





AVANÇOS EM

Literatura e Cultura Portuguesas.  
Século XX. Vol. 2

*Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas.*  
*Século XX. Vol. 2*

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias  
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012  
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)  
Através Editora

Nº de páginas: 338

Índice, páginas: 5-6

ISBN: 978-84-87305-58-0

Depósito legal: C 595-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)  
[www.lusitanistasail.net](http://www.lusitanistasail.net)

© 2012 Através Editora  
[www.atraves-editora.com](http://www.atraves-editora.com)

Diagramação e impressão:  
Sacauntos Cooperativa Gráfica - [www.sacauntos.com](http://www.sacauntos.com)

*Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.*

## ÍNDICE

NOTA DO PRESIDENTE	
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS.....	7
NOTA EDITORIAL.....	9
EVENTOS HISTÓRICOS E A PERIODIZAÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX.....	11
Marcelo G. Oliveira	
POLÊMICAS, CONFLITOS E ARTE POÉTICA DO NEO-REALISMO.....	19
Izabel Margato	
HISTÓRIA, POLÍTICA E LITERATURA NO CONTEXTO DO ESTADO NOVO...29	
Ana Leticia Fauri	
SALAZAR INTERPRETADO POR MIRCEA ELIADE: EM TORNO DA OBRA ELIADEANA SOBRE SALAZAR E A REVOLUÇÃO EM PORTUGAL.....	41
José Eduardo Franco	
GUERRA, POESIA E TRAUMA: LEITURAS DA POESIA DA GUERRA COLONIAL.59	
Margarida Calafate Ribeiro	
VOZES PÓSTUMAS, MEMÓRIA POÉTICA E GUERRA COLONIAL.....	81
Roberto Vecchi	
HISTÓRIA E POESIA: PARA UM CÂNONE DA POESIA PORTUGUESA DA GUERRA COLONIAL.....	93
Vincenzo Russo	
O SENTIMENTO DE TOPOFILIA EM MANUEL DA FONSECA: UMA ANÁLISE DA PERCEPÇÃO DA PAISAGEM EM “O LARGO”.....	107
Márcia Manir Miguel Feitosa	
NATUREZA E CRIAÇÃO POÉTICA EM SEBASTIÃO DA GAMA.....	117
João Minhoto Marques	
A REFLEXÃO METALITERÁRIA NA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE FERNANDO NAMORA.....	131
Yana Andreeva	

A CASA MULHER: UMA LEITURA DO CONTO A ALMA DA VELHA CASA, DE NATÉRCIA FREIRE .....	151
Joana Marques de Almeida	
XERAZADE NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: O CASO DE «XERAZADE E OS OUTROS», DE FERNANDA BOTELHO .....	165
Isabel Pires Lima	
“MEMÓRIA, HISTÓRIA E VIAGEM EM HELENA MARQUES” .....	175
Ana Isabel Moniz	
OS ABISMOS DA ARTE NA ESCRITA DE HELDER MACEDO.....	187
Teresa Cerdeira	
MARIA ISABEL BARRENO E A SUBVERSÃO DO SENSO COMUM DO GÉNERO....	199
Ana Paula Ferreira	
DO AMOR E DA COR – REPRESENTAÇÕES DA RAÇA EM LÍDIA JORGE E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA.....	209
Ana Margarida Fonseca	
“VÃO-TE AMAR. E SUPOR TANTA COISA AO TEU RESPEITO”: A REINVENÇÃO DO MITO EM PERDIÇÃO: EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA, DE HÉLIA CORREIA .....	227
Samarkandra Pimentel	
INÊS PEDROSA: FORMAS DE VER, MODOS DE DESEJAR.....	249
Pedro Brum Santos	
GONÇALO M. TAVARES POR HANNAH ARENDT: UMA LEITURA DE APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA.....	259
Pedro Quintino de Sousa	
JERUSALÉM: UM ATESTADO DE RESISTÊNCIA .....	275
Roberta Alves	
FORÇA, AUTORIDADE E VIOLÊNCIA: CATEGORIAS PARA A LEITURA LITERÁRIA.....	295
Rosana Cristina Zanelatto Santos	
DO <i>HOMEM-MASSA</i> DE ORTEGA Y GASSET AO <i>HOMEM-ESPUMA</i> DE MANUEL ANTUNES. DOIS TÓPICOS SOBRE A FISIONOMIA SOCIOPSICOLÓGICA DO HOMEM CONTEMPORÂNEO.....	309
Susana Mourato Alves-Jesus	
COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL.....	333

## **NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS**

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediu neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.





## NOTA EDITORIAL

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise constrativa, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).



## EVENTOS HISTÓRICOS E A PERIODIZAÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

Marcelo G. Oliveira

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade  
de Lisboa

Both the hopes and fears of Davos two years ago already look unrealistic. Those of Davos 10 years ago seem like they are from a different world; of 25 years ago, almost from a different universe. History is full of surprises, and no one is more surprised by them than historians.

Timothy Garton Ash

Os tempos mudam. Três anos atrás, aquando do nosso IX congresso, o banco Lehman Brothers não tinha ainda falido, precipitando o quase colapso do sistema financeiro mundial e a Grande Recessão que se lhe seguiria. Em 1999, aquando do VI Congresso, no Rio de Janeiro, as vésperas de um novo milénio não anunciavam ainda o 11 de Setembro e os acontecimentos que testemunharíamos na década seguinte. Na altura, o conceito de pós-moderno ainda não entrara em manifesta recessão, como posteriormente faria, dando lugar ao regresso do modernismo aos palcos académicos mundiais: o modernismo após o pós-modernismo, como Andreas Huyssen afirmou numa introdução à *New German Critique* há apenas alguns anos, ironicamente parafraseando a famosa citação de Lyotard. Com efeito, a recente criação, no que ainda é o Reino Unido, de duas novas redes para o estudo do modernismo levou à organização, em Dezembro passado, de uma conferência centrada na famosa afir-

mação de Virginia Woolf: «em Dezembro de 1910, ou por essa altura, o carácter humano mudou». No ensaio de Woolf, as implicações subjacentes a essa transformação são assim referidas:

Houve uma mudança em todas as relações humanas – entre patrões e criados, maridos e mulheres, pais e filhos. E quando se modificam as relações humanas, ocorre uma mudança na religião, na conduta, na política e na literatura.

(Woolf, 1985: 65)

Mudança e literatura: os elementos fundamentais da periodização literária. Na história portuguesa do século XX, algumas datas parecem igualmente assinalar mudanças profundas reflectidas no surgimento de novas correntes literárias. Com efeito, também em 1910, a 5 de Outubro, a monarquia portuguesa chegava ao fim e a república era proclamada. Tal como no Reino Unido, a década seguinte testemunharia o aparecimento do movimento modernista, nomeadamente com a publicação, em 1915, de *Orpheu*. Naturalmente, a relação entre estes dois eventos não é de causalidade. A dramática mudança ao nível do sistema de governo, porém, assinalaria inequivocamente as profundas transformações sociais e culturais então em curso, transformações que teriam um grande impacto nos escritores e artistas do período. De facto, a verdadeira revolução estética proposta pelos principais membros de *Orpheu* viria a constituir uma das reacções mais lúcidas e significativas às vastas mudanças que então ocorriam.

O turbulento período republicano daria azo ao aparecimento das duas principais correntes literárias da primeira metade do século, claramente discerníveis na organização das histórias da literatura portuguesa publicadas nos últimos anos. Na década de 20 emergiria a tendência que Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho designam de Realismo Social, nomeadamente com Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, cujas obras revelarão uma preocupação crescente com a vida e condições sociais do homem comum – uma tendência que, na década seguinte, ganharia um ímpeto redobrado com a afirmação do neo-realismo.

O conceito de «modernismo», por seu lado, apenas faria a sua entrada definitiva no léxico historiográfico da literatura portuguesa com a geração da *presença*, nomeadamente com os textos programáticos de José Régio. Surgindo imediatamente após o golpe de estado que em 1926 instaurou a ditadura que governaria Portugal durante quase meio século, a estética promovida pela *presença* não revelaria o grau de inovação formal da geração anterior – uma mudança semelhante à diagnosticada por Alan Wilde e Tyrus Miller nos seus estudos sobre o modernismo anglo-saxónico no período entre guerras. O evidente desfavor dos membros do grupo pelas vanguardas artísticas – evidente nos ataques de Régio ao Dadaísmo, Futurismo e Expressionismo<sup>1</sup> – levaria inclusivamente Eduardo Lourenço a sugerir que o movimento da *presença* teria na verdade constituído a «contra-revolução do modernismo português» (Lourenço, 1987: 143), uma formulação que, ainda que excessiva, aponta claramente para o facto de as tendências mais vanguardistas do modernismo inicial terem ficado adormecidas durante um período intervalar que, segundo Fernando Guimarães corresponderia «aproximadamente ao tempo que decorre entre os anos 20 e 40» (Guimarães, 2004: 12).

Com o desenrolar da década de 30, nomeadamente com a Guerra Civil de Espanha e, posteriormente, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a corrente sócio-realista já anteriormente patente na literatura portuguesa ganharia um ímpeto redobrado com o despontar do neo-realismo. Em 1939, ano de charneira entre ambas as guerras, Alves Redol traz a público *Gaibéus*. No mesmo ano, Álvaro Cunhal publica na *Seara Nova* o artigo «Numa Encruzilhada de Homens» criticando o esteticismo e falta de compromisso social do movimento da *presença*, dando início a uma nova *querelle des anciens et des modernes* que dominaria a cena

---

<sup>1</sup> «É por natural evolução que o Dadaísmo o leva [ao Romantismo] às últimas consequências, acabando por negar a própria Arte no desespero niilista da sua estética rudimentar e complexa. É por natural reacção que o Futurismo repudia toda a sentimentalidade e toda a estesia – caindo afinal no lirismo do Movimento e na quase glorificação da animalidade grosseira. É simultaneamente por evolução e reacção que o Expressionismo aplaude toda a excentricidade no seu sonho anti-realista, re-quitando até à obscuridade e à infantilidade o seu amor do sintético e do geral» (cit. in Aguiar e Silva, 1995: 159).

cultural portuguesa durante várias décadas. A influência do neo-realismo permaneceria forte nas décadas de 40 e 50, podendo ser sentida até fins da década de 70, nomeadamente devido ao carácter antagónico em relação à ditadura de Salazar assumido pelos escritores ligados ao movimento. O poderoso sentido de um futuro em que a opressão humana desapareceria e as contradições inerentes à sua situação histórica seriam resolvidas, porém, começaria a esvanecer-se (ou a ser dialecticamente transformado...) quando as esperanças de renovação política induzidas pelo fim da Segunda Guerra Mundial deram lugar à desilusão, com a continuidade e recrudescimento do regime do Estado Novo.

Com efeito, numa significativa passagem de *O Anjo Acorado*, de José Cardoso Pires, João, o protagonista, afirma:

A malta em 45 tinha o romantismo das certezas. Encontrava-se na grande volta da História e a História havia de ser dela. A que veio a seguir já não. Considera-se traída pelo passado e pelo futuro prometido. Tem o realismo da dúvida: assiste e interroga-se.

(Pires, 1999: 79)

A própria ausência de transformações sociais e políticas viria a ter consequências profundas na literatura das décadas seguintes. 1949 é na verdade um ano importante na história da literatura portuguesa: ano de publicação de *Caminheiros e Outros Contos* de José Cardoso Pires e das primeiras *Páginas* de Ruben A., mas também de *Mudança*, de Vergílio Ferreira, romance no qual o autor inicia o seu afastamento das coordenadas neo-realistas patentes nos seus romances iniciais, encetando a sua deriva em direcção ao existencialismo. Seguindo o seu ressurgimento em França, também o surrealismo fará a sua aparição tardia em Portugal, com a apresentação pública do movimento na Exposição Surrealista de Lisboa e o subsequente desmembramento do grupo no mesmo ano. De facto, o refluxo das aspirações sociais do neo-realismo, aliado à influência transformadora do surrealismo e ao ressurgimento do conceito de «contingência» como categoria filosófica com o exis-

tencialismo francês, abrirão o caminho para um novo período na história da literatura portuguesa do século XX.

O que designo por Modernismo Tardio abrange o desconstrucionismo, categoria proposta por Miguel Real para descrever a literatura dos anos 60 e 70. Surgindo na década de 50, com as obras de Ruben A., Agustina Bessa Luís, Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira, entre outros, o modernismo tardio ganhará um novo ímpeto e explorará novos caminhos na década seguinte, graças a autores como Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, Almeida Faria, Nuno Bragança e Maria Velho da Costa – nomeadamente após 1961, ano que assinala o fim da presença portuguesa na Índia, o início das guerras de libertação em África e, para todos os efeitos, o princípio do fim do Estado Novo. No domínio do romance, este é o período em que as inovações formais do modernismo inicial se afirmam definitivamente na literatura portuguesa, graças a obras nas quais a incerteza radical inerente ao modernismo se torna claramente manifesta, reflectindo uma configuração temporal em que o eterno se apresenta como o pólo antitético de um presente incerto e transitório onde o sentido de totalidade se encontra ausente.

Dois marcos literários podem ser na verdade usados para delimitar um período que, a nível internacional, coincide com as propostas periodológicas de Michael Köhler, Charles Jencks, Fredric Jameson e, mais recentemente, Anthony Mellors: *Mudança*, de Vergílio Ferreira, de 1949, e *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1978 – quatro anos após a revolução que pôs cobro ao regime do Estado Novo e às guerras em África, abrindo o caminho para a democracia e para um novo período da história portuguesa. Com efeito, a excepcional obra de Carlos de Oliveira, onde o seu exemplar trabalho de reescrita ficcional se entrelaça com a revisitação das suas coordenadas neo-realistas iniciais, pode ser encarado como o jogo final do modernismo tardio português, ponto suspenso a partir do qual novos caminhos irão surgir.

A delimitação de um novo período que se inicia com a revolução de Abril, por seu lado, é um aspecto consensual nas recentes histórias da literatura portuguesa e em estudos análogos. Para Nuno Júdice, o ponto de viragem para a afirmação de uma nova estética situar-se-ia em 1982 – graças à publicação do *Livro do Desassossego*, de Bernardo

Soares / Fernando Pessoa, e, principalmente, do *Memorial do Convento*, de José Saramago (Júdice, 1997: 77). Embora não consensual, a categoria «pós-modernismo» viria a ser usada desde os anos 80 para descrever muitas obras do período, nomeadamente graças ao regresso da narrativa e à revisitação da história patente nas obras de Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, Mário Cláudio e Mário de Carvalho, entre outros. No final da década, porém, e após a integração de Portugal na Comunidade Económica Europeia, a natural viragem para a história produzida pelo fim da ditadura e da experiência colonial começaria a abrandar, cedendo o lugar a uma manifesta problematização do lugar do indivíduo num novo e diverso presente.

Paralelamente aos autores que começam a publicar após a revolução de Abril surge uma nova geração – a geração de 90, para usar a designação de Miguel Real –, para a qual o sentido de identidade nacional é de somenos importância. Nas obras de escritores como Rui Zink, Luísa Costa Gomes ou Pedro Paixão, um novo indivíduo – mais cosmopolita, relativista e hedonístico – ocupa agora o lugar central, exibindo as suas reacções a acontecimentos mundanos enquanto evita deliberadamente qualquer preocupação com o seu sentido último. «Realismo Urbano Total» é a conceito utilizado por Miguel Real e João Barrento para designar esta tendência recente da literatura portuguesa, uma tendência que floresceu na década de 90 a par da reafirmação de um romance histórico mais convencional.

Os tempos, de facto, mudam, e a literatura muda com eles. Do quase-futurismo de Álvaro de Campos ao *Pântano* de Gaspar Simões, do sentindo futurante de *Gaibéus* ao presente ancorado de Cardoso Pires, da abolição das fronteiras temporais em Saramago à pós-modernidade de Rui Zink, vários foram os tempos da literatura portuguesa no século XX. Na verdade, certos eventos históricos podem ser vistos como assinando mudanças ao nível das próprias configurações temporais subjacentes à apreensão humana da realidade, mudanças essas incorporadas e trabalhadas pela literatura – base fundamental para a sua periodização.

Embora ultrapassando as balizas deste esboço, uma referência deve ser também feita a Gonçalo M. Tavares, cuja obra ostensivamente revela alguns traços do regresso ao modernismo que emergiria a nível interna-



cional com a entrada no novo milénio. Embora os seus primeiros livros talvez possam ser mais adequadamente descritos como uma apropriação pós-moderna do modernismo, os seus romances parecem revelar uma mais profunda preocupação com a questão do tempo, assinalando uma possível nova tendência na literatura portuguesa – especialmente após a morte de José Saramago, figura tutelar da presente geração.

Os tempos, com efeito, mudam. O quase colapso do sistema financeiro internacional em 2008 e a crise que ainda hoje vivemos irão muito provavelmente fazer-se sentir na literatura desta nova década. De facto, caberá aos autores – e à própria literatura – explorar, como sempre, o sentido profundo e as consequências vivenciais e formais inerentes a mais esta mudança dos tempos.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1995), "A Constituição da Categoria Periodológica de *Modernismo* na Literatura Portuguesa", *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº10, pp. 137-164.
- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina.
- BARRENTO, João (2006), *A Escala do Meu Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CUNHAL, Álvaro (1939), "Numa Encruzilhada de Homens", *Seara Nova*, nº 615, pp. 285-287.
- GAVILANES, José Luis e APOLINÁRIO, António (2000), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Catedra.
- GUIMARÃES, Fernando (2004), *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- JÚDICE, Nuno (1997), *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (2002), *História da Literatura Portuguesa: Volume VII – As Correntes Contemporâneas*. Lisboa: Alfa.
- LOURENÇO, Eduardo (1987), *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- MARCOS, Ángel e SERRA, Pedro (1999), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.

- MARTINHO, Fernando J.B. (2004), *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões.
- MILLER, Tyrus (1999), *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- MORÃO, Paula (1999), "Contemporary Portuguese Fiction - Cases and Problems", in Miguel Tamen e Helena C. Buescu (org.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*. Nova Iorque: Garland Publishing, pp. 177-189.
- PIRES, José Cardoso (1999), *O Anjo Acorado*. Lisboa: Dom Quixote.
- REAL, Miguel (2001), *Geração de 90: Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras.
- REDOL, Alves (1972), *Gaibéus*, Mem Martins: Europa-América.
- REIS, Carlos (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Vol. IX – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo.
- SEIXO, Maria Alzira (2001), *Outros Erros*. Porto: ASA.
- SIMÕES, João Gaspar (2003), *Elói / Pântano*. Lisboa: INCM.
- WILDE, Alan (1981), *Horizons of Assent*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WOOLF, Virginia (1985), "O Sr. Bennett e a Sra. Brown", in *O Momento Total* (org. e trad. Luísa M. Rodrigues Flora). Lisboa: Ulmeiro.

## POLÊMICAS, CONFLITOS E ARTE POÉTICA DO NEO- REALISMO

Izabel Margato<sup>1</sup>  
PUC-Rio

### 1 – “*Amadurecer em público...*”

Escolher aproximar-se do movimento neo-realista português é posicionar-se diante de um universo amplo e diversamente caracterizado o que faz com que uma definição segura do que foi o movimento seja, de saída, praticamente impossível de se alcançar. Entretanto, a amplitude ou a divergência de caminhos a percorrer nessa aproximação, ao mesmo tempo que inquieta, desencadeia uma espécie de desafio capaz de transformar a indagação contínua num modo estimulante de se estar diante do movimento.

A difusa (e às vezes contraditória) caracterização do neo-realismo português pode ser lida a partir de vários pontos de referência. Nesta primeira aproximação, escolhemos um ponto para ler essa composição específica do movimento: trata-se da retomada de uma tensão contínua que marcou os neo-realistas e que nos permite acreditar na existência de *neo-realismos*, isto é, na existência simultânea de diferentes concepções ou programas que, por muitos anos, existiram numa espécie de *guerra surda* que os textos da polêmica interna mal conseguem disfarçar.

