo próprio desejo da ensaísta em transmitir seus afetos literários de forma obstinada ao longo do trajeto literário, mas os estudos de Luci Ruas parecem apontar para a importância do fazer crítico assumir uma responsabilidade metodológica. Essa responsabilidade se faz em torno do desejo de se abrir novos caminhos ao se ler o outro como exercício de alteridade, tendo consciência da herança que o tempo sempre imprime no corpo escrito e no corpo que escreve. Essa herança fica organizada nessa edição de **Na arena do texto...**, sendo um trajeto acadêmico agora concentrado em um arquivo de **estudos de literatura portuguesa**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El bailaor de soledades**. Tradução de Dolores María Aguilera. Valência: Pre-textos, 2008.

RUAS, Luci. Lisboa Leipzig: Música e literatura em fulgor narrativo. **Meta-morfoses** – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. (100-110), junho, 2015.

_____. **Na arena do texto**: estudos de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

Recebido para avaliação em 03/02/2024.

Aprovado para publicação em 20/02/2024.

NOTAS

1 É pesquisador de pós-doutorado em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Possui doutorado e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas com área de concentração em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ.

2 Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Investigador associado da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. Foi pesquisador de pós-doutorado em Literatura Portuguesa (bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ). Possui doutorado (2021) e mestrado (2017) em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

Apoio:



*Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal Fluminense (GPL/UFF)*

*“Apoiado pela Universidade Federal Fluminense com recursos do
Programa Auxílio Publicação - PROPP, 2014”*

Realização:

Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF (NEPA)

COLABORADORES

Diana Pimentel
Luís Maffei
Marcio Tavares d'Amaral
Rafael Santana
Inês Hortas Marques
Carlos Roberto dos Santos Menezes
Paulo Alberto da Silva Sales
Paulo Alex Souza
Paulo Braz
João Tiago Lima
Felipe Cammaert
Ivan Takashi Kano
Tatiana Pequeno
Nuno Brito
Ana Beatriz Matte Braun
João Victor Sanches da Matta Machado
Marlon Augusto Barbosa

ISSN 1984-2090



9 771 984 209000 00