Num primeiro momento, poderíamos ler a diversidade de concepções como consequência da pouca idade dos componentes do grupo que desencadeou o Neo-Realismo. Progressivamente, é possível perceber que essa diversidade persiste, ganha corpo ao longo dos anos, marcando profundamente o movimento até o final dos anos 40. Os textos com que Má-

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta da PUC-Rio; Pesquisadora 1 do CNPq; Investigadora do IHC da Universidade Nova de Lisboa.

rio Dionísio analisou o percurso vivido por ele e pelos jovens escritores seus camaradas podem nos aproximar dessa mundividência inicial que aos poucos foi tomando forma, foi-se constituindo, com avanços e recuos, no movimento que toda aquisição de conhecimento exige. O Prefácio à *Obra Poética* de Manuel da Fonseca recupera o início desse processo:

Sei que foi exatamente o mesmo [motivo] que levava a juntarem-se nesses cafés de Lisboa, como nos de Coimbra e do Porto, de Vila Franca ou de Santiago do Cacém, por essa mesma data muitos jovens, universitários ou não (e muitos não): um coração pulsando por todos os “humilhados e ofendidos” [...], uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de *criar uma literatura nova*, radicada na convicção de que, na luta imensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a conivência, a indiferença perante o crime, a glorificação de um mundo pobre. E na convicção, *também, assaz ingênua que só a vulgar injustiça da fogueira juvenil naturalmente ditava*, de que toda a arte não fosse essa, precisamente essa com que se sonhava, mais não fazia, no fundo, do que ajudar a prolongar o mundo detestável.

(Dionísio, 1998: 21)

Se este recorte lê criticamente, em 1969, o entusiasmo e a “ingenuidade” das posições dos jovens escritores neo-realistas, logo a seguir, as palavras de Mário Dionísio também nos dão a ver a independência e a determinação dos posicionamentos desses “jovens escritores”:

Porque o neo-realismo, que tanta gente assegura ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos e cegas para tudo o que irremediavelmente distingue um artista do homem comum de que ele emerge, foi assim que surgiu. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade – da fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade – desses tantos jovens que fo-

ram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma mesma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional.

(Dionísio, 1998: 22)

Aqui, Mario Dionísio recupera um aspecto importante da gênese do movimento: «foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem...». Esse registro do modo espontâneo como um grupo de jovens (de 16 anos ou pouco mais) desencadeou o movimento afasta a possibilidade da explicação consagrada de o neo-realismo «ter nascido *por decreto*». António Pedro Pita chama a atenção para o fato de não ser «possível dizer que uma tal estratégia foi, desde o início, e na sua integralidade, pensada por quem quer que fosse.»<sup>2</sup> Esta vertente, na verdade, afasta a já tradicional interpretação do “decreto” para a origem do movimento, e isso poderia ser um dado tranquilizador. Mas se observarmos mais um pouco essa demarcação, percebemos que a vertente que lê a origem do neo-realismo como a consequência de uma “ação espontânea”, pode parecer mais ingênua, mas é, sem dúvida, bem mais difícil de se perceber e mais ainda de se explicar. Mesmo tendo em mente um exercício hipotético, como demarcar os difusos caminhos da espontaneidade?

É importante destacar, ainda na esteira das reflexões de António Pedro Pita, que esse primeiro momento, caracterizado pela “espontaneidade” ou “ingenuidade” dos jovens neo-realistas, gradativamente evolui marcando uma tomada de consciência – «um ‘tornar-se’ – tão relevante como o que vem depois, e que este processo é, em suma, *a organização da espontaneidade, a resolução da escassez de meios e a definição cada vez mais precisa de objectivos...*».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> PITA, António Pedro. *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português*. Porto, Campo das Letras, 2002. P. 93

<sup>3</sup> PITA, António Pedro. *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português*. Porto, Campo das Letras, 2002. P. 96

Entretanto, essa tomada de consciência, clareza de objetivos e propostas para definição da corrente artística não se dá de forma linear e muito menos uniforme. Há oscilações nos textos que definem as propostas de ação e de demarcações estéticas do movimento; há, principalmente, tensões entre as diferentes posições. Tensões que podem ser lidas como decorrentes das “várias concepções do marxismo”, ou de diferentes percepções do fenômeno artístico que deveria estar na base do movimento neo-realista, o que é possível perceber nos acirrados debates em defesa do primado do conteúdo contra a “tendência formalistas”, que alguns identificavam como perigosa para a ação exemplar que deveria orientar os textos neo-realistas. Em “Elogio do Estilo”, Carlos de Oliveira, evidencia claramente essa questão:

Outra animosidade que se recolhe ao insistir no interesse que deve merecer o tratamento da *forma* numa obra literária é a dos partidários exclusivistas do *fundo*, porque o assunto põe-se para eles no quadro esquemático duma luta mortal entre expressão e conteúdo. Considerar assim o romance e a poesia como rostos bifrontes é desfigurá-los, e confesso que nunca entendi bem a irredutibilidade que possa existir entre uma ideia, uma imagem, e a procura das melhores palavras para exprimir uma ou avivar a outra. [...] A verdade é que defender o cuidado formal, o amor das palavras no que elas têm de vivo e prestimoso, falar de técnica narrativa ou de poética, de estilo literário, não é de modo algum defender o formalismo [...]

Parece quase ocioso repetir que *fundo* e *forma* são *indissolúveis*, se coadjuvam e determinam com uma recíproca e indestrutível solidariedade. Parece ocioso, mas é-o apenas à primeira vista.

(Oliveira, 1992: 5)

Este artigo não revela apenas a preocupação de demarcar-se em relação ao que alguns autores neo-realistas identificavam como o “perigo da falta de sentido”, ou o «fantasma da opção formalista»; é antes a tomada de posição de quem sabe que «fundo e forma são indissolúveis» e mais ainda, que “se

determinam” e se conjugam na própria construção da obra. Não há conteúdo puro, do mesmo modo que, o apuro formal da linguagem também não existe independente do fundo. Mário Dionísio busca equacionar essa questão ao afirmar que uma obra de arte «não é um assunto, como não é também a forma em que esse assunto nos é apresentado»; ou seja, a obra de arte não é unicamente *forma* ou *conteúdo*, mas é arte – «unicamente por se ter conseguido usar uma forma tal que ela não é mais que o próprio assunto *a existir*.» (Dionísio, 1942: 132). Entretanto, a solução desse impasse não era fácil de ser atingida. A sua própria teorização foi-se desenvolvendo ao longo de décadas com muitos recuos e aproximações.

Em texto de 1938, Mário Dionísio se interroga e, nessa interrogação, pontua uma orientação teórica sobre a necessidade de uma modificação formal para dar corpo ao novo movimento que, por essa altura, se firmava:

A necessidade de modificação formal é evidente. Mas como inventá-la, como descobri-la sem que corresponda a uma modificação integral do homem? Para quê e como inventá-la, se ela deve surgir espontaneamente, sem programa, excepto o de exteriorizar uma nova estrutura.

(Dionísio, 1938)

Em 1954, embora em perspectiva aparentemente oposta, essa inquietação persiste:

Como transpor para uma página, para uma tela essa vida que vivemos e que nos pedem reconhecível e eficiente? Como tornar este ou aquele fato, este ou aquele sentimento artisticamente denso de significado?

(Dionísio, 1954: 98)

A inquietação persiste ao longo dos anos pela “necessidade de ver claro” a que o poeta se obriga; persiste também, como perplexidade, diante dos caminhos que o escritor propunha como orientação para o novo movimento. E persiste ainda como aprofundamento teórico e de vida, a que não se podia furtar: «São jovens que amadurecem cultural e politicamente em público, dando o seu próprio testemunho vivo do que é formar-se um cidadão ou, para usar a terminologia de Caraça, um homem culto.» (Pita, 2002: 95).

*Amadurecer em público* – a ação dos neo-realistas foi contínua e se ramificou por vários núcleos e cidades. Os seus primeiros textos poéticos, os artigos de orientação teórica ou política; as críticas às primeiras obras que iam surgindo aqui e ali; os textos de intervenção nos quais se procurava ajustar opiniões e coordenadas estéticas iam aparecendo em vários jornais espalhados pelo país, numa ação conjunta e coordenada, «num gesto que é ao mesmo tempo de afirmação pessoal e de constituição de uma comunidade, ou de um grupo, cada vez mais largo.» (Pita, 2002: 95).

## 2 – “Fundo e forma são indissolúveis”<sup>4</sup>.

A formulação que orienta a segunda parte deste texto é uma tentativa de compreender o modo singular como Carlos de Oliveira produziu a depurada contensão lírica dos seus versos sem, entretanto, obscurecer o “sentimento da terra” de que eles emergem. «Todo esse rigor, toda essa frieza, partiram do real, do quotidiano» (Oliveira, 2004: 184), onde se buscou escutar continuamente um “certo rumor inicial tão próximo da terra ...” (Oliveira, 2004: 113):

Canta na noite, sentimento da terra, /Ou morreste, flor  
estranha?

(Oliveira, 1992: 44)

Poderíamos dizer, na esteira de Manuel Gusmão, que o “sentimento da terra” é uma das “zonas lexicais dominantes” (Gusmão, 1981) da poesia de Carlos de Oliveira, cujo sentido faz lembrar um reservatório de resistência – moral ou histórico, tanto faz –; um núcleo familiar, coletivo a que o poeta insistentemente retorna e busca recuperar. Esse sentimento necessário também pode ser descrito como um “sentido de realidade” que marca na raiz a poesia do autor. Por outro lado, mas ao mesmo tempo, temos o *modo* como o poeta trabalha esse “reservatório matricial”: o seu vagaroso trabalho com as palavras. Trabalho continuamente «feito, desfeito, refeito, rarefeito.» (Oliveira, 2004: 183).

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Carlos de. “Elogio do Estilo”. *LER – Jornal de Letras, Artes e Ciências*. Ano I, no. 2 de Maio de 1952. P.5



Para nos aproximarmos mais desse trabalho com as palavras que todo “sentimento da terra” demanda, recorro aos seis poemas que compõem a primeira parte do livro *Turismo*<sup>5</sup>, de Carlos de Oliveira. São eles que abrem a primeira parte da nova versão desse livro que, em 1976, reaparece totalmente refundido e com uma escrita marcada pelo rigor e pela concisão. Mais precisamente, são eles que abrem o *Trabalho Poético* do autor, o que lhes dá um valor emblemático, matricial. Além disso, retomo esses pequenos poemas por acreditar que eles também podem ser lidos como uma Arte Poética, ou melhor, como uma forma de “teorização”, em versos, de um *trabalho poético* que se apresenta no próprio corpo do poema.

## Infância

I  
Terra  
sem uma gota  
de céu.

II  
Tão pequenas  
a infância, a terra.  
Com tão pouco  
mistério.  
Chamo às estrelas  
rosas.  
E a terra, a infância,  
crescem  
no seu jardim  
aéreo.

---

<sup>5</sup> Este livro que foi publicado em 1942, na coleção “Novo Cancioneiro”, desaparece na edição de *Poesia* (1962) onde o autor reuniu a sua produção poética até aquela data, para reaparecer (refundido) em 1976, em nova recolha, agora sob o título *Trabalho Poético*.

## III

Transmutação  
do sol em oiro.  
Cai em gotas,  
das folhas,  
a manhã deslumbrada.

## IV

Chamo  
a cada ramo  
de árvore  
uma asa.

E as árvores voam.

Mas tornam-se mais fundas  
as raízes da casa,  
mais densa  
a terra sobre a infância.

É o outro lado  
da magia.

## V

E a nuvem  
no céu há tantas horas,  
água suspensa  
porque eu quis,  
desmorona-se e cai.

Caem com ela  
as árvores voadoras.

## VI

Céu  
sem uma gota  
de terra.

(Oliveira, 1992: 17-22)

Os poemas aqui transcritos estão agrupados sob o título *Infância*. Eles articulam três movimentos que se completam e se interligam da seguinte maneira: o primeiro parece ligar-se ao mundo da infância, ou das circunstâncias mais prosaicas e cotidianas, onde a interferência da poesia não se faz evidente. Trata-se de um mundo sem nenhuma transcendência, sem sonho, ou se preferir, sem poesia. O segundo movimento traz-nos o mundo marcado e demarcado pela ação do poeta. É ele o agente capaz de transformar o mundo anterior da infância em um espaço etéreo, misterioso, em que (pela ação poética) é possível a “Transmutação do sol em ouro”, porque ato poético da nomeação recuperou a força adâmica da linguagem: “Chamo às estrelas / rosas. / E a terra, a infância, / crescem / no seu jardim / aéreo.”

O terceiro movimento é aquele em que a poesia se une ao mundo, criando, por uma espécie de “nova magia”, uma “realidade nova”. E o quarto poema é o ápice deste momento. Nele, duas forças se comprimem e se ajustam: se por um lado, se reafirma a força adâmica do poeta, por outro, a comunhão com o “sentimento da terra” se estabelece, como “o outro lado da magia”. Trata-se de uma sofisticada representação do caminho poético escolhido pelo autor, onde o rigor, a concisão e a justeza de cada palavra não eliminam o diálogo necessário com os *sentimentos do mundo*.

Nesse sentido, os três movimentos modulados pelos seis poemas articulam e recriam um novo trabalho poético, a direção de uma nova arte poética, onde também se inscreve um novo modo de ler.

### **Referências bibliográficas:**

- DIONÍSIO, Mário (1938), “Apontamento – Sobre a necessidade de ver claro”. *Sol Nascente*. Ano II, no. 26, de 15 de março.
- DIONÍSIO, Mário (1942), Ficha 5. *Seara Nova*. No 765, de 11 de Abril, ano XX.

- DIONÍSIO, Mário (1954), “O Sonho e as Mãos”. *Vértice*, XIV, no. 125, Fevereiro
- DIONÍSIO, Mário (1998), Prefácio. In: *Manuel da Fonseca. Obra Poética*. Lisboa, Editorial Caminho.
- GUSMÃO, Manuel (1981), “Apresentação crítica”. *A Poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova, Editorial Comunicação.
- OLIVEIRA, Carlos (1992), “Infância”. Turismo. In: *Trabalho Poético*. Lisboa: Caminho.
- OLIVEIRA, Carlos de (1952), “Elogio do Estilo”. *Ler – Jornal de Letras, Artes e Ciências*. Ano 1, no. 2 de Maio.
- OLIVEIRA, Carlos de (1992), Poema 4 de “Coração”. Mãe Pobre. In: *Trabalho Poético*. Lisboa: Caminho.
- OLIVEIRA, Carlos de (2004), *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- PITA, António Pedro (2002), *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português*. Porto, Campo das Letras.

## HISTÓRIA, POLÍTICA E LITERATURA NO CONTEXTO DO ESTADO NOVO

Ana Leticia Fauri  
Brown University

As relações entre literatura e história fazem parte de um dos debates mais centrais da atualidade. Segundo Hayden White, “o historiador não ajuda ninguém construindo uma refinada continuidade entre o mundo presente e o que procedeu. Ao contrário, necessitamos de uma história que nos eduque a enfrentar discontinuidades mais do que antes; pois a descontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote” (White, 1994).

Buscando entender tal noção de história, nos recortes que nos permitem compreender o que aconteceu, a partir de vislumbres de acontecimentos, este trabalho pretende analisar documentos confidenciais do Departamento de Estado Americano, referentes à política do Estado Novo, e os pertencentes ao Fundo PIDE, na Torre do Tombo, em Lisboa, na medida em que auxiliam no entendimento da produção literária portuguesa nesse período. Os relatos encontrados nos National Archives, em Maryland, entre março e maio de 2010, demonstram não apenas o modo como a sociedade portuguesa (e o seu mundo intelectual) reagia à política salazarista, mas igualmente como os agentes americanos a percebem no decorrer de um período que abrange meados dos anos quarenta até o final dos sessenta. Percebe-se, por exemplo, que, a par do conhecimento dos abusos cometidos por Salazar, como quando as famílias de presos políticos protestam quanto às condições dos locais onde se encontram seus parentes, o governo estadunidense, através do seu Departamento de Estado Americano, limita-se a comentar:

The consulate received in the mail last week the attached three page mimeographed document in portuguese entitled "To our lawyers" and signed "The families of the political prisoners". (...) According to the undated handbill, the families of political prisoners are appealing to the lawyers of Portugal (many of them opposed to the Salazar regime) to obtain the intervention of the lawyers's guild, medical association, red cross, league of the rights of man, etc. to bring about an investigation of a deterioration in prison conditions, especially during the last six months, to which members of their families are being subjected. Caxias prison is named in particular.

Some of the abuses cited in detail in the document include beating of prisoners, solitary confinements, restriction of visiting hours, searches, accusations, provocations, and insults by the PIDE (policia internacional e de defesa do estado), responsibility for which the prisoners place upon the PIDE, and the director of Caxias Prison, Lt. Antonio Julio.

(documento n. 753.00/5-3161, de 31 de maio de 1961)

O comentário feito pelo agente do Departamento de Estado a esse documento resume-se da seguinte maneira:

Objections to the repressive and violent measures employed against political prisoners by the PIDE are often the subject of wide public rumor. Previous written protests were made in 1959 and in 1960 in the form of handbills signed by several Catholic priests and laymen, many of whom were subsequently arrested and tried in Lisbon on charges of crime against the security of the State and of collaboration with the Communist Party (see Oporto's D-17, June, 17, 1959, and January 28, 1960). The consulate has asked a reliable oppositionist source in the legal profession about this appeal by "fami-

lies of political prisoners” and was informed that the source had not yet seen a copy of the document and had no knowledge of it

(id., *ibid.*)

Ainda que tal relatório faça referência a outros dois documentos, de 17 de junho de 1959 e de 28 de janeiro de 1960, não foram encontradas provas de que algo de substancial tenha sido feito pelo governo americano, para amenizar a condição em que se encontravam os presos. Na realidade, um telegrama de 13 de maio de 1961 para o Secretário de Estado que confirma a prisão de Mario Soares e Gustavo Soromenho (doc. 753.00/5-1361 CS), em vista de uma manifestação na imprensa portuguesa, faz apenas crer à Embaixada que outros pedidos de asilo político provavelmente ocorrerão.

Pode-se crer, dessa maneira, que os interesses dos Estados Unidos na época, como afirmam diversos historiadores, constituem-se intimamente ligados à permanência da base aérea nos Açores, e à uma possível tomada do poder por comunistas portugueses. Como se lê em outro telegrama ao Secretário de Estado americano, Salazar mostra-se profundamente preocupado com a aparente falta de entendimento dos Estados Unidos frente aos perigos que os russos (e o comunismo, obviamente) representam para a Península Ibérica. De acordo com Salazar,

The United States, as leader of West should realize that Russians are actively engaged in attempting to bring about downfall of two nations in Iberian Peninsula. Communist government in Spain and Portugal would certainly lead to a Communist Europe

(documento n. 753.00/3-761, de 7 de março de 1961)

O documento segue relatando os temores de Salazar quanto às políticas americanas frente a Portugal e a suas colônias em África, especialmente em Angola. O agente afirma:

He (Salazar) could not help but to admire the consistency of Russian policy. They (the Russians) are basically inte-

rested in one thing, the weakening of US and the Western Alliance and use every method at their command to this end. It should be obvious that Russians and the United States should not follow identical policies in Africa, which the US seems to be bent on doing, because one must be wrong. (...) He reiterated that without white men, Africa would be nothing and soon revert to tribalism. (...) Moreover, he felt certain that the other European nations would probably immediately review their NATO relationship with the US if we persist in such policy. (...) In this connection, he was very critical of “Africa for Africans” statement alleged to have been made by Assistant Secretary Williams, which he characterized as an “act of incitement”  
(id., *ibid.*)

Não restam dúvidas de que os interesses de Antonio de Oliveira Salazar assentavam-se na manutenção do seu poder, além da total falta de compreensão da cultura africana em geral. O momento histórico em que vivia a humanidade, no entanto, com a chamada “Guerra Fria”, criava um ambiente de constante estado de tensão, cuja origem se encontrava assentada nas relações hostis entre as potências capitalistas ocidentais – lideradas pelos Estados Unidos – e os estados socialistas, liderados pela União Soviética, a partir da fase final da II Guerra Mundial.

Nesse sentido, o posicionamento ideológico de Salazar deve-se em muito pela sua política centralizante e controladora. Tal perspectiva parece demonstrar o receio que o ditador possuía em relação à corrida armamentista em andamento, sobretudo a de carácter nuclear, além do claro interesse de manter sob controle o que acontecia no “seu” país, a par dos acontecimentos mundiais. Embora a ideologia que estabeleceu para seu governo revele muito do seu posicionamento frente a questões como comunismo, a virtualidade de uma guerra envolvendo os dois blocos de poder mundiais, e os possíveis danos ao País, ele não esconde que o principal instrumento utilizado para manutenção do controle em Portugal se assenta sobre o controle que pretendia obter através dos aparelhos do Estado.



...

Erigida pela Constituição de 1933, como “elemento fundamental da política e administração do País, a opinião pública passou a ser considerada, formal e institucionalmente, como uma questão de Estado” (Azevedo, 1999: 65-6). Dentro desse espectro de limitações, deseja-se aqui salientar o controle exercido por Salazar à imprensa e, em especial, à literatura. Entende-se a importância de tal gesto, visto que a linguagem, como mediadora da relação entre homem e mundo acaba por influenciar e orientar o pensamento. Segundo Paul Ricoeur, a palavra é a realidade, cola-se ao objeto que nomeia e acaba por se tornar não a representação desse objeto, mas o próprio objeto. Ou, como expressa o poeta Richard Wilbur, “É por meio das palavras e da derrota das palavras,/ Em retrospectos repentinos da tentativa frustrada,/ Que, por um momento fugaz, podemos ver/ Por quais contradições o mundo é sonhado”. (“An event”, 1988).

No Portugal de Salazar, no entanto, a censura atuou como elemento central através do qual se desenvolveram todos os outros esquemas de controle governamental. O controle censor a publicações, imposto pela PIDE e pela DGS e também através de órgãos como o SNI (Serviço Nacional de Informações), tinha como objetivo maior impedir que o regime fosse posto à prova, ou que os seus valores e fundamentos fossem questionados, enfraquecendo a legitimidade do governo de Salazar. Dessa forma, toda e qualquer manifestação nesse sentido era considerada “subversiva” e “contrária aos interesses maiores do Estado” (SNI, Censura: cx. 628, doc. 1223).

Segundo Cândido Azevedo, “os censores, uma vez concluída a leitura dos livros objeto de exame, redigiam uma apreciação crítica das respectivas obras, fazendo um relatório no qual fundamentavam o seu parecer no sentido de cada uma delas ser Autorizada, Proibida, ou Autorizada com Cortes” (1999: 546). De entre os comentários mais comuns encontrados em documentos do SNI, na Torre do Tombo, estão o de o livro ser “inofensivo” ou “sem inconveniente” (com a consequente autorização) ou, por outro lado, constituir “livro ou folheto que não contém matéria que justifique a proibição, mas o Estado deve exercer a sua função educativa,

proibindo a circulação” (SNI, Censura, cx. 628, docs. 1935-1941). Outras razões comumente encontradas para proibir a publicação de um livro, artigo ou folheto eram legitimadas pela “influência perniciosa que pode causar sobre os espíritos fracos”, pela presença de obscenidades, má linguagem, ataque a chefes de estado europeus, e até mesmo o uso de termos como “suicídio” (SNI, Censura, cx. 628, doc. 1223). Como tudo o que era publicado tinha de ser enviado ao departamento responsável pelos cortes, e os relatórios e a futura publicação ou não das obras dependiam da subjetividade dos censores, além da sua cultura, tolerância e sensibilidade, autores como José Cardoso Pires, Alves Redol, Fernando Namora, Aquilino Ribeiro, Jorge de Sena, Manuel Alegre, Urbano Tavares Rodrigues, entre tantos outros, viram os seus livros serem censurados, proibidos ou, mesmo, após a publicação, serem interditados.

Numa entrevista concedida por este, em outubro de 2010, o escritor revela que, por vezes, embora os seus livros fossem publicados, proibiam-se as críticas a seu respeito e, às livrarias, sugeria-se que mantivessem os exemplares escondidos ou longe da visão do público. Tendo colaborado em ações contra o regime, sendo simpatizante do Partido Comunista, Urbano Tavares Rodrigues conta que, numa das vezes em que esteve encarcerado, foi torturado e ficou por quase cinco meses em completo isolamento, “sem poder ler nem escrever”. Ainda assim, diz ter encontrado “artifícios para escrever”, “em papel higiénico, com a mina [carga] de uma esferográfica”. Tinha ainda permissão para ler apenas um livro: a Bíblia, facto que lhe possibilitou “conhecer muito bem as suas histórias” (Excerto de Entrevista Inédita, Lisboa: Outubro de 2010).

O registo desta e de outras duas detenções de Urbano Tavares Rodrigues foi encontrado na investigação realizada em julho e agosto de 2010 na Torre do Tombo, sob o número PIDE/DGS SC CI(2) 330 NT 6989 – 6991. A pesquisa lá realizada demonstra ainda que a PIDE possuía relatórios sobre escritores e intelectuais que abarcavam desde as questões mais primárias, como opiniões de agentes sobre conferências e sessões de cinema comentadas (Jorge de Sena: PIDE/DGS SC CI(2) 15 NT 6942), à intercepção de correspondência de escritores, especialmente para o exterior (carta de José Cardoso Pires à Isabel e Pedro Tamen: PIDE/DGS CI(1) 1434 NT 1221); abaixo-assinados de comis-

sões que pediam a saída de Salazar do governo (PIDE/DGS SC CI(1) 1434 NT 1221), e a libertação de presos políticos (PIDE/DGS SC E/GT 3164 NT 1484). Encontram-se igualmente pedidos de passaportes para viagens a países comunistas, muitas vezes negados (Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa (PIDE/DGS CI(1) 1434 NT 1221), registos dos conteúdos de programas de rádio, de escutas telefónicas (Urbano Tavares Rodrigues: PIDE/DGS Del C PI 33917 NT 4825), e da perseguição e captura de escritores como Alves Redol (PIDE/DGS PC 692/48 NT 4976). Percebe-se claramente que a PIDE está organizada de modo a acompanhar a movimentação cultural, intelectual e política, incutindo a sensação de medo na sociedade portuguesa como *modus operandi*.

Quando exerceu o cargo de Ministro da Educação Nacional, o Dr. José Hermano Saraiva afirma que foi contra a instauração de um “livro único” para as escolas, porque preferia que os professores “tivessem liberdade de escolher”. No que respeita à publicação de romances, diz que “havia concursos nos quais eram escolhidos os três primeiros colocados para publicação”, e que “quando os livros eram proibidos, isso em geral acontecia após os mesmos estarem disponíveis em livrarias. Quando a polícia chegava, os livros todos já haviam sido vendidos” (Excerto de Entrevista Inédita, Palmela: Janeiro de 2011).

...

Sabe-se que um romance, mesmo enfocando os problemas sociais e políticos de todos os dias, não os resolve, porque o seu objetivo não é esse. Diz-se que o romance, ou melhor, a literatura, tem como mote a recriação desse universo conhecido pelo leitor, mas não atua diretamente na sua transformação, inscrevendo-se verdadeiramente na consciência daquele que a lê. Nessa medida, possui um efeito catártico que tinge com outras cores uma realidade “conhecida”, mas vai mais além, pois o romance possui uma ética própria: não lhe interessam “verdades” ou “mentiras”; suas concepções se orientam para o estético. Conforme Vargas Llosa “as mentiras dos romances nunca são gratuitas (...) [, mas concorrem para preencher] as insuficiências da vida” (Llosa, 2004: 22).

No entanto, isso não é exatamente o que acontece em Portugal nessa época, porque a literatura produzida se orienta, por um lado, para a formação de idéias de um público sem preparo intelectual e insensível à expressão da arte; e por outro, a ficção portuguesa dirige-se a uma minoria especializada, escritores e artistas de esquerda, interessados em aquecer a discussão política e ideológica do momento. Um exemplo disso é José Cardoso Pires, o qual, ao ter a publicação de um romance seu censurada e posteriormente recolhida, envia uma carta ao Diretor dos Serviços de Censura, protestando quanto ao ato e reiterando que não acreditava que “Histórias de amor” pudesse ser alvo de tal gesto, em razão de o seu autor “debruçar-se sobre aspectos reais e concretos da realidade portuguesa” (Azevedo, 1999: 560). Tal gesto possibilitou que o escritor recuperasse o livro apreendido, ainda com as marcas do lápis azul, com o objetivo de refazer as alterações sugeridas. A sua devolução ao setor de censura, no entanto, não aconteceu nunca.

A indignação de escritores com relação à pobreza da cultura portuguesa está marcada por inúmeras manifestações, como a de Urbano Tavares Rodrigues, quando, na comemoração do quinquagésimo aniversário da Seara Nova, diz que “Portugal é um país de miséria e sem membros, que está cheio de burgueses estúpidos.” E continua: “Em geral os textos não são compreendidos pela maioria das pessoas (Relatório da Polícia de Segurança Pública, Comando de Viseu, Seção de Justiça, 2 de março de 1974). É, de certa forma, também assim que se expressa Sophia de Mello Breyner quando, num discurso na sessão de propaganda da CEUD, no Coliseu do Porto, em 23 de outubro de 1969, afirma:

Acredito que a política não é a luta pelo poder, mas sim a luta pela liberdade e pela justiça. (...) A cultura educa o homem para a liberdade, a incultura forma um homem submisso. (...) Não é possível construir uma verdadeira democracia sem democratização da cultura; porque o homem privado de cultura não sabe defender-se e não pode escolher lucidamente o seu caminho. (...) A separação cultural entre o artista e o público é comum em todo o mundo ocidental, mas em Portugal esta separação é um abismo. Pois

culturalmente PT é um país devastado. A nossa cultura tem sobrevivido graças a algumas pessoas e a algumas instituições não governamentais (...). Em todos os outros pontos a nossa cultura está mutilada. Somos um país destruído da beleza tradicional dos seus lugares antigos e ridicularizado na grande eloquência retórica de quase todos os monumentos públicos que o regime construiu. Somos um país devastado pelos escândalos da incultura das classes privilegiadas. Somos um país devastado pela censura. É evidente que tudo isso não só nasceu do Estado Novo; direi que o Estado Novo só foi possível porque existia em Portugal uma crise da cultura”.

Se, segundo Paul Ricoeur, “a primeira função do compreender é a de nos orientar numa situação”, os escritores portugueses desse período percebiam bem esta questão. Nas manifestações de que fizeram parte, nos abaixo-assinados, nas defesas de conhecidos em tribunais, parece haver sempre a clara consciência de que tal compreensão não se dirige simplesmente a um fato, a um evento, ou a uma circunstância, mas, sim, a uma possibilidade de ser português.

Talvez a isso também se refira o poeta e pintor Júlio Pomar, ao dizer em “Segunda Nota Explicativa” (2003):

Se uma palavra toca noutra ou mesmo sem tocar  
lhe queda próxima, põem-se as duas  
a dedilhar lembranças na ária  
da carne azada.

Passa-se isto  
na poesia dos poetas e na linguagem  
da rua. Os ganhos  
são mútuos e ficam mal lembrados

ou julgados inconvenientes se  
pouco prosados ultrapassam

a discreta função de fundo  
musical na paisagem ambiente.

Ganham em sentidos o que perdem  
em concisão. Para que servem os muros  
que nos cercam senão para dar ganas  
de os saldar?

### Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiofusão, livro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- BREYNER, Sophia de Mello. Excerto de discurso na sessão de propaganda da CEUD, no Coliseu do Porto, em 23 de outubro de 1969.
- DOCUMENTOS DO FUNDO PIDE – TORRE DO TOMBO:  
PIDE/DGS SC CI(2) 330 NT 6989 – 6991.  
PIDE/DGS SC CI(1) 1434 NT 1221.  
PIDE/DGS SC E/GT 3164 NT 1484.
- DOCUMENTOS DO FUNDO SNI – TORRE DO TOMBO:  
SNI, Censura: cx. 628, doc. 1223.  
SNI, Censura, cx. 628: 1935-1941.
- LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.
- PIRES, José Cardoso. Carta ao Diretor dos Serviços de Censura. In.: AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiofusão, livro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999. p. 560.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de amor*. Lisboa: Nelson de Matos, 2008.
- \_\_\_\_\_. (Carta de José Cardoso Pires à Isabel e Pedro Tamen). In.: Documentos do Fundo PIDE/DGS, Torre do Tombo. PIDE/DGS CI(1) 1434 NT 1221.
- POMAR, Júlio. “Segunda Nota Explicativa”. In: *TRATADoDIToeFEITO*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

- REDOL, Alves. Documentos do Fundo SNI, Torre do Tombo. PIDE/DGS PC 692/48 NT 4976.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia e utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. Relatório da Polícia de Segurança Pública, Comando de Viseu, Seção de Justiça, 2 de março de 1974.
- \_\_\_\_\_. Excerto de Entrevista Inédita, Lisboa: Outubro de 2010.
- \_\_\_\_\_. Documentos do Fundo PIDE/DGS, Torre do Tombo. PIDE/DGS Del C PI 33917 NT 4825.
- SARAIVA, José Hermano. Excerto de Entrevista Inédita, Palmela: Janeiro de 2011.
- SENA, Jorge de. Documentos do Fundo PIDE/DGS, Torre do Tombo. PIDE/DGS SC CI(2) 15 NT 6942.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*: Ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio C. França Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WILBUR, Richard. "An event", In: *New and Collected Poems*. Fort Washington, PA: Harvest Books, 1988.





**SALAZAR INTERPRETADO POR MIRCEA ELIADE:  
EM TORNO DA OBRA ELIADEANA SOBRE  
*SALAZAR E A REVOLUÇÃO EM PORTUGAL*<sup>1</sup>**

José Eduardo Franco

Rosa Fina

(Centro de Literaturas e Culturas Lusofonas  
e Europeias da Universidade de Lisboa)

### **Considerações preliminares**

A primeira metade da década de 40 do século XX foi marcada culturalmente em Portugal pela circulação de várias figuras que eram ou que se vieram a tornar relevantes na cultura internacional. A neutralidade portuguesa em relação ao segundo conflito mundial atraiu ao nosso país muitos europeus fugidos da guerra e das perseguições nazistas, fazendo de Portugal refúgio ou plataforma de passagem para pontos do globo mais seguros.

Foi neste contexto que um dos grandes vultos do pensamento do século XX, o escritor e filósofo romeno Mircea Eliade, especialista em mitocrítica e em História das Religiões, viveu em Portugal durante a II Guerra Mundial e conheceu pessoalmente o líder do Estado Novo, Oliveira Salazar. É de poucos conhecido o extraordinário fascínio que a figura, o ideário e o estilo de governação de Salazar exerceu sobre Mircea Eliade. De tal modo o modelo de Estado de sucesso, que era então o regime do Estado Novo, seduziu este pensador na sua estada em Portugal que tomou a peito

---

<sup>1</sup> Parte deste texto foi inicialmente preparada para servir de introdução à edição portuguesa do livro, sendo depois adaptado e mais desenvolvido para constituir este artigo sobre esta obra e sobre a presença de Eliade em Portugal.

escrever uma obra sobre Salazar e a Revolução Portuguesa. Escrita em romeno e publicada na Roménia apenas, a edição muito badalada na imprensa do tempo em Portugal, acabou por cair no esquecimento e foi das obras menos divulgadas de Eliade, nomeadamente nunca conhecendo a luz do prelo em Portugal. Só recentemente o Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em parceria com a Esfera do Caos considerou uma falta grave não trazer a lume em língua portuguesa esta obra de um dos pensadores mais influentes do século XX. Esta obra está agora publicada em língua portuguesa: *Mircea Eliade, Salazar e a Revolução em Portugal*, Lisboa, Esfera do Caos, 2011. Com efeito, ficaria, sem o estudo e compreensão deste livro, incompleto em Portugal o conhecimento da obra toda de um autor tão referenciado como Eliade e a sua relação de poucos anos, mas marcante do seu trajecto intelectual, com o nosso país, a nossa cultura e as nossas elites intelectuais e políticas.

De facto, Portugal não deixou de marcar de algum modo o trajecto existencial e intelectual de Eliade no mapa das suas derivas por países tão diferentes como a Índia, a França e Estados Unidos. Apesar da estada de Mircea Eliade em Portugal ter correspondido a um período dramático e, segundo ele, pouco criativo e produtivo intelectualmente, não deixou de deixar marcas. Na Índia, ao fazer a sua tese sobre o Yoga e aprendendo Sânscrito, adquiriu a sensibilidade pela demanda das origens (da linguagem, dos comportamentos ritualizados, das culturas...). Em Portugal, país latino com traços similares à sua Roménia, Eliade fortaleceu o sentido do mito numa cultura onde o onírico convivia próximo da realidade. Em França, Eliade iniciou o trajecto ascendente da sua grande produção de pensamento crítico em torno da religião e dos mitos com bom acolhimento. Nos Estados Unidos, com a continuação em Chicago da carreira universitária iniciada em França, a obra de Eliade ganha amplitude mundial e grande reconhecimento.

## Enquadramentos políticos de Eliade

Antes de mais, torna-se importante delinear em que terreno se movia Mircea Eliade no que diz respeito à política no tempo anterior à sua vinda para Portugal.

No ano de 1938, Mircea Eliade, muito pela sua associação a Nae Ionescu, intelectual romeno e mentor de Eliade, e pela participação na *Cuvântul*<sup>2</sup>, que o Professor dirigia, viu-se intensamente envolvido na vida política. A 14 de Julho do mesmo ano, acusado por Armand Călinescu<sup>3</sup> de divulgar propaganda da Guarda de Ferro<sup>4</sup> num artigo que escreveu para a revista *Vremea*, foi preso durante quatro meses: as primeiras três semanas numa cela do quartel militar e o restante tempo no campo de concentração Miercurea Ciuc<sup>5</sup>, conforme relatou com algum pormenor na sua autobiografia e diários. Sendo o seu trabalho admirado por muitos dos que o mandaram prender, acabou por ter alguns privilégios, como poder ler e escrever na cela a que estava confinado nas três primeiras semanas. Mais tarde, quando foi transferido para Miercurea Ciuc, onde estavam outros presos políticos, como Nae Ionescu, teve oportunidade de confraternizar com este e com outros intelectuais romenos. Apesar de lhe ter parecido bastante mais, esta privação de liberdade durou apenas quatro meses, após os quais, sem qualquer justificação, foi libertado. Não deixou esta experiência, no entanto, de inculcar algumas marcas no seu espírito, como podemos ler nesta passagem da sua autobiografia: “a partir de agora eu não podia jamais esquecer quão frágil é a liberdade e, no limite, a própria vida.” (Eliade, 1988: 76; tradução nossa).

<sup>2</sup> *Cuvântul* (termo romeno que significa “a palavra”) era um periódico dirigido por Nae Ionescu de intervenção política de direita, que apoiava a força revolucionária fascista Guarda de Ferro. Foi publicada entre 1926 e 1934, voltando a vir a lume em 1938, ano em que Nae Ionescu foi preso, terminando assim definitivamente a publicação.

<sup>3</sup> Armand Călinescu era um ministro de Carol II que fomentou uma aguda luta contra a facção fascista romena materializada na Guarda de Ferro e nos seus apoiantes. Foi num surto de “limpeza”, em que o próprio líder da Guarda de Ferro foi capturado, que Eliade e Nae Ionescu foram presos.

<sup>4</sup> Sobre este assunto *vd.* Claudio Mutti, *Mircea Eliade y la Guardia de Hierro*, Barcelona, Ediciones Nueva Republica, 2009.

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Diário Português* (1941-1945), Lisboa, Guerra&Paz, 2008, p. 44 (em nota de rodapé).

Esta foi uma altura que Eliade definiu como o início do inferno, que esteve desde sempre directamente relacionado com os alvores da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial e a consequente fragilização da Roménia, que foi lentamente ficando à mercê do “gigante russo”. Inferno este que só termina realmente, segundo a sua diarística, com o final da Guerra e com a sua mudança de Lisboa para Paris.

### **A vinda para Portugal e o fascínio por Salazar**

Com a 2.<sup>a</sup> Guerra a decorrer, em 1940, Rei Carol II avisadamente prevê mais um tempo negro para a Roménia. Uma das medidas que esse receio o fez tomar foi enviar vários jovens intelectuais romenos para outros países europeus, atribuindo-lhes cargos diplomáticos. Foi neste contexto que Eliade foi enviado para Londres, onde permaneceu um ano sob a pressão de bombardeios e recolher obrigatório. Em 1941, a Roménia rompeu as relações diplomáticas com a Inglaterra e todos os romenos tiveram de sair deste país. Eliade chega a Lisboa, quase sem bagagem, no dia 10 de Fevereiro de 1941.

Mircea Eliade chega a Portugal, vindo de uma estada silenciosa em Londres onde, devido ao ambiente de guerra e à sua proveniência de Leste, estaria sempre sob suspeita atendendo ao contexto da guerra, “sabia que não podia sair de Inglaterra nem com uma página manuscrita que fosse.” (Eliade, 2008: 33). A sua chegada a Lisboa foi como uma entrada numa outra dimensão, despido do seu passado e do que realmente o empurrara para a neutral capital portuguesa. Entrou como Adido de Imprensa na Embaixada da Roménia e, depois de uma estadia de três meses no hoje extinto Hotel Suisse-Atlântico Estoril, instalou-se em Cascais, durante todo o Verão, numa *villa* alugada ao advogado Costa Pinto.

Um dos primeiros objectos de análise e reflexão no *Diário Português* de Eliade é António de Oliveira Salazar. Surge logo na segunda página, na entrada de 28 de Abril de 1941. Vale a pena transcrever aquela que foi a primeira impressão de Eliade do ditador português, na celebração dos 13 anos desde que Salazar subira ao poder, que teve lugar na Praça do Comércio, em Lisboa:

Veste roupa simples, cinzenta, de passeio – e sorri, saudando com a mão, comedidamente, sem gestos. Quando ele apareceu, do alto começaram a despejar cestos com pétalas de rosas cor-de-rosa e amarelas. Observei, mais tarde, enquanto um jovem falava num palco no meio da praça, como Salazar brincava pensativo com algumas pétalas que tinham ficado na balaustrada. Depois vi-o falar. Lia com bastante calor, mas sem qualquer ênfase, levantando de quando em quando os olhos do papel e olhando a multidão. Levantava a mão esquerda, mole, pensativa. Uma voz nunca estridente. E, no fim da leitura, quando a praça o ovacionava, inclinava sorridente a cabeça. Parece que nem sentia a força colectiva esmagadora a seus pés. De qualquer forma, não era prisioneiro dela, nem sequer se deixava suggestionar por ela.

(Eliade, 2008: 34)

A curiosidade pelo personagem é marcada desde o primeiro momento. Eliade sente algum fascínio pela modesta presença daquele que é o mundialmente conhecido ditador de Portugal, pelo seu despreendimento da futilidade e do culto da imagem que outros ditadores tão arduamente fomentavam. No livro que escreve sobre Salazar durante o primeiro ano em Portugal, o retrato que fica do ditador é o de um homem pensativo, calado e ponderado (este último é, aliás, um dos predicados mais usados para o descrever).

A 19 de Novembro, já a morar no apartamento da Av. Elias Garcia<sup>6</sup>, em Lisboa, depois de várias entradas no *Diário* em que fala longamente da angústia de ter vários projectos encetados na sua cabeça, alguns na folha de rascunho, mas nada de muito visível ou notável, lamenta: “Estou num período de enorme esforço intelectual, e no entanto de criação medíocre” (Eliade, 2008: 47). Entre esses projectos está o livro sobre Salazar, cuja investigação já vinha sendo feita intensamente há algum tempo, mas ainda sem resultado em escrita. É neste dia de

<sup>6</sup> Av. Elias Garcia 147, 3.º esquerdo, ao Saldanha. Foi colocada uma placa comemorativa do seu centenário, em 2007, indicando que Mircea Eliade viveu nessa casa de 1941 a 1944.

Novembro que inaugura o prólogo do livro com o título ainda provisório de *Salazar e a Contra-Revolução em Portugal*.

Vai terminar esta obra no final de Maio de 1942, completando-a em pouco mais de cinco meses, com o desabafo: “Nem acredito que sou, finalmente, livre.” (Eliade, 2008: 60). A razão pela qual Eliade decide escrever um livro sobre o ditador português é reiterada em vários escritos: uma missão que sente ter para com a sua Roménia – “Com este livro, a posição da Roménia na imprensa sairá reforçada. E isso parece-me importante.” (Eliade, 2008: 55). Anos mais tarde, entre as décadas de 60 e 70, quando escreve a autobiografia referente aos anos 1937-1960, que engloba a passagem por Portugal, Eliade comenta as razões que o levaram a escrever tanto o livro sobre Salazar como os artigos para a revista *Ação* (“Camões e Eminescu” ou “Latina Regina ginta”) entre outras revistas e jornais para as quais escreveu artigos de divulgação da cultura romena, dizendo que, mais do que para servirem a sua causa literária, serviram sobretudo “para promover os laços luso-romenos tanto de natureza política como cultural” (Eliade, 1988: 97) (tradução nossa). Também em entrevista a Claude-Henri Rocquet, face a uma pergunta sobre o papel que tiveram os intelectuais espalhados pelo mundo por ordem de Rei Carol II, na década de 30, Eliade reitera a ideia, embora de forma mais generalizada: “Penso que, num certo momento, o que fazemos na arte, nas ciências, em filosofia, terá um efeito político: mudar a consciência do homem, insuflar-lhe uma certa esperança.” (Eliade, 1987: 64-65). Seriam, portanto, acima de tudo factores políticos que o levaram a fazer esta aproximação.

### **A atracção do modelo português e da sua Revolução Espiritual**

Portugal e Salazar eram, nesta altura e a seu ver, uma espécie de exemplo a seguir para a Roménia, uma fórmula nunca antes experimentada de uma ditadura menos radicalizada, comparativamente ao caso alemão, italiano ou mesmo russo. Um dos pontos de contacto que Eliade encontrou entre o caso português e aquela que pensava ser a solução ideal para o seu próprio país era uma espécie de revolução espiritual levada a cabo pelo ditador português e materializada na afamada “política do espírito”,

que alicerçava o Estado Novo sob a égide de Salazar, tendo António Ferro como paladino. Na introdução ao livro de Salazar, Eliade escreve, a esse respeito: “Como é que se conseguiu chegar a uma forma cristã do totalitarismo, em que o Estado não confisca a vida daqueles que o formam e a pessoa humana (*a pessoa e não o indivíduo*) e preserva todos os seus direitos naturais?” No decorrer do texto surge a resposta:

O Estado salazarista, estado cristão e totalitário, fundamenta-se, em primeiro lugar, no amor. [...] A concepção social e estatal de Salazar é baseada na família, portanto, no amor. As corporações, os municípios e a nação são apenas formas elaboradas da mesma família portuguesa. “Nação unitária” significa, para o ditador de Portugal, comunhão de amor e comunhão de destino – termos que definem a própria família.

O livro *Salazar e a Revolução em Portugal* surge sempre, quando surge, como uma surpresa no currículo bio-bibliográfico de Mircea Eliade. Um motivo para esta surpresa é o facto de ser um livro político. Um motivo maior pode ser o facto de o classificarmos como um livro político de direita, não fascista, mas salazarista. Surpresa, esquecimento ou selecção criteriosa, a verdade é que esta é uma obra que apenas conheceu uma edição, em 1942, pela Gorjan de Bucareste. Traduções, apenas fragmentárias, para francês, castelhano, inglês e português, normalmente em apêndices ao *Diário Português* ou apenas a artigos sobre a presença do filósofo em Portugal. Esta é uma obra no mínimo menosprezada da bibliografia eliadeana. Tendo em conta que o período português é, só por si, uma área de menor interesse na rica biografia de Eliade, não é totalmente inesperada esta discrição em relação à obra de tão conhecido filósofo. Por outro lado, é de alguma forma incómoda a maneira elogiosa com que Eliade segura o estandarte da “revolução” levada a cabo por Salazar. Sorin Alexandrescu<sup>7</sup> faz questão de mencionar no seu estudo que as crenças políticas de Eliade mudaram radicalmente quando sai de Portugal, desacreditado em relação ao ressuscitar da Roménia ou do mun-

<sup>7</sup> Sorin Alexandrescu, “Na cumeeira das águas...” Estudo introdutório ao *Diário Português* de Eliade, publicado em 2008 pela Guerra&Paz

do, agora sob o imperialismo Américo-russo. A esse respeito, é muito interessante notar como Eliade, pouco tempo depois de ter saído de Portugal, a 14 de Outubro de 1946, escreve, no seu *Diário*, como mudou a sua visão de Portugal e de Salazar:

As notícias de Portugal parecem confirmar que Salazar está num estado de extrema exaustão. Aquele homem, que trabalhava dezasseis horas por dia, não consegue trabalhar agora nem uma. Um completo esgotamento nervoso. Quando é aconselhado a descansar, ele responde: “É tarde demais agora. O descanso que me poderia fazer bem há alguns anos atrás agora não adiantaria de nada. É tarde demais!”

Pergunto-me se ele não se arrependerá de ter abdicado da sua vida pessoal – amor, casamento, estudos interrompidos, as obras que não escreveu – a sua vida enquanto homem e filósofo que foi sacrificada “para o bem da Pátria”. Porque, embora seja verdade que ele salvou o seu país de muitos desastres, não será menos verdade que o seu “sacrifício” beneficiou os ricos e retrógrados oportunistas, Católicos da pior espécie, etc. Este pobre e puro homem não fez quase nada pelas pessoas puras e pobres... E quase todos à sua volta eram lacaios, bajuladores e oportunistas. O grande pensador político não conseguia suportar o facto de ter à volta dele nada mais que homens vulgares. Ele alienou a elite de todas as gerações. Terá ele feito isso devido à inveja inevitável que os ditadores suscitam? Ou como precaução, temendo a brilhante *intelligentsia*, precisamente porque ele sabia, através da história recente, o que esse grupo havia feito a Portugal?

(Eliade, 1990; tradução nossa)

Com efeito, Mircea Eliade apenas um ano depois de sair de Portugal olha para Salazar já limpo do fascínio inicial e com uma amplitude que o permite detectar as falhas que já começavam a fender os alicerces do Estado Novo. Embora seja sensível ao sofrimento deste “pobre e puro homem”, não deixa de levantar a suspeita de ser também da sua responsa-



bilidade as consequências que agora sofre, porque temia a “brilhante *intelligentsia*”, rodeando-se assim, em alternativa, de pessoas não tão brilhantes e mais próximas das desvirtudes humanas.

Sobre a questão de um real partidarismo fascista por parte de Eliade, avocamos aqui o artigo de Daniel Dubuisson (Dubuisson, 1995: 42-51), que fala de um esoterismo fascizante no filósofo como linha estruturante do seu pensamento, dando como exemplo a simpatia que o filósofo exprimiu pelo regime instituído por Mussolini e, mais expressivamente, pelo salazarismo. Este último regime, diz-nos, merece-lhe maior admiração essencialmente por duas razões: pelo seu líder, exemplo de humildade e de frugalidade e pelo desejo de revolução espiritual que traz no seu estandarte, ao abrigo dos valores cristãos: um estado “fundado no amor”, como chega a definir na obra que escreve sobre Salazar. Dubuisson sublinha um outro aspecto que aproxima Eliade do Estado Novo: o elitismo que caracteriza o regime e que lhe é tão caro. No *Diário Português*, quando reporta alguns pormenores do seu encontro pessoal com Salazar, refere, sobre o seu interlocutor: “Acredita muito nas elites. Não é necessário que uma revolução seja compreendida e apoiada pelas massas. Uma elite é suficiente para transformar o país.” (Eliade, 2008: 64). E nos momentos inaugurais do Estado Novo, assim o fez Salazar: rodeou-se das elites provenientes de vários grupos, fossem eles católicos, militares, monárquicos ou maçons e trouxe-os para junto de si para formar o seu governo e, simbolicamente, a tríade, em que alguns, ao contrário dele, valorizavam apenas um ou dois dos elementos – Amor (cristão), Pátria (republicana), Família (monárquica). Na verdade, muita da responsabilidade do bom porto a que o Estado Novo conseguiu chegar ao fim dos primeiros 10 anos foi, provavelmente, o equilíbrio entre facções acima descrito, que Salazar escolheu não menosprezar.

Mircea Eliade, apesar da carreira diplomática que seguiu na altura da sua estada em Portugal, é, acima de tudo, um homem da filosofia e da cultura ou mesmo da história. No entanto, não devemos esquecer que, a esta altura, no seu passado recente, existiu um engajamento político assinalável no seu percurso. De tal forma que em 1938 é preso e levado para um campo de concentração de presos políticos onde é retido durante quatro me-

ses. A sua empatia, na altura, seria para com a ala da direita que, na Roménia materializava-se na chamada Guarda de Ferro ou do Arcanjo Miguel, oposta ao partido do poder, e foi por essa alegada empatia que fora preso. O espírito de Eliade era nacionalista e tinha pela sua Roménia um amor pátrio que sempre alimentou a sua “dor”<sup>8</sup> durante sua diáspora pelo mundo. Não obstante, convivia com esta saudade de forma bastante serena, já que, tal como Fernando Pessoa, afirma que a sua pátria é, mais do que tudo o resto, a sua língua, no seu caso, a língua romena: “A pátria, para mim, é então a língua que falo com ela [a esposa, Christinel] e com os meus amigos [...] a língua em que sonho e com que escrevi o meu diário. Por isso, não se trata de uma pátria interior, onírica.” (Eliade, 1987: 77). Ou seja, a sua pátria está onde estiver “o centro do seu mundo” e, no caso específico do exílio, nunca entra em conflito com o mundo exterior a ela, ao contrário, “o exílio ajuda-vos a compreender que o mundo nunca vos é estranho desde o momento em que tendes um centro. Esse ‘simbolismo do centro’ não só o compreendi como o vivi.” (Eliade, 1987:78).

### Salazar mitificado

Se Salazar é uma das figuras da cultura portuguesa mais sujeitas a processos de mitificação, sem dúvida que esta obra de Mircea Eliade inaugurou e lançou bases sólidas, no campo da Filosofia da História, para a construção do mito luminoso do fundador do Estado Novo português.

O mito luminoso de Salazar construído desde as primeiras décadas da sua afirmação enquanto governante e líder de um novo regime contrasta com a não menos intensiva edificação de um mito negro após a queda do regime ditatorial em 1974. Por vezes, dada a preponderância que ganhou, no nosso imaginário negativo do Estado Novo, a personalidade depreciada de Salazar, tem-se gerado um verdadeiro pudor em quem quiser ousar reconhecer algum mérito ao maior ditador português de sempre; o que nos faz esquecer que este mesmo Presidente do Conselho do Estado Novo tinha sido nas décadas de trinta e quarenta objec-

---

<sup>8</sup> “Dor” palavra romena para “saudade”. *Vd.* “Dor – a saudade romena”, in *Acção, Semanário da vida Portuguesa*, nº89, Lisboa, 31 de Dezembro de 1942, p. 3.

to de valorização extremamente positiva e de interpretação quase messiânica da sua vida, pensamento e ação política.

Mircea Eliade, pensador de renome mundial, especialista em História das Religiões e em Mitocrítica, pode ser considerado aquele que melhor inaugura um processo consistente de mitificação de Salazar inscrito numa proposta de releitura da História de Portugal. Conhecedor dos mitos e das suas tessituras como ninguém, acaba por utilizar (neste seu livro agora editado em português), consciente ou inconscientemente, um esquema subjacente de mitificação para apresentar a assunção e afirmação política de Salazar na vida portuguesa, como solução exemplar para as crises e impasses que experimentavam então outros países europeus, em particular para a Roménia, em tempo de tensão fracturante provocada pela ascensão concorrencial dos fascismos e dos comunismos.

Pesquisador obstinado e encantado pelas origens e pelos veios das tradições profundas das culturas, dos povos, das mentalidades, mestre da descrição dos tempos primordiais, Eliade, no seu contacto breve mas intenso com a Cultura Portuguesa durante o seu refúgio português da II Guerra Mundial, encanta-se com aquilo que admira como a grande história portuguesa dos tempos medievais e proto-modernos dos Descobrimentos. *A contrario*, lamenta as crises e depressões portuguesas da perda da independência e da política de um Marquês de Pombal que teria querido abraçar Portugal a uma Europa do Iluminismo negando as correntes e instituições tradicionais, vendo aí o princípio da grande queda do país. Mas este quebrantamento começa a acontecer de uma forma sucessiva, e sem retorno a breve trecho, a partir das invasões francesas e com a sucessão dos tempos conturbados do século liberal português, avaliando negativamente o papel das instituições e dos intelectuais que queriam aproximar Portugal de uma determinada Europa dita da razão, da Ciência pura e do progresso distanciando o país de si próprio (Pombal, 2008).

A derrocada portuguesa acentua-se, na leitura de Mircea Eliade, na fragilidade política do regime provocada pelos mais de 40 governos que se sucederam nos 16 anos do primeiro regime republicano, arrastando o povo e a nação para uma situação de falência extrema e de quase não retorno.

Então, nesta fase de extremo e gritante de recuo português, Mircea desenha com cores que lembram as narrativas messiânicas bíblicas,

o aparecimento providencial de Salazar, de que a breve existência política de Sidónio Pais à frente dos destinos do país tinha sido uma prefiguração precursora.

Emerge do meio do caos em que Portugal teria ficado pela política desastrosa da I República, a figura lídima de Salazar, como salvador, como aquele que iria operar uma revolução espiritual pelo Amor: pelo amor à família, ao povo, à religião tradicional, ao Estado. Emerge como um espécie de messias, de homem providencial que o país há muito esperaria

Não podemos deixar de subentender nesta leitura da história portuguesa, destinada a preparar o aparecimento providencial de Oliveira Salazar, a presença do esquema mitificante de raízes bíblicas e proféticas que pretende afirmar a esperança na *renovatio temporum*. Aliás, trata-se de um esquema usado por outros autores providencialistas célebres da cultura portuguesa (Franco, 2000). Estamos diante do esquema circular triádico sequenciado pelas categorias da Idade de Ouro/Decadência/Renascimento (*Renovatio temporum*).

Com base nesse esquema hermenêutico da construção prefigurativa do passado, podemos subentender que o historiador anuncia implicitamente uma “certeza”, que no presente histórico da escrita da obra assume uma função modelar. Esta é com efeito a grande lição do passado. Mas isso ocorrerá quando o reino atingir um estado de degradação intolerável, pois neste livro encontramos implícita a lógica (de fundo teológico judeo-cristão) de que Deus manda o redentor quando se atinge um grau extremo de decadência. João Medina, deslindando esta lógica da degradação/redenção, coloca em contraste as expectativas da leitura messiânica da história e a lógica teológica de fundo inscrita na concepção doutrinal judaica do ritmo da história: “O que é sobretudo verdade no tocante aos movimentos de activismo messiânico em que se pretende «apressar a vinda» do Messias, não obstante a advertência que, no salmo 45, 3, dava o Midrash Tehillim: «Israel disse a Deus: quando nos virás resgatar? E Deus respondeu: quando tiveres caído no mais baixo, então te virei resgatar! Ou como se advertia no livro de Esdras (4, 34): 'Não sejas mais apressado que o teu Criador'...” (Medina, 1991: 270-271).

Vivida a Idade de Ouro que se tornara exemplar, inspiradora, objecto de desejo de retorno, verifica-se a seguir a experiência de crise, de decadência em progressiva depressão até atingir o fundo quase irresis-

tível de sobrevivência. Então é aí que surge providencialmente o restaurador, o messias, o salvador, a pessoa providencial que vem restaurar a harmonia perdida (Franco, 2004).

É notável a presença deste leitura paradigmática e mitificante da história portuguesa vergada analiticamente em tom quase romanesco por Mircea para fazer aparecer a figura lídima de Oliveira Salazar, vinda do seu recato intelectual de Coimbra para o centro do poder em Lisboa.

### **Os problemas e o debate controverso das soluções para Portugal**

Mircea Eliade enquadra-se, com a leitura que propõe na sua obra sobre *Salazar e a Revolução em Portugal*, numa determinada corrente de interpretação de Portugal e dos seus problemas, apresentando soluções que divergem das de outras correntes com ópticas que se tornaram vencedoras na Primeira República que viria a fracassar. Assim, o escritor romeno acaba por combater sem misericórdia todos aqueles intelectuais laicos herdeiros do Iluminismo e admiradores de uma Europa assente nos valores da Revolução Francesa.<sup>9</sup> A sua linha de leitura da História de Portugal em função da assunção de Salazar no seu decurso contemporâneo era partilhada por um conjunto de intelectuais europeus dos anos 20, 30 e 40 desiludidos com as promessas democráticas republicanas inscritas no ideário de transformação de Europa e do Mundo que remonta à Revolução Francesa.

*Un poeta \_ Anthero de quental - maldijo la Vida; un filósofo – Teófilo Braga – nego la Fe; un historiador – Oliveira Martins – condeno la Historia. He aqui, alcanzada en su triple base, toda la existencia de Portugal* (Pabón, 1942: 9). Assim começa *La revolucion Portuguesa*, no primeiro volume de dois, da autoria de Jesus Pabón, em 1942, apontando Antero de Quental, Teófilo Braga e Oliveira Martins como os responsáveis pela existência de Portugal tal como ele era. A seu ver, caso estes “renegados” não tivessem imprimido o seu cunho peculiar na História

<sup>9</sup> Sobre a Ideia de Europa na Cultura Portuguesa ver Pedro Calafate e José Eduardo Franco (Coords.), *Séculos de Ideias: Ideias de Europa na Cultura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 2010. (No Prelo).

portuguesa, esta teria seguido um rumo diverso e hoje nada seria como é, ou como era, em 1942.

Mircea Eliade, apesar de referir na introdução desta sua obra o livro de Pabón, diz não ter ido a tempo de o usar como estudo sobre o mesmo objecto que tratava, uma vez que a obra espanhola saiu já levava a sua em franco avanço. Apesar deste aviso, é impossível passar ao lado de tamanha coincidência de tempo, de assunto e até de circunstância. Jesus Pabón e Mircea Eliade, ambos estrangeiros, decidem tratar a Revolução Portuguesa desde os seus primórdios nos movimentos liberais até ao regime salazarista. Ambos o fazem, parece-nos, da mesma forma: como se estudassem um exemplo que o seu próprio povo, espanhol e romeno, poderia seguir.

Por um lado, Jesus Pabón, que lamentava uma Espanha deflagrada por uma guerra intestina (a civil) e, sem tempo para recuperar desta, a participação na 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial. Mircea Eliade, por seu lado, via a sua Roménia ameaçada pelo gigante soviético e pelas circunstâncias da guerra que incidiam gravemente sobre o seu país. Sobre este comprometimento Eliade refere, no seu *Diário Português*, aquando da redacção do livro sobre Salazar: “Teria muito mais prazer se escrevesse *Camões. Ensaio de filosofia da cultura*<sup>10</sup>. Mas escolhi Salazar para melhor servir o meu país, para ter ao menos a ilusão de que estou a cumprir o meu dever em tempo de guerra” (Eliade, 2008: 55).

Estas afirmações associadas à sensação de alívio descrita com fulgor na madrugada de 29 para 30 de Maio de 1942, quando termina o livro, levam a ver esta redacção como uma obrigação desagradável a que se propôs, um “cumprir de dever” que, chega a afirmar, preferia não ter de fazer. Contudo, Eliade conseguiu libertar a sua escrita de todo este suposto peso e lemos *Salazar e a Revolução em Portugal* como uma história romanceada, a fazer lembrar o punho de Oliveira Martins, da perspectiva de um observador que não podemos deixar de julgar fascinado pelo percurso dos portugueses desde cerca de 1820 (com algumas incursões anteriores breves a figuras que considerou incontornáveis como D. Se-

---

<sup>10</sup> Uma obra que Mircea Eliade várias vezes projectou, principalmente durante o período em que viveu em Portugal, mas que nunca chegou a concretizar. Ficou apenas ensaiado em alguns artigos que chegou a publicar na imprensa portuguesa da altura.

bastião e Marquês de Pombal) até à figura de Salazar, aqui a cumprir uma indiscutível messiânica função salvadora.

Com efeito, de uma inegável índole nacionalista da parte de Eliade nasce-lhe a inclinação pela facção que valoriza acima de tudo a pátria, a história e a cultura de um país. Daí o seu fascínio por Salazar quando chega a Lisboa em 1941 e daqui surge também a ideia de escrever um livro sobre o ditador português como uma espécie de tutorial a Antonescu que tomava as rédeas de uma Roménia já muito fragilizada interinamente e ameaçada agora, em tempo de Guerra, por forças externas. No *Diário*, Mircea desabafa sobre a escrita do livro que tanto o angustia, como referimos, principalmente por o enredar novamente nas malhas políticas de uma forma que não considera a ideal:

É verdade, acho indecente publicar em tempo de guerra um livro que não tenha qualquer relação com as contingências políticas do meu país. A história da revolução e contra-revolução tem o seu interesse e, sobretudo, acho eu, para a Roménia.

Mas custa-me a escrevê-la. Estou a escrevê-la mal. Penso, entre outras coisas, que Icã Antonescu fará novamente uma plataforma deste livro. A colaboração entre Carmona e Salazar vai-lhe parecer o modelo de colaboração entre o general Antonescu e ele próprio; um general e um professor de Direito, num lado e no outro.

(Eliade, 2008: 54- 55)

A questão do desagrado em escrever esta livro atravessa o registo diário da sua feita, culminando no enorme alívio que sente quando o termina, em Maio de 1942. No entanto, Eliade considera necessário este trabalho, mais necessário que qualquer ensaio sobre Camões ou Queirós, que com certeza o deleitariam mais, “Mas escolhi Salazar para melhor servir o meu país, para ter ao menos a ilusão de que estou a cumprir o meu dever em tempo de guerra.” (Eliade, 2008: 55). É um livro, no entanto, que não deixa transparecer na leitura o enfado da escrita, ao contrário, está narrado de uma forma fluida e romanesca. A

simpatia pela figura salazarista é uma constante e uma nuance não tão discreta na descrição biográfica do ditador.

Assim, atravessando o século XIX português numa narração empolgante, chegamos ao *fin de siècle* acompanhados das figuras que atearam o fogo polémico das Conferências do Casino, “um grupo de intelectuais democrático-revolucionários, à frente do qual estavam quatro escritores: o poeta Antero de Quental, o romancista Eça de Queiroz, o historiador e economista Oliveira Martins e o polígrafo Teófilo Braga. Quatro nomes que, vinte anos mais tarde, serão as figuras de proa da cultura portuguesa.” (Eliade, 2011: 50). Comparado com o que estabeleceu Jesus Pabón, Eliade acrescenta mais um nome, Eça de Queirós, à elite pensante que terá lançado as sementes da República e marcado de forma indelével a sua presença na História de Portugal. O facto de não querer deixar de fora o escritor realista, sublinha um fascínio especial por ele e pela sua obra, arma que considera não menos poderosa do que qualquer discurso ou ensaio dos seus colegas: “não era nem filósofo, nem enciclopedista e cedo desistiu de ser revolucionário. [...] Através dos seus admiráveis romances, Eça de Queiroz abalou as instituições tradicionais – a Pátria Portuguesa, a Igreja, a família – talvez tanto como Oliveira Martins ou Antero.” (Eliade, 2011: 65). O facto de ter viajado pelo mundo e de ter adquirido por isso um conhecimento que os outros não tinham, tornou-o capaz de uma “tremenda caricatura de tudo o que representava, entre 1870-1890, o espírito ‘constitucionalista’” (p. 26).

Entrando no século XX, sucedendo-se os acontecimentos fracturantes da queda da monarquia e da implantação da República, Eliade descreve e analisa a experiência republicana como sendo a última grande tragédia de Portugal. Uma época caótica, desgovernada, sangrenta, corrupta, que nada mais fez do que trazer à superfície a necessidade fulgurante de uma revolução intestina capaz de revirar o país. Uma revolução com um líder.

Salazar, diz-nos, na sua figura discreta e pouco exuberante, promove em primeiro lugar o amor pelo próximo, defendendo que valores como a caridade e a solidariedade precedem qualquer propaganda política. E são estes princípios que, segundo a sua análise, permitiram fazer a



já referida revolução espiritual. Não obstante, a pessoa que conduz a revolução terá de ser de alguma forma escolhida quase providencialmente. A forma como Eliade faz uma breve biografia de Salazar, desde a sua infância “moderada”, a adolescência “pensativa”, em que todas as decisões de vida desde tenra idade são “ponderadamente tomadas”, conduz o leitor através da vida de um homem “escolhido” quase providencialmente para o cargo que viria a ocupar em 1928. “Aos vinte anos [...] falaria com a mesma ponderação e seriedade como falará mais tarde, perante os estudantes de Coimbra e anos depois, perante a Assembleia das Câmaras Corporativas e o país.” (Eliade, 2011: 142). O autor, seduzido por este homem só e solitário, deixa clara nestas linhas uma admiração, política e pessoal, que provavelmente lhe terá toldado o rigor histórico, que de resto também não era a sua exigência maior.

Desde as primeiras páginas até ao final do livro, como referimos, são claras quais as empatias do autor. Mircea Eliade milita, nestes idos anos 40, uma mentalidade política de direita e vê em Salazar o homem exemplar que conseguiu cumprir, através do regime do Estado Novo, o ideal que militava. Analisando vários aspectos da política salazarista, Eliade inclina o seu fascínio para a admirável política externa de Salazar, principalmente em tempos de guerra. Acima de tudo, o equilíbrio: ibérico e atlântico, estando este garantido Portugal rumaria estável, embora em águas muitas vezes turbulentas.

### **Referências bibliográficas:**

- DUBUISSON, Daniel (1995), “L’ésotérisme fascisant de Mircea Eliade”, In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 106-107, mars.
- ELIADE, Mircea (1987), *A provação do labirinto. Diálogos com Claude-Henri Rocquet*, Lisboa,
- ELIADE, Mircea (1988), *Autobiography. Volume II (1937-1960) Exiles’s Odyssey*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ELIADE, Mircea (1990), *Journal I 1945-1955*, Chicago & London, The University Chicago.
- ELIADE, Mircea (2008), *Diário Português (1941-1945)*, Lisboa, Guerra&Paz.

- ELIADE, Mircea (2011), *Salazar e a Revolução em Portugal*, Lisboa, Esfera do Caos.
- FRANCO, José Eduardo (2000), *O Mito de Portugal: A primeira História de Portugal e a sua*
- FRANCO, José Eduardo e José Augusto Mourão (2004), *Influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa. Escritos de Natália Correia sobre a Utopia da Idade Feminina do Espírito Santo*, Prefácio de Luís Machado de Abreu, Lisboa, Roma Editora.
- Função política*, Lisboa, Roma Editora/FMMVAD.
- MEDINA, João (1991), “O Sebastianismo - Exame Crítico dum Mito Português”, in João Medina (dir), *História de Portugal*, Vol. III, Amadora, Clube Internacional do Livro.
- PABÓN, Jesus, *La Revolucion Portuguesa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- POMBAL, Marquês de (2008), [Junta de Providência Literária], *Compendio Histórico da*
- Publicações Dom Quixote*.
- Universidade de Coimbra, Edição coordenada, fixação do texto e introdução por José Eduardo Franco e Sara Marques Pereira, Prefácios de José Esteves Pereira e Manuel Ferreira Patrício, Porto, Campo das Letras.

**GUERRA, POESIA E TRAUMA:  
LEITURAS DA POESIA DA GUERRA COLONIAL**

Margarida Calafate Ribeiro  
Universidade de Coimbra

O poeta Simónides, falando  
Co' o capitão Temístocles, um dia,  
Em cousas de ciência praticando,  
Uma arte singular lhe prometia,  
Que então compunha, com que lhe ensinasse  
A se lembrar de tudo o que fazia  
(...)

Mas o capitão claro, cujo intento  
Bem diferente estava, porque havia  
As passadas lembranças por tormento,  
*Ó ilustre Simónides! dizia*  
Pois tanto em teu engenho te confias  
Que mostras à memória nova via,  
Se me desses uma arte que em meus dias  
Me não lembrasse nada do passado,  
Oh! Quanto melhor obra me farias!

Luís de Camões

Um luto é um choro.  
Um trauma é um grito.

Rui Mota Cardoso

No clássico texto do psiquiatra e antropólogo britânico W.H.R. Rivers, “The Repression of War Experience”, de 1917<sup>1</sup>, o conhecido psiquiatra defendia que para abordar a questão do trauma, por motivos ligados à guerra, era essencial olhar para as manifestações artísticas desses períodos, mormente aquelas que se relacionavam com o discurso, como a literatura, e expunham as suas dúvidas sobre o método então adoptado para curar os veteranos de guerra que sofriam do que a psiquiatria da época designou como “shell shock” ou “neurose de guerra”. O tratamento consistia em activa ou voluntariamente reprimir as memórias dos episódios traumáticos que tinham feito parte da experiência do indivíduo, com o objectivo de os tornar inacessíveis à memória produzindo assim o chamado estado de supressão, após o qual os pacientes eram considerados curados e reenviados para o cenário de guerra. Neste artigo, W.H.R. Rivers, desafiando a terapia geral e apresentando casos de pacientes que tinha tratado em Craiglockhart War Hospital, defendia que a repressão de memórias de guerra, como era habitual fazer, não era o método mais correcto. De acordo com o psiquiatra, o mecanismo natural do homem ao lidar com memórias dolorosas é justamente o de tentar esquecê-las ou, pelo menos, evitá-las, e se o não consegue fazer a ponto de ser diagnosticado com “neurose de guerra”, é porque lhe é impossível esquecer e continuar a sua vida com esse trauma, que, de acordo com o método usado, ao ser reprimido durante o dia, frequentemente se manifestava durante a noite sob a forma de insónias, pesadelos, medos e outras perturbações psico-somáticas. Segundo W.H.R. Rivers, a melhor forma de abordar o problema e seguir uma terapia eficiente era precisamente dar oportunidade ao paciente de falar das suas experiências, seguindo o princípio da catarse, por oposição ao princípio da repressão, que orientava a psiquiatria da época. No entanto, como sublinhava o psiquiatra, não se tratava apenas de defender a exposição das memórias de guerra, nem de assumir uma concentração exaustiva do pensamento nessas mesmas memórias. Ao contrário, na sua opinião, era precisamente por enfrentar essas memórias, ligadas muitas vezes a sentimentos de culpa, co-

---

<sup>1</sup> “The Repression of War Experience” foi publicado em *The Lancet*, em 2 de Fevereiro de 1918. O texto está disponível na internet em <http://www.sassoonery.demon.co.uk/lancetpaper.htm>. Sobre W.H.R. Rivers ver também Paul Whittle, “W.H.R. Rivers: a founding father worth remembering”, <http://www-instruct.nmu.edu/psychology/hwhitake/content/rivers.htm>

bardia, arrependimento, vergonha e perda de identidade, que era possível atenuá-las na mente. Caso contrário elas voltariam sempre sob a forma de sonhos, pesadelos, reacções somáticas aparentemente sem ligação, histerias ou desadaptações de vária ordem. Este artigo histórico é de um considerável pioneirismo para a sua época na medida em que lida com os princípios do tratamento efectivo do que hoje em dia designamos por stress pós-traumático.

Relendo este artigo hoje e tendo em mente que W.H.R. Rivers foi o psiquiatra que acompanhou o poeta inglês da Primeira Guerra Mundial, Siegfried Sassoon na sua estadia em Craiglockhart War Hospital, e em consonância com a trilogia de Pat Barker sobre a mesma guerra, composta por *Regeneration* (1991), *The Eye on the Door* (1993) e *The Ghost Road* (1995), onde a autora nos dá o detalhe ficcionalizado das sessões de terapia entre W.H.R. Rivers e Siegfried Sassoon, percebemos melhor a pertinência do aviso feito pelo psiquiatra, sobre a importância dos psiquiatras que lidam com situações de stress pós-traumático olharem para as manifestações literárias e artísticas ligadas aos eventos traumatizantes ou produzidos pelos próprios pacientes.

Siegfried Sassoon, já então reconhecido no meio literário britânico pelos seus poemas, escritos no cenário de guerra e publicados em vários periódicos desde 1916<sup>2</sup>, tinha sido enviado para Craiglockhart War Hospital com o diagnóstico de “shell shock”, após ter publicado a célebre “Declaration of Defiance – Finished with the War, a Soldier’s Declaration”, em Julho de 1917. O protesto de Sassoon, embora não fosse único<sup>3</sup>, foi iniciador – até pela destacada posição do seu autor – de uma atitude política de reclamação de paz no interior de um mundo em guerra.

---

<sup>2</sup> Os poemas de Sassoon publicados por Rupert Hart-Davis, *The War Poems of Siegfried Sassoon*, London, Faber and Faber, 1983, retém as datas de escrita e indicação de publicação permitindo-nos identificar os poemas escritos e enviados da frente de batalha, os poemas escritos em Craiglockhart War Hospital, etc.

<sup>3</sup> Como nota Simon Featherstone é também de referir a posição do pacifista Max Plowman que em 1917 resignou à sua comissão de serviço e do escocês marxista John MacLean que liderou uma campanha contra a guerra, para não falar do matemático e filósofo Bertrand Russell - como quem Sassoon aliás esteve em contacto – conhecido pelas suas posições contra a guerra, que lhe valeram a demissão compulsiva do seu posto no Trinity College, Cambridge, e mesmo prisão por ter escrito um artigo julgado “insulting to an ally”. Cfr. Simon Featherstone, *War Poetry*, London and New York: Routledge, 1995, p. 54.

Neste texto o poeta dava notícia não só do sofrimento humano que a guerra envolvia, mas sobretudo denunciava os “erros políticos” e as “mentiras” daqueles que eram os senhores da guerra e que injustificadamente a prolongavam, denunciando assim em letra de forma o que o malgrado poeta Wilfred Owen designou como “The old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori” (Owen, 1983: 140) e que é, na verdade, a “old lie” de todas as guerras. Mais tarde nos seus escritos<sup>4</sup>, Sassoon, recordando W.H.R. Rivers, diz que na verdade o psiquiatra procurava tratar a sua “condição”, não como “shell shock”, mas como um “complexo anti-guerra”<sup>5</sup>. Como descreve Pat Barker o tratamento desta “condição” envolvia longas e disputadas conversas entre o paciente-poeta e o psiquiatra, em que memórias traumáticas, amnésia, imaginação, experiência e interrogação sobre o fenómeno guerra (e esta guerra especificamente) conviviam em termos equivalentes. É sabido que estas conversas causaram problemas de vária ordem a W.H.R. Rivers, como o próprio relata em *Conflict and Dream* (Rivers, 1923). A leitura de *Le Feu*, de Henri Barbusse a conselho de Sassoon e provavelmente de alguns poemas de Sassoon, Robert Graves e Wilfred Owen impressionou profundamente W.H.R. Rivers, levando as conversas entre paciente e psiquiatra para o aspecto que tinha feito Sassoon escrever a “Declaration of Defiance” e, consequentemente, levando W.H.R. Rivers a reflectir sobre as posições que permitiam a continuação da guerra, sobre a natureza da própria guerra, sobre a natureza da “doença” de que Sassoon era portador, sobre as doenças de que muitos outros homens envolvidos nesta guerra eram vítimas e, naturalmente, como psiquiatra, sobre a maneira de terapêuticamente as abordar. Após a guerra, W.H.R. Rivers regressou a Cambridge e manteve sempre contacto com Sassoon. O poeta passou o resto da sua vida escrevendo memórias de guerra. Em *Sherston's Progress*, Sassoon dedica o primeiro capítulo a W.H.R. Rivers referindo-se ao psiquiatra

<sup>4</sup> Cfr. *Sherston's Progress*, London, Penguin Books, 1948.

<sup>5</sup> Cfr. “One evening I asked whether he [W.H.R. Rivers] thought I was suffering from shell-shock. “ - Certainly not, he replied. - What have I got, then? - Well, you appear to be suffering from an anti-war complex.” (p. 8). Como reconhecerá mais tarde o poeta, referindo-se à sua “atitude” perante a guerra, após algum tempo sob a orientação de Rivers em Craiglockhart War Hospital, “My “attitude” was, indeed, unchanged; it had merely ceased to be aggressive” (pp. 9-10), in Siegfried Sassoon, *op. cit.*, 1948.

como o seu "father-confessor"<sup>6</sup> e evoca-o em dois poemas - "Revisitation", escrito após a morte de W.H.R. Rivers, e "Repression of War Experience" (Sassoon, 1984: 89-90), escrito em Julho de 1917<sup>7</sup>, escrito em diálogo com a comunicação de Rivers com o mesmo título e acima referida e seguramente devedora das conversas e dos testemunhos poéticos de Sassoon e quem sabe até de Wilfred Owen que em 1917 também se encontrava em Craiglockhart War Hospital, onde aliás terá escrito parte dos seus poemas. Mas para além do tratamento a dar aos pacientes no momento do internamento hospitalar, Rivers interrogava-se também sobre o futuro destes homens. E foi sobre os homens em tratamento em Craiglockhart War Hospital, que Sassoon escreveu, em Outubro de 1917, o poema "Survivors", cujo título indica por si só a condição intermédia dos homens que tecnicamente sobreviveram à guerra, não deixando de apontar para o que restaria de todo aquele mundo vivido nas trincheiras e abafado a cheiros de hospital.

Assim e contra todas as expectativas iniciais ficava o aviso de que os traumatizados de guerra não terminariam com a guerra, como o próprio Freud inicialmente acreditou, e cujo abandono no pós-guerra fazia parte do "desencantamento" a que se referia C. E. Montague<sup>8</sup>. No entanto, houve ainda a esperança, de que as lembranças da guerra se poderiam arquivar na "categoria de coisas esquecidas". Mas rapidamente se verificou que "a influência da guerra continuava a controlar todos os pensamentos e actos" (Fussell, 1975: 325), exibindo as suas ruínas materiais e humanas com milhares de famílias destroçadas, homens mutilados física e psiquicamente de ambos os lados da Grande Guerra, e se é verdade que, como aponta A. Babington em *Shell-shock: a history of the changing atti-*

---

<sup>6</sup> Em "Revisitation" Rivers é chamado de "fathering friend and scientist of good", in Siegfried Sassoon, *Collected Poems 1908-1956*, London/Boston, Faber and Faber, 1984, p. 221.

<sup>7</sup> O livro foi escrito após o regresso do poeta à frente de batalha, "curado", ou apenas convencido de que tinha abandonado os seus homens. No entanto, trata-se de um manifesto contra guerra ou como Paul Fussell considera "his final blast against war". Cfr. Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 91.

<sup>8</sup> Sobre a evolução de Sassoon e o "disenchantment" a que se referia C. E. Montague ver Simon Featherstone, *op. cit.*, 1995, p. 54 e Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 240.

*tudes to war neurosis*, a psiquiatria começou a mudar as suas atitudes, no reconhecimento e tratamento dos traumas de guerra durante a Primeira Guerra, não é menos verdade que, como assinala Bogacz, esta mudança teve maiores repercussões, na mudança cultural e social da Europa do pós-guerra<sup>9</sup>. Daí que o crítico Paul Fussell quando elabora a sua conhecida antologia de poesia da Primeira Guerra *The Great War and the Modern Memory*, justaponha no próprio título a “Grande Guerra” e “a memória moderna”, atribuindo ao evento o estatuto de ruptura com um passado para sempre perdido e lançando no binómio o paradigma para pensar a era moderna e os testemunhos literários dessa experiência individual e colectivamente traumática que foi a Primeira Guerra Mundial, como tão bem nos mostrou Karl Kraus ao intitular o seu livro sobre a Primeira Guerra, traduzido para português por António Sousa Ribeiro, como *Os Últimos Dias da Humanidade* e, ao fazê-lo colocava-nos a todos nós, filhos e netos de sobreviventes desta guerra numa espécie de indefinível pós-humanidade. Os limites linguísticos e literários eram manifestos perante a necessidade de descrever uma realidade para a qual não havia referência. Na verdade não havia referência linguístico-literária para transmitir a dimensão apocalíptica do acontecimento (Fussell, 1975: 138-139 e 169-179), mas também não havia referência narratorial ou poética para transmitir os acontecimentos da maneira como o fizeram os poetas da Primeira Guerra, ou seja, vividos e filtrados por um eu em ruptura espacial e temporal pela experiência do conflito, assim acusando a transferência de um discurso de guerra ligado à celebração nacional para um campo semântico de interrogações, responsabilidades, valores morais, sentimentos e identidades individuais. Segundo o crítico estes escritores situam-se na fluída divisória entre os dois modos de escrita – ou, por outras palavras, entre a literatura e o testemunho, o autobiográfico e o histórico - o que confere às memórias da Grande Guerra a sua qualidade especial, qualidade essa nem sempre valorizada, porque muito poucos leitores retiveram o seu carácter ficcional, preferindo lê-la

---

<sup>9</sup> Cfr. A. Babington, *Shell-shock: a history of changing attitudes to war neurosis*, London: Leo Cooper, 1997 e T. Bogacz, “War neurosis and cultural change in England, 1914-22: The Work of the War Office Committee of Enquiry into “Shell-Shock””, *Journal of Contemporary History*, 24, 1989, pp. 227-256.



apenas como “história” ou “documentário” (Fussell, 1975: 312), ignorando assim um dado fundamental – que o testemunho não é a prova que procuravam ver nesta literatura, como em toda a literatura moderna de guerra, incluindo naturalmente a literatura da nossa Guerra Colonial. O testemunho, judicial ou literário, está sempre aquém da prova<sup>10</sup>. Fala de um mundo não visto por quem ouve, exorciza um trauma, tem o poder de denunciar e até de incriminar, mas não o de condenar. Tem por certo o poder de fazer não esquecer. No sentido moderno, esta foi a primeira “literary war”, para usar a expressão de Paul Fussell, aquela em que a ênfase narrativa é colocada na dimensão vivencial de um sujeito individual, cuja experiência e o testemunho literário convertem em sujeito histórico<sup>11</sup> e, conseqüentemente, em narrador da história. W.H.R. Rivers terá eventualmente pressentido essa mudança e é manifesto que lendo os escritos e poemas de Sassoon, foi sensível à função social e política da escrita de guerra, mas, ainda que tenha pressentido, não lhe terá atribuído a dimensão terapêutica de exorcização de um trauma, ou seja, a “dimensão clínica” que hoje a crítica literária e a psiquiatria atribuem aos testemunhos literários (Shoshana, 1992: 12). Sabemos hoje, após tanta literatura de tantas guerras, tanto testemunho literário de tantas experiências traumáticas<sup>12</sup>, que revisitar os espaços de guerra ou de trauma, real ou ficcionalmente, é uma forma de drenagem de um drama interior, ligado a sentimentos de culpa, remorso e dor que impelem o sujeito para a narração, assim o aliviando do peso da experiência por o representar em literatura ou em arte. Mas simultaneamente o texto produzido é um testemunho do acontecido para as gerações vindouras, cumprindo aquilo a que Primo Lévi chamou “o dever de memória”<sup>13</sup>, ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento e não mais pode dizer que não sabia, ge-

<sup>10</sup> Sobre isto ver Eduardo Prado Coelho, “Literatura e Testemunho”, *O Escritor*, 11-12, Dezembro, 1998, pp. 211-215.

<sup>11</sup> Catherine Savage Brosman, *op. cit.*, 1992, p. 85.

<sup>12</sup> Sobre este assunto ver a antologia organizada por Carolyn Forché, *Against Forgetting: 20<sup>th</sup> Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

<sup>13</sup> Utilizo a tradução portuguesa de Primo Levi, *O Dever da Memória*, Lisboa, Civilização/ Contexto, 1997.

rando-se o pacto de responsabilidade partilhada sobre o acto narrado inerente à funcionalidade da literatura-testemunho. Por isso, a partir da Primeira Grande Guerra a literatura de guerra é também uma literatura contra o esquecimento exprimindo-se como um excesso de memória individual contra uma falha da memória colectiva (aqueles que não escreveram de volta, aqueles que não ouviram, aqueles que não viram). No limite é apenas o resto do que fica, é aquilo que não permitirá esquecer, pois a sociedade saída de uma guerra tudo fará para esquecer, tentando imaginariamente voltar a essa vida anterior, tornando assim o regressado de guerra como um fantasma do mundo que se quer esquecer. Como diz uma personagem de um romance da nossa Guerra Colonial *Jornada de África* de Manuel Alegre, prevendo o pós-guerra:

Não penses que alguém se interessa. (...) Vamos ser os grandes cornos deste tempo. (...) quem vai querer saber o que se passou aqui. Ninguém vai pôr em causa os brandos costumes, os mortos serão esquecidos, nós próprios faremos por esquecer, mais tarde ninguém contará. (...) A guerra não existe, um dia vais ver que nunca existiu.

(Alegre, 1989: 124)

ou, já em tempo de regresso, o protagonista regressado da guerra em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar [...]

(Antunes, 1991: 81 e 240)

Desta forma as sociedades saídas da guerra nos seus protocolos de recordação e esquecimento deixam isolados com os seus fantasmas aqueles que são portadores da experiência da guerra, deixando-os entre um luto impossível de fazer e o grito que é o trauma, como bem exprime uma

personagem de *Fado Alexandrino* de António Lobo Antunes pedindo socorro e alguma comiseração e solidariedade:

o que faço ao sacana deste preto que não acaba de cair, de umbigo roto, no interior de mim, o que farei a este preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim ...

(Antunes, 1989: 40)

Estas reflexões levam-me à questão colocada em termos colectivos por Jo Labanyi, na esteira de Derrida, da impossibilidade de ficar de luto pelos fantasmas da História, pela impossibilidade de narrar a História (Labanyi, 2003: 59-68), o que, de alguma forma, explicaria, por um lado, o silêncio colectivo, e, por outro lado, o carácter essencialmente testemunhal característico desta literatura, como a tentativa inacabada, e por isso intensamente reescrita, daqueles que são “assombrados pelas memórias da guerra” (Medeiros, 2000: 201-221). O silêncio sobre a guerra seria assim uma forma equivalente ao discurso sobre a guerra, ou seja, uma forma de resposta ao trauma num sentido individual e colectivo. Assim de um lado teríamos a catarse e testemunho, e do outro lado do espectro podemos ter a denegação ou o silêncio sobre o mesmo acontecimento. O que estas duas posições – catarse ou silêncio – enviesadamente afirmam é a incomunicabilidade da experiência traumática da guerra levando os autores – como aliás mostrou Roberto Vecchi em relação aos escritores da Guerra Colonial portuguesa (Vecchi, 2001: 398) - à escrita e reescrita de livros sobre a guerra, não só por uma questão pessoal de pesquisa das palavras justas para exorcizar essa experiência autobiográfica traumática para sempre inacabada, mas também por uma questão social, política e literária de afirmação contra o silêncio colectivo inerente à funcionalidade pública do testemunho.

Este foi o percurso poético traçado por Fernando Assis Pacheco, o primeiro poeta que se manifestou poeticamente contra a Guerra Colonial e o primeiro oficial a ser evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria do exército português. A sua poesia, tecida numa grande atenção ao

quotidiano e marcadamente autobiográfica<sup>14</sup>, está profundamente marcada pela guerra, onde esteve de 1963 a 1965. Como Sassoon também Assis Pacheco – e todos os homens que andaram na guerra – viu a sua vida dividida entre o “antes da guerra” e o “depois da guerra”, reordenação temporal da vida que marca o momento a partir do qual se sentem perseguidos por aquele “preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim”, sobre o qual explode a memória do personagem de *Fado Alexandrino* (Antunes, 1989: 40) acima referido. Como qualquer homem perseguido pelas memórias da guerra o poeta Assis Pacheco questiona-se sobre a condição no pós-guerra, sonhando e simultaneamente pedindo auxílio a esse mundo anterior à guerra – não o espaço salazarista que ele critica desde os seus primeiros poemas, mas o tempo em que ele “não tinha visto” e “era inocente” – simbolizado na evocação pastoril das “ribeiras limpas”:

Ribeiras limpas acudi-me.  
 Vou ficar vivo encostado  
 a esta memória de trampa.  
 Os meus olhos já foram brilhantes.  
 Sei fazer versos mas nem sempre.  
 Eu narrador me confesso.  
 A guerra lixou tudo.

(Pacheco, 1996: 50)

### **Nambuanguongo, 1963 – Lisboa, 1995**

O primeiro momento de trauma de guerra que Assis Pacheco viveu foi paradoxalmente anterior à ida para África. Deu-se a nível familiar, quando o seu pai – menino da Luz, ou seja ex-aluno do Colégio Militar, e crente na pátria “una e indivizível” que Salazar dizia defender com a guerra por si ordenada – pensando que o seu filho poderia desertar, lhe disse taxativamente que se ele não fosse para a guerra ele alistar-se-ia como médico vo-

<sup>14</sup> Cf. Joaquim Manuel Magalhães, “Fernando Assis Pacheco”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 195 e 197 e o mesmo crítico em “Fernando Assis Pacheco”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 215.

luntário (Neves, 1998: 7-21). Sem opção por via do Estado, uma vez que a mobilização era obrigatória, nem por via familiar, perante o dramático ultimatum lançado pelo pai - e desta forma se unindo desde logo a figura do pai à imagem da pátria que o pai representava - Assis Pacheco partiu para Angola no dia 25 de Abril de 1963 a bordo do Niassa, sabendo contudo que aquela não era a sua guerra, como confessa numa entrevista:

Eu não conseguia explicar a mim próprio como é que me tinha deixado enrolar naquilo, mas o facto é que me deixei enrolar e quando dei por mim estava a chegar a Nambuangongo. Vinte e cinco anos de idade, como é possível!

(Pacheco, 2001: 60)

Ao longo dos meses que estive no aquartelamento de Nambuangongo foi enviando ao pai as suas impressões da guerra, da miséria humana, da solidão, da injustiça, fazendo assim dura prova da sua ausência e aliviando-se do drama que estava vivendo pela passagem do testemunho àquele que se tinha tornado agora, como W.H.R. Rivers para Sassoon, o seu pai-confessor.

Quando Assis Pacheco partiu para a guerra tinha deixado a seu pai o seu primeiro livro de poemas, *Cuidar dos Vivos*, que viria a ser publicado como livro de estreia da colecção “Cancioneiro Vértice”, em 1963. Nele se revela uma poesia marcada pelo gosto pela vida e a vivência da paixão e do amor, mas há um lado lunar da existência que vai invadindo a juventude e o amor que neste livro se celebra, e que se revela nos poemas como uma “sombra” que pairava sobre a vida destes jovens, ligada a uma atmosfera de bloqueamento triste e de violência. A finalizar *Cuidar dos Vivos* temos uma secção “Versos que o Autor Mandou de Nambuangongo ao Editor”. Na correspondência enviada ao seu pai, Assis Pacheco incluiu dois poemas, e o seu pai, que viria a financiar a primeira edição de *Cuidar dos Vivos*, incluiu-os no final do livro sob o título inicial de “Nambuangongo, 1963”, obedecendo assim ao compromisso epistolar original dos poemas e, porventura, esconjurando com o filho os fantasmas desse espaço de guerra que lhe trazia notícias de um filho “envenenado”. Estes dois poemas foram escritos sob a circunstância especial de luto por duas figuras paternas: “Há um Veneno em Mim”, após a notícia da morte do Papa João XXIII, que Assis Pacheco estimava, e “O Poeta

Cercado”, após a notícia, por carta, da morte do seu querido avô galego num acidente de viação. Escritos no isolamento de Nambuangongo e na solidão do mato, os poemas são manifestações de orfandade e apelos de paz, pelas figuras que evocam, no interior do espaço de guerra que aprisiona o poeta e explode catarticamente nos poemas.

Nesta medida, e dentro do contexto da guerra colonial portuguesa, estes eram os primeiros poemas de denúncia da guerra colonial enviados da frente de combate; eles constituem a primeira “Declaration of Defiance” - para evocar o célebre texto de Sassoon, sob o qual W.H.R. Rivers lhe traçou o diagnóstico de “complexo anti-guerra” - escrita na intimidade da correspondência familiar e publicada por um pai que inicialmente o tinha enviado para a guerra, em defesa da sua pátria.

Como W.H.R. Rivers, pai-confessor de Sassoon como o próprio poeta lhe chamou, que ao longo das sessões de terapia e depois de ler os seus poemas e outros escritos, foi modificando as suas abordagens na psiquiatria e porventura as suas posições em relação à guerra, também o pai do poeta Assis Pacheco, destinatário de uma correspondência que lhe trazia um filho esfacelado, foi vendo os seus mitos, traçados no pequeno espaço político e moral do salazarismo, esboroarem-se na experiência vivida pelo filho e foi modificando os seus gestos, a ponto de tornar aquilo que era uma “declaração de um soldado” contra a guerra, num texto também seu, ao ser o seu editor.

Quando em 1964 Assis Pacheco regressou a Portugal evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria, com o diagnóstico de “neurose de guerra”, encontrou o seu pai muito modificado: enrugado, arrependido, descrente dos seus valores, impressionado com a situação do filho. Durante quatro meses Assis Pacheco esteve em tratamento no Hospital da Estrela, mas é de crer que o objectivo dos psiquiatras de então não diferia das directivas que seguiam os seus colegas da Primeira Guerra Mundial. Recuperar e reenviar para a guerra. O pai do poeta fez tudo o que pôde para evitar que o filho tivesse de voltar a Angola. Nada conseguiu. Assis Pacheco regressou a Angola e viveu em Luanda, com a sua mulher, trabalhando nos serviços de secretariado no Quartel General até 1965, ano em que foi desmobilizado. Quando regressou definitivamente a Lisboa, o seu pai entregou-lhe um sobrescrito com o

seu “espólio fragmentado” da guerra – as suas cartas e poemas. Assis Pacheco ficou com os poemas.

Mas se os primeiros poemas da guerra foram escritos de jacto sob a vivência traumática do luto e da guerra no furor catártico da correspondência enviada ao pai, o mesmo não aconteceu com os poemas que integraram o segundo livro, *Câu Kiên: Um Resumo*, publicado em 1972.

O lapso de tempo de nove anos que mediou a publicação de *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Câu Kiên: Um Resumo* (1972) revela o outro lado do trauma da guerra – o silêncio sobre a experiência havida, ou, melhor dizendo, a “guerra seguinte”<sup>15</sup>. Foram precisos nove anos para que o silêncio se tornasse matéria escrita, ou seja, para que o eu poético pudesse coincidir com uma experiência/ memória autobiográfica de dor, morte, horror e guerra que o livro apresenta. “Como é que eu ia escrever isso?” - auto-questiona-se Assis Pacheco<sup>16</sup>.

*Catalabanza, Quilolo e Volta* publicado em 1976, mas datado de 1972 na colectânea *A Musa Irregular* (1991 e 1996), indo assim ao encontro da sua data moral, pode ser lido como uma longa conversa-testemunho entre o poeta e o seu pai-pátria, sobre o que era aquela guerra, a sua falta de virtude e heroísmo e o estado em que deixava os homens. O tom coloquial, a estrutura narrativa dos poemas e o pendor narrativo que os interliga, a presença de pronomes de 2ª pessoa ao longo do tecido textual e mesmo a explícita intervenção interrogativa de uma 2ª pessoa ao longo de um poema reforçam esta ideia, convertendo assim aquilo que seria um testemunho monologante num implícito diálogo:

---

<sup>15</sup> Evoco aqui o título do livro de Anne Karpf, *The War After: Living with Holocaust*, London, Heinemaan, 2000.

<sup>16</sup> “Não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. (...) Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. (...) Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo (...) Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta da personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco (...) à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso.” Cfr. “A Fala do Escriba”, entrevista de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis Pacheco, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, pp. 62-63.

Assim eu só voltei para contar-te (...)

Tu vivo me querias? Porém morto  
venho de merda, sangue, frio, pó,  
que é a vida que fica dessa morte  
na pistola aprendida, na pistola.

Cala já. Não perguntes. Tenho medo  
que ao som da tua voz acabe a minha.

O livro inicia-se em Lisboa como lugar de regresso e com uma pergunta que dá o título ao primeiro poema - “E Havia Outono?” - pergunta feita ou imaginariamente feita pelo seu pai aquando do regresso da guerra e a partir da qual se desencadeia o testemunho do poeta sobre o que de facto havia em África e que muito pouco tinha a ver com as retóricas oficiais em que o pai do poeta acreditava. Em África, diz-lhe o filho-poeta:

Havia o que não esperas: árvores,  
altas árvores de coração amargo,  
e o vento rodopia e leva  
as folhas cegas  
sobre a cabeça do homem.  
Havia um coto de sangue.  
(...)

Havia o que não esperas: risos,  
lágrimas como risos,  
lágrimas  
como folhas cegas  
explodindo ao de leve;  
e a morte –

(*Id., ibid.*, pp. 39-40)

*Catalabanza, Quilolo e Volta* termina em Lisboa com o poema “Genérico”, onde assistimos à partida do poeta para a guerra, num “barco cheio” e à separação entre o pai emocionado, mas que “nunca chora” e o filho que, in-



capaz de seguir aqueles rígidos protocolos de conduta, transfere a partida para a guerra para uma cena de cumplicidade com um amigo “em frente a um copo”, onde pela via da evocação extravasa a sua incontida emoção (Martinho, 1996: 4). O primeiro verso deste longo poema é também uma pergunta - “E tu meu pai?” - reafirmando assim o tom dialógico e coloquial que caracteriza os poemas do livro e definindo o seu primeiro destinatário.

O livro termina com o topónimo com que se iniciou, Lisboa, não como lugar de regresso, mas de partida, constituindo-se assim os dois poemas - “E Havia Outono?” e “Genérico” - como a expressão de um percurso feito ao inverso (Martinho, 1995: 21-28), ou seja, não num tempo cronológico da guerra, com uma ida e um regresso, mas do tempo da guerra na memória do poeta, metáfora de uma aventura circular malograda para a qual não há barco de regresso, como aliás o poeta previne logo no segundo poema do livro, “Monólogo e Explicação”:

Dizem que a guerra passa: esta minha  
passou-me para os ossos e não sai.

(Pacheco, 1996: 41)

Ao longo dos poemas de *Catalabanza*, *Quilolo* e *Volta* o poeta vai respondendo, com actualização pormenorizada, a diferentes modalizações da pergunta inicialmente formulada e que desencadeara a lembrança da guerra na memória do poeta impelindo-o para a narração, traçando primeiramente o mapa de uma geografia angolana que é a geografia toponímica, temporal, emocional e imagística da guerra a sério:

Então cheguei  
e eram casas  
de madeira, roupa  
secando sua lama  
no arame em volta (...)  
(mas conta, conta até ao fim) (...)  
e eram (repete:) casas  
(repete:) morros, cães (...)  
e em volta: esse cheiro  
das latrinas ao ar

cercando a igreja branca  
 (das quais?) da qual  
 pude salvar um verso  
 escrito no primeiro dia

(*Ibid.*, pp. 42 -43)

As coordenadas paisagísticas a que o discurso descritivo nos habitua, revelam uma paisagem interior que filtra todos os elementos exteriores mostrando sempre por detrás da paisagem como “Depois do capim, depois da poeira (...) a imagem terna deste rosto em pedaços” (*Ibid.*, p. 52.) ou, por outras palavras, a cor do medo, da angústia e da morte num diálogo sempre invadido por um tu a quem se fala e que, como no poema acima citado, demanda histórias da guerra.

O tom dialógico dos versos marcados por pronomes de segunda pessoa, imperativos e uma linguagem coloquial dão expressão ao testemunho, exigindo da parte de quem o ouve uma atitude. A mensagem, pronunciada pela boca de um sobrevivente, e marcada, por um lado, pela denúncia da mentira que se vivia no país, e, por outro lado, reveladora da condição trágica do poeta enquanto elemento desgraçadamente activo na referida mentira, torna-se de uma relevante importância política, como explicitamente surge no poema seguinte, “Por Estes Matos”:

Eu sou uma brevíssima pátria de pés esfolados. Levo ampolas vivas e um vocabulário cruel (...) Se tivesse aqui o meu pai dizia-lhe: “Isto não vale o silêncio que usais, senhor; protestai comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge.

(*Ibid.*, pp. 50)

Neste texto, o poeta demarca-se dessa pátria desumana numa crua e *sui generis* auto-definição em que mostra como o nacionalismo esvaziado e belicoso que impunha a guerra era antes um mecanismo de forte destruição e repressão individual, apelando a seu pai para a luta contra a mentira em que acreditava, definida ironicamente num outro poema, onde a ideia desta guerra como uma cruzada do Ocidente não sobrevive ao testemunho de quem a viu:

Eu vi-os sair do quartel  
 com as alpergatas nas últimas.  
 Vai ali o Ocidente, escrevi.  
 Vai beber água podre.

(*Ibid.*, p. 51)

Era a denúncia clara, irônica e melancólica do que o poeta Wilfred Owen designou como a “old lie”, onde os valores do Ocidente apareciam conjugados com a “superhuman inhumanities”, a “long-famous glories” e as “immemorial shames” (Owen, 1983: 193), que Assis Pacheco denuncia a cada passo da sua poesia corrigindo, com uma linguagem depurada e directa, os conhecidos eufemismos oficiais com que o regime salazarista designava esta guerra.

Mas para além da denúncia nacional que estes poemas oferecem, a poesia de Assis Pacheco traz também e sobretudo a dimensão dilacerante da guerra no sujeito. Assim o medo, provocado pela iminência da morte que a guerra traz a cada instante, é um sentimento que permeia esta poesia, expresso tanto em formas de trauma psíquico como físico. Como trauma psíquico ele é visível no semi-enlouquecimento dos homens face a um tempo feito de semanas “de tardes paradas!” a “hora a hora empurradas”<sup>17</sup> que corrói, degrada e desumaniza revelado nas imagens de burocratização do horror da guerra (“A Poia”), nos instrumentos da guerra e nos seus efeitos devastadores cirurgicamente descritos no poema “As Balas” e, por isso, ironicamente evitados no mesmo poema (“Tive uma bala marcada: / à última hora telefonei/ a desistir. ‘da-se!’” [*Ibid.*, p. 58]), nas consequências físicas e psicológicas, como no poema “Os Cães”, na terrível confissão íntima de um estado de fim:

Bato no fundo.  
 Bato nas pedras do fundo.

(*Ibid.*, p. 74)

<sup>17</sup> Cfr. os poemas, “Ou, Quem Sabe...” e “Outro Nome Para as Noites” *ibid.*, respectivamente, p. 53-55 e p. 186.

Como trauma físico o medo é enunciado ao longo dos poemas através de expressões muito directas e muito humanas - “mija de manso no camuflado”, a perda da “tesão por um século” (*Ibid.*, p. 58), o “cheiro a urina” que permeia o espaço de guerra até à evocação “do esfíncter anal q.b. aflito (e a caca)” contrapondo Jesus Cristo a Clausewitz (*Ibid.*, p. 66). A guerra é assim a destruição do humano até à sua forma mais íntima e, como modernamente mostrou Wilfred Owen e Assis Pacheco acentuou, o movimento a ela implícito representa uma regressão na humanidade, indo assim ao encontro do conceito de uma possível pós-humanidade de que falei invocando o conhecido título de Karl Kraus.

A melancolia finamente expressa, a paródia, a ironia, a auto-ironia e uma considerável destreza de estilo e de linguagem compõem o conjunto de estratégias textuais, com as quais o poeta se arma para iludir as “manchas cicatriciais” visíveis na grande narrativa-poema sobre a guerra que é *Catalanbanza, Quilolo e Volta*. Mas, como diz o poeta num dos últimos poemas do livro, a experiência deste diálogo esgotante e visceral é a experiência da incomunicabilidade da experiência da guerra, pelo excesso e pelo horror que ela comporta, pelo cansaço visível de quem ouve, pela incapacidade de contar do poeta, pela insuficiência expressiva das palavras:

Porque vejo os meus amigos  
pálidos com estes contos. Paro aqui.  
(...)  
Porque os vejo presos  
de aflição, sentados  
sem uma palavra. Esqueço já.  
(...)  
Porque não cabem em contos  
Os maus encontros.  
Porque no fim tudo magoa.

(*Ibid.*, pp. 77-78)

A situação privada de diálogo entre pai e filho que encontramos na poesia de Assis Pacheco, ao mesmo tempo que atesta a eficácia e a funcionalidade do testemunho prestado pelo filho, funciona como uma metonímia de um processo social em curso a que o alargamento do cerco à juventude dos anos 60

a Angola, com o início da guerra, acabou por conduzir começando a abrir-se uma fissura, ainda que muitas vezes ambígua e hesitante nos seus valores ideológicos e morais, no seio das famílias que anonimamente apoiavam o regime, mas que começavam a questionar o elevado preço que lhes era exigido, o que, a seu tempo, também iria contribuir para o esvaziamento do poder do centro. Como mostrou Assis Pacheco no seu *sui generis* percurso vivencial e poético, a guerra atingia as famílias e a sociedade em geral - ainda que muitas vezes se simule indiferente, pelo silêncio, face ao terrível testemunho do poeta - acabando por modificá-la nos seus valores mais instalados. Em 1967, era já o próprio regime que, pela voz do seu Ministro dos Negócios Estrangeiros, reconhecia este “andamento” social subterrâneo (Nogueira, 1997: 256-257) que a prazo teria as suas consequências políticas terminando com a guerra e mudando a própria configuração identitária do país.

Como Sassoon que se despede do seu pai-confessor em “Revisitation” sob o tema da guerra que os uniu, também Assis Pacheco se despede do seu pai sob a metáfora da guerra que os desuniu e terminou por unir no poema “Dito a Meu Pai em Tempo de Agonia”, em que o trauma da guerra persiste passados mais de vinte anos, mas em que a figura do pai se desembaraça de vez da imagem daquela pátria que o tinha enviado para a guerra:

A poesia que por ti  
em certas noites soluçava

a tua letra já molhada  
despedaçando-se na mata

a saudade bordada a fio grosso  
no camuflado

o olhar brando e tudo o que não dizes  
e eu feito num oito adivinhava.

(Pacheco, 1996: 163-164)

Mas no poema “Desversos”, escrito em 1994 e portanto cerca de trinta anos após o “regresso” da guerra, é ainda o tom de revolta acusatória, não mais dirigido ao seu pai, mas ao “pai da nação”, Salazar, num poema

em que a ironia não esconde as marcas cicatriciais que se derramam no poema da guerra para sempre inacabado.

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo  
 V. Ex.<sup>a</sup> foi de uma grande falta de chá  
 nem eu precisava de Angola – nunca!  
 nem Angola de mim – o que hoje parece claro  
 (...)  
 a esta hora já enterraram V. Ex.<sup>cia</sup>  
 com as competentes honras militares  
 mas a verdade é sempre para se dizer  
 trinta anos passados não me esqueço de nada.

(Pacheco, 1996a: 9)

Como sugere a poesia de guerra a psiquiatria estava errada, como W.H.R. Rivers constatou ao criticar a terapia adoptada na sua época no célebre texto “Repression of War Experience”, como Sassoon tão claramente lhe tinha confidenciado na discrição do poema. Como têm mostrado os escritores de tantas guerras, desde os poetas da Primeira Guerra Mundial, aos poetas da guerra colonial portuguesa, Assis Pacheco, Manuel Alegre, José Bação Leal para citar alguns e os romancistas como Tim O’Brien ou António Lobo Antunes, o tema da guerra é sempre uma conversa inacabada entre um psiquiatra e um paciente, entre um pai e um filho-poeta, entre aqueles que viveram a experiência da guerra e aqueles que ouviram falar dela, entre os poetas e a sociedade saída da guerra, entre uma pátria e um poeta.

Uma história, conversa, poema, trauma de guerra não tem fim e a experiência da sua comunicabilidade devolverá sempre o rosto da sua incomunicabilidade (Vecchi, 2001: 398), como subtilmente diz Assis Pacheco na sua poesia em permanente tensão entre uma profunda consciencialização da condição humana e uma profunda consciencialização da insuficiência expressiva das palavras para a representar:

alguém alguma bala estilhaçou  
 as próprias minhas palavras que  
 tão claras desejava

(Pacheco, 1996a: 87)

## Referência bibliográficas

- ALEGRE, Manuel, *Jornada de África*, Lisboa, Dom Quixote.
- ANTUNES, António Lobo (1991), *Os Cus de Judas*, Lisboa: Dom Quixote.
- ANTUNES, António Lobo Antunes (1989), *Fado Alexandrino*, Lisboa, Dom Quixote.
- FELMAN Shoshana, (1992), "Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching", in
- FUSSELL, Paul (1975), *The Great War and the Modern Memory*, Oxford,
- LABANYI, Jo (2003), "O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação" in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras.
- MARTINHO, Fernando J. B (1996), "A confissão e a guerra", *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1995), "A confissão e a guerra: uma leitura de Catalabanza, Quilolo e Volta", in Manuel G. Simões e Roberto Vecchi (org.), *Dalle Armi ai Garofani – studi sulla letteratura della guerra coloniale*. Roma, Bulzoni Editore.
- MEDEIROS, Paulo (2000), "Hauntings – memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars", in T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (Ed.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, London/New York: Routledge.
- NEVES, Susana (1998), "Um Retrato de F. A. P.", *Espacio/Espaço Escrito*, 15/16.
- NOGUEIRA, Franco citado por Nuno Mira Vaz (1997), *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisboa, Quetzal Editores/ Instituto de Defesa Nacional.
- OWEN, Wilfred Owen (1983), *The Complete Poemas and Fragments* (edited by Jon Stallworthy), London, Chatto & Windus, The Hogarth Press and Oxford Universty Press.
- Oxford University Press.
- PACHECO, Fernando Assis (1996), *A Musa Irregular*, Porto, Asa.
- PACHECO, Fernando Assis (1996a), "Desversos", in *Jornal de Letras*, 20 Novembro.

- PACHECO, Fernando Assis (2001), “A Fala do Escriba”, in *Retratos Falados*, Porto, Asa.
- RIVERS, W.H.R. Rivers (1923), *Conflict and Dream*, Kegan Paul, Trench, Trubner.
- SASSOON, Siegfried (1984), *Collected Poemas 1908-1956*, London/Boston, Faber and Faber.
- Shoshana Felman e Dori Laub, *Testimony – crises of witnessing in literature, psycho-analysis, and history*, New York/ London: Routledge.
- VECCHI, Roberto (2001), “Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial”, in Rui Azevedo Teixeira (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisboa, Editorial Notícias.



**VOZES PÓSTUMAS,  
MEMÓRIA POÉTICA  
E GUERRA COLONIAL**

Roberto Vecchi  
Università degli Studi di Bologna

Qual é a relação que se pode tentar entre a memória poética da guerra colonial e a construção de um lugar compartilhado de elaboração das suas múltiplas perdas? Procuo problematizar este assunto largamente aporético a partir de um limiar: o volume póstumo, *Poesias e cartas* (1966 e 1971), do primeiro poeta morto, José Bação Leal, em Nampula, em 1965, que inaugura, dir-se-ia, uma memória poética literal e conceptualmente póstuma da guerra colonial. Poeta este, Bação Leal, que a meu ver reúne vários elementos que o tornam decisivo para pensar hoje a poesia da guerra colonial e uma sua possível sistematização em termos ontológicos e antológicos. Na verdade, a própria definição de “poesia da guerra colonial” expõe imediatamente uma contradição cortante. Haverá uma poesia que se conecta directamente com um “real” que para que a poética exista deve escoar sempre e tornar-se não só invisível, mas ausente? E uma outra questão que investe um campo perturbado como o da história da guerra colonial –uma história ainda largamente por escrever- que valor poderá ter esta poesia que surge da lâmina de uma contradição entre o real e o poético, para fundar uma memória –não monumental- mas minimamente compartilhada de um evento dramaticamente traumático, de um trauma que ainda resiste a uma simbolização efectiva?

O que desperta a atenção desta experiência histórica “singular” da guerra colonial de Portugal em África é a proliferação enorme de duas formas dominantes de representação cultural. Duas formas aparentemente remotas mas que na verdade mostram, na prática, vários elos de

conjugação: a fotografia –a guerra colonial é um arquivo em branco e preto de instantâneas, o que não surpreende, por um lado, numa guerra marcada pela dimensão da técnica- e a poesia –uma certa dicção poética- que muitos dos seus actores escreveram com uma abundância surpreendente. Pode haver muitas outras obras –uma literatura que nas suas melhores expressões transforme a guerra colonial num território de reflexão crítica sobre a memória pública, a ontologia colectiva dos fantasmas do império- mas fotografia e poesia redundam, formam uma espécie de excesso que é a excepção desta história ainda bastante mutilada. Mas o que se procura na instantânea fotográfica ou no verso? Uma tautologia da experiência, a possibilidade de conservar –portanto salvar- laivos da vivência, transmiti-los aos que a não viveram, como um fetiche, que alimenta o desejo metonímico que existe na representação como re-apresentação de algo que pelo contrário totalmente se perdeu ou que não é testemunhável e não encontra uma saída transmissível.

Talvez por isso, perante uma parte notável da poesia da guerra, a poesia anónima e urgente escrita no calor da hora, temos a impressão de que a escrita assume a forma de uma confissão imediata, uma transcrição de um estado de ânimo, de uma emoção. O que inexoravelmente cria o problema da sua possível inscrição num campo como o da lírica moderna. Ou coloca-a na esfera da poesia ingénuo e sentimental, à Schiller, em suma. Porque o que está em jogo na poesia da guerra, que apoia sobre uma tradição vastíssima – é sempre oportuno lembrar que a literatura ocidental começa, com a *Ilíada*, como poesia de guerra e a primeira palavra *menis*, cólera, se referencia na excepção bélica- é a ontologia da própria poesia: o que é a poesia quando adere tão subtilmente à experiência, ainda por cima traumática?

Se a fotografia representa de certo modo uma tentativa prometeica de arrancar uma parte de realidade, tem nisso traços comuns com o imediatismo confissional que se manifesta em forma lírica. Poderíamos dizer que se trata de «imagens arranco», no sentido de Georges Didi-Huberman, aquelas onde « todas as palavras se calam e todas as categorias fracassam », no sentido que o “real” encontra no arranco a possibilidade (paradoxal) de passagem, de representação pela obstrução (Didi-Huberman, 2005: 107). Será então que as poéticas urgentes da guerra seriam poemas-

arranco? Há então analogias entre a fotografia e esses versos que funcionariam como uma espécie de configuração da recordação individual?

O problema torna-se evidente porque pela recordação, gráfica ou fotográfica, a fundação de uma memória pública é extremamente complicada, como ensina a experiência da própria guerra colonial. Perante a questão relevante da existência ou não da memória colectiva (pense-se nas restrições de Sontag e de Kosellek sobre a irredutibilidade da recordação individual) o que releva Aleida Assmann é que a inscrição física, corpórea, da memória, feita por feridas e cicatrizes, é muito mais fiel do que a memória mental (Assmann, 2002: 275). São de facto, como bem mostra Paolo Virno, ao reflectir com Adorno sobre a instância profunda dos materialistas, as impressões do prazer e da dor que trivial mas materialmente recolocam de modo constante e de certa forma polémica a imagem do corpo que sente sofrimento ou prazer, em relação à lógica ou à metafísica, privilegiando de certo modo a *aisthesis* sobre o *logos*, a sensação sobre a palavra (Virno, 1992: 59). Este elemento condiciona a discussão sobre a indizibilidade da experiência traumática, portanto da sua possibilidade de ser comunicada, tornando-se, pelo contrário, opaca e intransitiva. De facto, no caso do trauma, temos um paradoxo que o caracteriza: para se simbolizar, o trauma necessita das palavras, mas as palavras não registam o trauma, elas comportam-se de modo ambivalente perante a dor da ferida. Há portanto palavras benéficas, estéticas, poéticas, mas também palavras falsas, banalizadas que são só «o invólucro da dor» assim destinada a perpetuar-se (Assmann, 2002: 289).

A poesia, no entanto, institui muito mais uma relação cruzada entre o mundo e o espírito, visto que «o lugar da poesia é o quiasmo», como observa Francesco Calvo (2004: 33), porque, nela, é como se se manifestasse a espiritualidade da carne e a carnalidade do espírito, numa brusca inversão que afasta de imediato da transposição directa de um real sensível. Seria portanto uma excrescência por expungir todo o material em forma de poesia, um material desmedido e praticamente incontornável, que se cola directamente na experiência que se torna voz, corpo e que não encontra palavras. Isto também seria errado, no sentido que privaria de um rasto de ego-história que possui, pela procura de comunicação, um elo comunitário. Ao mesmo tempo, este material coloca-

ria sempre em crise a noção de poesia: sobretudo quando, depois de Valery, a poesia perde a aura da completude («a poesia não é terminada mas é abandonada», Gardini, 2002: 221) e encontra a sua ontologia no fragmento ou no resto, não na obra.

A minha impressão é que quando a experiência perturbada ou traumática –a desmesura do sublime ou do sublime trágico, poder-se-ia dizer- está tão colada na palavra poética, se torna extremamente complicado pensar numa poética a partir do cânone ou de um paradigma poéticos. Isto porque se determinaria uma espécie de *a priori*, de filtro oclusivo que impediria que se apreciasse um texto, inclusive como no caso da fotografia, perante o excesso - o irrepresentável e o impossível- do real, como o rasto de uma perda total (para Kracauer a fotografia é, para a consciência, o reflexo da realidade que lhe fugiu, portanto oposta a uma metafísica da presença, 1982: 127). Muito mais importante é a metapoética, a autoreflexão sobre a própria poesia enquanto se faz, que surge a partir do eixo escrita (de qualquer tipo) e experiência.

Deste ponto de vista, é importante pensar a poesia como uma forma de discurso que acentua uma característica já própria da linguagem como forma soberana, ou seja, a de estar sempre numa espécie de estado de excepção constante em relação a um “fora” da língua que se transforma assim em pura potência (Agamben, 1995: 25-26 e Vecchi, 2010: 171-172). Ou seja, a licença poética enquanto desvio de uma norma e a excepção que remete não só para a norma em si, mas, de acordo com a filosofia política –que se tornaria aqui filosofia poética- para o próprio contexto de aplicação daquela norma como potência. A excepção torna mais compreensível o que já a *Poética* de Aristóteles codifica, ao atribuir à poesia a primazia sobre a história porque se esta diz as coisas que aconteceram, a poesia trata das coisas que poderiam acontecer. O que explica mais uma vez o carácter quiasmático da poesia.

Nesta reconstrução, uma extraordinária contribuição crítica, de modo oblíquo, inesperado, mas não menos incisivo, vem de uma obra fundacional da poesia da guerra colonial, uma obra aliás não só poética mas que no sentido poético lato proporciona elementos reflexivos bastante importantes: trata-se do volume *Poesias e cartas* de José Bação Leal

que, como se sabe, foi publicado pelo pai do poeta numa edição de escassa tiragem em 1966 e depois reeditada –e censurada- em 1971.

Há vários traços desta obra que aqui se evidenciam. O primeiro é que ela se caracteriza como uma não obra, no sentido que a sua existência se deve a uma resistência à *damnatio memoriae* decretada pelo seu “autor”, por parte dos editores familiares –autores por sua vez?- do volume. A poesia de Bação Leal afirma-se por uma insuficiência, por uma debilidade. Mais propriamente uma falta, um não ser para ser. Uma poética do anticânone que porém se inscreve num seu cânone íntimo que o poeta declina nas suas cartas como epígrafes (Pessoa, Ramos Rosa, Herberto Helder) ou citações ou referências («Quando Herberto Helder, Maria Teresa Horta (só poesia) Ruy Belo, A. Ramos Rosa publicarem qualquer coisas, escusas de me avisar, diz logo a minha irmã que mande», Leal, 1971: 108).

Há um segundo traço que decorre do primeiro: de modo não metafórico é uma obra póstuma mas que ao mesmo tempo contribui para pensar aquela que chamei a condição póstuma do autor da guerra colonial. Como Margarida Ribeiro mostra cabalmente, a literatura da guerra colonial, diria particularmente a poesia, é uma literatura figuralmente de epitáfios sobretudo pela função cultural que o epitáfio desempenha, enquanto inscrição tumular incoincidente, que surge afastada do túmulo, mas que simboliza a memória monumentalizada na ausência dos despojos que a motivam. Uma literatura, a da guerra colonial, na esteira dessa tradição tumular, que desde logo se configura como póstuma - literalmente - em relação aos factos que relata. Mas póstumo aqui tem uma significação de eco mais amplo, que decorre da relação cultural e cultural que autores das representações da guerra instauram com o horizonte da morte, e com o mundo que a ela se conecta. Como já tive modo de observar, a partir de algumas considerações de semântica histórica sobre o termo, póstumo possui uma ressonância mais ampla do que o seu simples significado etimológico que como se sabe (e no caso português uma das mais complexas figuras históricas, a de D. Sebastião, elucidada plenamente a aceção) alude ao caso do filho nascido depois da morte do pai. De facto, se com Isidoro de Sevilha assume o termo no sentido de *post humatus*, algo que surge depois do enterro, é em época medieval que co-

meça a circular o verbo *posthumare*, no sentido de se encontrar depois, sobreviver (Ferroni 1996: 12-15). A partir desta base reflexiva portanto, uma semântica de póstumo desta amplitude acaba afectando a condição póstuma das escritas da guerra colonial (Vecchi 2006: 303-304). Póstumo, de facto, parece apontar para um suplemento, um depois, um além em que ao mesmo tempo algo sobrevive, uma continuidade no fragmentário, uma não coincidência de algo de qualquer modo aberto, de não acabado. Por isso no póstumo há um resto que persiste culturalmente “vivo-morto” na dimensão posterior, no depois. A póstuma é então a condição por excelência testemunhal (própria do *superstes*, do *supérstite*) no sentido de quem conecta duas dimensões, tendo lugar num depois e pressupondo sempre um antes (Agamben, 1998: 15 e 138-140). A testemunha habita sempre, de facto, uma condição póstuma. Assim como o epitáfio é necessariamente sempre póstumo.

Pensando em José Bação Leal podemos extrapolar algumas poderosas imagens poéticas do livro acima mencionado, em forma de epitáfios:

Não posso, não quero, Recuso! As crianças magríssimas de estômago proeminente. Lembram espectros dos campos de concentração Nacional-Socialistas. São como punhais na carne da memória dos homens

(Leal, 1971: 85)

Ainda o mesmo esqueleto a fingir de esperança

(*Ibid*: 116)

Semeie-se o que a terra merece... sirva de adubo o esqueleto das armas. Caso venhas, espera de África insectos e raiva.

(*Ibid*: 122)

No caso de não emendares Março (perdoa a insistência), traz, faz por trazer um passado sólido, jardins na memória, em suma, onde te possas refugiar nas tardes de domingo. Senão o tempo que por cá passares transformar-se-á num pequeno punhal que te redigirá no corpo, dolorosos tex-

tos, insinuando estes, tudo o que devias ter feito e não fizeste, não foste capaz de fazer. Acredita-me, acredita-me.  
(*Ibid*: 125)

Sangram (por agora) desordenadamente no olhar humaníssimo da negra gente. Gosto das acácias de Dezembro, deste verão póstumo a rolar na montanha – Sim: tentarei o canto mesmo de gatas: Zé.

(*Ibid*: 151)

Se a voz da poesia é por sua vez uma voz póstuma, sem corpo, ou que se pode encarnar noutros corpos, noutros sujeitos, a poesia assim se expõe, se exceptua, como lugar ou experiência de dessubjetivação. Aliás se há algo que ela testemunha, mais do que qualquer “real” impossível ou interdito, é mesmo um esvaziamento do sujeito poético. Como capta Margarida Ribeiro no texto de referência (da *Uma história de regressos*) sobre Bação Leal, ao apresentar os fragmentos em prosa poética como «a primeira prova de ausência», de «desterritorialização geográfico e humano», «um processo de desagregação do ser até ao desejo de não ser» (Ribeiro, 2004: 206).

Isto induz a repensar o que é a poesia. No sentido que propositadamente separei alguns fragmentos que chamei de «imagens poéticas» não da selecção de poemas que introduz o volume, mas das cartas que minam a persuasão de uma forma como garantia de um género, do verso como garantia de poesia. A poesia surge na prosa das cartas, com uma evidência que permeia a voz do poeta quebrada na escrita epistolar, como o introduz Urbano Tavares Rodrigues (Leal, 1971: 6). Nesta tensão entre forma e género, entre sujeito e linguagem, surge um aspecto não secundário do poético que reconduz a uma revisão do próprio estatuto de autor. O que chamamos de dessubjetivação do sujeito da experiência na sua projecção lírica desloca o problema da identidade autoral para o seu ter lugar, o lugar onde a voz se dá imbricando o tempo. É assim que a língua poética não será uma língua mimética, mas uma língua em potência, justamente como são as línguas mortas. Numa reconstrução conhecida, Giorgio Agamben (*Categorie italiane*, 1996) ao ler a poe-

sia de Giovanni Pascoli (marcada por exemplo pelo uso do latim) aponta como a poesia fale uma língua morta, aquela língua que de acordo com a tradição (S. Agostinho) é a experiência da palavra pronunciada quando não é já só som e, no entanto, ainda não é significado, mas sim mera intenção de dizer. A poética torna-se assim, nessa perspectiva, poética de uma língua morta, que marca um lugar da experiência poética que é aquele onde o poeta pode captar a língua no instante em que ela reafunda, morrendo, na voz e a voz no ponto em que reemergindo do mero som, traspassa, morre, no significado (Agamben, 1996: 74). A experiência do ditado poético é reconstituída nestes termos como uma experiência de traspasso, de morte, ao conjugar a morte da voz e a morte da língua. Há um outro aspecto a ser evidenciado: a língua morta que seria portanto a da poesia é uma língua residuária, uma língua-resto. Nela se perdeu por inteiro a dialéctica entre a inovação e a conservação que é própria das línguas vivas pelo uso que se faz delas e que se dá no ponto de encruzilhada dessas duas tensões, entre anomia e norma, que é o falante estabelecendo o que pode e o que não pode ser dito (sempre em prol da compreensão). Pelo contrário, na língua morta não é possível atribuir a posição de um sujeito (Agamben, 1998: 143) como existe só a dimensão da invariabilidade, da conservação. Usar a língua poética como língua morta essencialmente aponta não só para o reposicionamento do autor nela, mas de certo modo faz com que a língua sobreviva aos sujeitos que a usaram.

Estamos, como se pode perceber, numa dimensão diametralmente oposta à da poesia confessional ou imediata. A poesia, nestes termos, não poderá representar algo que se perdeu definitivamente, e sobre este elo negativo da poesia e da representação é oportuno lembrar como, para uma certa vertente da lírica moderna, a poesia está desprovida de qualquer capacidade mimética e a sua possibilidade de representação pode-se articular só a partir de uma interrupção da arte, de um bloqueio do poético, do elo com a tradição (Lacoue-Labarthe, 1986: 99-100). O exemplo da poesia de Bação Leal, julgo eu, expõe concretamente o que sintetizei em termos mais teóricos ou abstractos. É em função do seu esvaziamento, da sua dessubjetivação que se pode tornar supérstite e é pela sua falta, pela sua insuficiência, que desvenda um mecanismo bem



mais complexo, este sim que remete, ainda que pelo negativo, para os mecanismos do testemunho.

A poesia de Bação Leal chega a nós não só pela sua potência de língua morta que sobrevive à morte do sujeito, mas porque ela terá lugar só como voz (estranha, bárbara, alheia) que se situa num outro falante, num outro autor. O seu inestimável mérito é o de mostrar como ao lado do que acima chamamos de “material em forma de poesia” (no sentido que possui um valor predominantemente documentário) e da poesia dos autores canónicos da guerra colonial (e o tópico da guerra invadiu o cânone horizontal e verticalmente e modificou-o), temos um terceiro segmento importante que é das –diria- “poéticas em potência”. Neste, pelos mecanismos da poesia, de dessubjetivação e perda de qualquer pretensão de “real” (que é o modo da sua salvação residuária), um acto de autor é necessário para a transformação da potencialidade em poesia *tout court*. Sem este, a poesia extraordinária de Bação Leal não “teria lugar” e neste caso o acto de autor é a sua reunião num volume justa e duplamente, no sentido próprio e figurado, “póstumo”. Assim como um acto de autor é indispensável para construir, praticamente do nada –um livro de poemas e cartas, um nome no memorial dos ex-combatentes, outros, poucos, rastos da memória- o documentário de 2007 de Luísa Marinho, *Poeticamente exausto, verticalmente só* (título retirado, uma vez mais, não de um verso mas de uma carta de Bação Leal).

Se é verdade que na obra de José Bação Leal encontramos uma representação de todos os três segmentos poéticos, é sobretudo pela contribuição para a identificação do segundo que esta obra –pelo seus limites que são os limiares da sua força crítica- se caracteriza, evidenciando a necessidade de pensar a poesia da guerra colonial dentro de esquemas mais complexos, não em função de uma axiologia dualista, poético/não poético, aliás de aplicação absolutamente impossível.

No entanto, falar de uma exegese da voz póstuma e da língua morta, aumenta a complexidade crítica, porque, como creio Bação Leal não ignorasse, há um risco no acto do outro autor de trair as poéticas potenciais, o que leva o problema para o terreno ético, tal como na aporia da testemunha. Há, de facto, numa carta a Francisco, de Luanda de Novembro de 1964, uma indicação peremptória e lúcida: «Fechado o cerco, sabes de al-

guém que me liquide? Kid: se (eu) morrer em África (voluntária ou involuntariamente) não permitas –aqui deixo expresso esse desejo- não permitas a utilização do meu nome por quem quer que seja. Em vida só, na morte ainda mais só, até ser a permanente ausência de tudo» (Leal, 1971: 80).

Uma atitude cultural e cultural perante o horizonte da morte, é o que permite salvar da perda esta permanente ausência que é o lugar da poesia, do seu impossível real. Mas nesta falta e neste oco, encontra também a possibilidade de resgate, do tempo e da experiência, de algo que talvez como poucos outros objectos represente o que foi a resistência ao horror e à deshumanização brutal: fazer poesia em tempo de guerra (colonial): «Ainda estou vivo, dentro desta morte, é claro» (Leal 1971: 111). É portanto a nossa possibilidade de leitura desta poesia que salva o rasto de experiência da perda inexorável restituindo-lhe o lugar. Assim a memória poética pode-se tornar não mero jogo de citações e intertextualidades mas a base permeável para o reconhecimento mais amplo e compartilhado de um passado que escoia e não se deixa prender. Uma memória poética que se pode tornar o pressuposto decisivo para fundar, a partir das impossibilidades, o pressuposto não de uma obra mas de uma memória comum, permitindo assim enterrar definitivamente os mortos - como se diz num verso famoso- «que a memória desenterra» (Alegre, 1995: 159).

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. (1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- AGAMBEN, Giorgio (1996). *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ALEGRE Manuel (1995). *30 Anos de Poesia*. Lisboa: Dom Quixote.
- ASSMANN, Aleida (2002). *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: il Mulino.
- CALVO, Francesco (2004). *L'esperienza della poesia*, Bologna: Il Mulino.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Immagini malgrado tutto*. Milano: Raffaello Cortina.
- FERRONI, Giulio (1996). *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi.
- GARDINI, Nicola (2002). *Breve storia della poesia occidentale*, Milano: Bruno Mondadori.
- KRACAUER, Siegfried (1982). La fotografia. In *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, pp.111-127.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1986). *La poésie comme expérience*. Breteuil-sur-Iton: Christian Bourgeois Editeur.
- LEAL, José Bação (1971). *Poesias e cartas*. Porto: Tip. Vale Formoso.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004). *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento.
- SCHILLER, Friedrich (1986). *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, tr.it Elio Franzini e Walter Scotti, Milano: SE.
- VECCHI, Roberto (2006). The Author's Posthumous Condition: War Trauma and Portugal's Colonial War. In Demaria, Cristina and Wright, Colin (eds.), *Post-Conflict Cultures: Rituals of Representation*. London: Zoilus Press in association with CTCS Publications, pp.300-310.
- VECCHI, Roberto (2010). *Excepção atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*. Porto: Afrontamento
- VIRNO, Paolo (1992). I rompicapo del materialista. In AA.VV. *Il filosofo in borghese*. Roma: Manifestolibri, pp. 57-66.



## HISTÓRIA E POESIA: PARA UM CÂNONE DA POESIA PORTUGUESA DA GUERRA COLONIAL

Vincenzo Russo  
Università degli Studi di Milano

Li tudo sobre a morte. Escrevi sobre a minha e depois em-  
bebedei-me [...]

Pior para o Soares que entra nestes versos já morto.

Fernando Assis Pacheco

### **Che cos'è la poesia?**

A pretensão de responder em 2011 à questão “o que é a poesia?”, ainda que disfarçada em italiano, é demasiado ingénuo. A questão em italiano aparece no título de um artigo que Jaques Derrida publicou em 1988 na mais importante revista italiana de divulgação de poesia (chamada, sem imaginação, “Poesia”) que no seu primeiro ano de vida organizou um inquérito acerca da essência da poesia. O inquérito era, no entanto, dirigido tanto a autores vivos como a autores mortos, segundo uma dupla formulação: *Cos'è la poesia?* Pergunta essa dirigida aos vivos (filósofos, poetas, críticos) e *Cos'era la poesia?* Dirigida aos mortos. Até Platão respondeu.

Uma pergunta em duas variantes, portanto. Vinte e quatro respostas que pretendiam (ou talvez não) ser uma amostra ínfima de dois mil anos de pensamento ocidental sobre a questão.

O artigo de Derrida, cuja densidade conceptual condiz com a sua textualidade encantatória, deixava-se seduzir por um jogo contrapuntístico de afirmações e negações, e recusando qualquer tentação preceptística e normativa, procurava insistir na poesia como mnemotécnica jo-

gando com as calculadas ambiguidades da coincidência entre «coeur» e «apprendre par coeur». Derrida deixava transparecer, no entanto, o grau de falência que a pergunta tem em si.

Recorda a pergunta: «O que é...? (ti estí, was ist...istoria, episteme, philosophia). «O que é...?» chora a desapareição do poema – uma outra catástrofe. Ao anunciar o que é tal come é, uma pergunta saúda o nascimento da prosa

(Derrida, 2003: 17)

A pergunta em si é obscura, tão difícil que pode provocar até um certo horror. Trata-se de um assunto - a essência da poesia - que já Kant considerava «fugidio e emaranhado»: alguns pensam que é uma questão «pre-galileiana» ou que é errado pôr o problema em termos, por assim dizer, “essencialistas”.

Em primeiro lugar, devíamos problematizar a pergunta, a forma da pergunta. Isto é, interrogarmo-nos sobre a Pergunta. Qual é a estrutura da Pergunta?

Antes de mais nada, é possível dizer que o que nos espanta é a quantidade, a diversidade de respostas e, em alguns casos, até a heterogeneidade das respostas. Este espanto poderia conduzir a uma recusa: a confusão das respostas implicaria uma suspeita, a supeita de que é impossível sair do caos.

A infinidade das respostas poderia desencorajar qualquer um de responder à pergunta colocada nestes termos: o que é a poesia? Tal como nos lembra Luciano Anceschi (1986: 36), pondo a questão “o que é a poesia” emerge o quadro seguinte:

I. Quer sincronicamente quer diacronicamente estamos perante uma infinidade de propostas

II. Existe uma infinidade de respostas que vêm tanto de quem estuda a poesia que de quem reflecte sobre a poesia

III. Cada uma destas propostas, na sua univocidade, caracteriza-se pela necessidade e absolutez

IV. Esta condição gera um estado de conflituosidade e de acusação recíproca entre as respostas.

Ao analisar a pergunta “O que é a poesia?”, Anceschi considera que ela é formada por quatro elementos:

1. **O que**
2. **é**
3. **a poesia**
4. **?**

1. **O que** quer indicar a vontade de apropriação de um sentido

2. essa vontade adquire uma específica inclinação semântica por causa da pronúncia do **é** que parece requerer um resposta essencial, resto fundamental daquilo que permanece para além da multiplicidade e da variedade, resíduo do que parece universal e necessário dentro duma extrema condensação lógica ou metafísica.

3. **poesia** é o território que se quer reconhecer, um território de objectos específicos. Um território que revela a própria vontade de unidade, de unidade no ser.

4. **O ponto de interrogação** sugere a ideia de um tempo de espera: há algo que ainda não conhecemos e que pretendemos conhecer, há algo que nos falta e que queremos possuir. O ponto de interrogação põe em relação todos os elementos sob o signo da problematização.

A pergunta parece requerer uma resposta unívoca, definitiva, sempre igual a si própria: uma resposta universal, necessária e essencial. Na verdade, as respostas essencialistas não cabem no sistema da fenomenologia estética de Luciano Anceschi cujo percurso privilegia individuar as coordenadas interpretativas que a pergunta solicitou ao longo da história do pensamento e das poéticas do Ocidente. Em síntese, existiriam três planos hermenêuticos:

**Plano preceptístico:** «existem, e se existirem quais são as regras com as quais se faz um poema?»; **Plano normativo:** «é possível a existência de normas capazes de coordenarem a multiplicidade dos preceitos e das regras em vista de um único fim?»; **Plano idealizante:** «Qual é a condição ideal em que a poesia ocorre?» (Anceschi, 1986: 137).

## O que é a poesia da Guerra Colonial?

Depois dessas premissas teóricas, o que nos cabe aqui analisar é o curto-circuito crítico que uma pergunta como esta («che cos'è la poesia?») cria num tempo e num contexto tão específico como a década de 60 em Portugal, aquando do início da guerra colonial. A pergunta transformar-se-á em perguntas: O que é a poesia em tempos de guerra? O que é a poesia portuguesa em tempos de guerra? A poesia da Guerra Colonial pertence ao cânone poético contemporâneo português? Quando inicia e quando acaba a poesia de Guerra?

Num extraordinário texto de poética explícita de 1960, Paul Celan - o poeta romeno-judeu de língua alemã - afirma que é possível reflectir, debater, questionar a poesia até que o escândalo da História não imponha uma resposta. «O discurso acerca da Arte e da Poesia poderia continuar até ao infinito, se não acontecesse nada» (Celan, 1996: 14). No entanto, algo acontece. O dia *20 de Janeiro* que, para Paul Celan, indicará sempre um marco (ou seja o 20 de Janeiro de 1942, dia em que foi decidida a Solução Final), representa a data-limite que interroga o Poeta acerca da eventualidade da Arte ser ainda possível. O *dia 20 de Janeiro* não significa senão a irrupção da História na ordem do universo, a perturbação de todo o sentido plausível e portanto a interrupção (talvez definitiva) de qualquer discurso sobre Arte. A inscrição de «datas» na história individual pertence à consciência de que o escândalo insustentável da História se revela diferentemente a cada um de nós. Paul Celan reconhece que a invasividade do mundo - isto é, o que desvela a cada homem a fatalidade à qual está submetido - age como uma espécie de fissão nuclear capaz de libertar a Poesia. O ar da História que nos cabe respirar conduz o Poeta a um momento que Celan define "Atemwende" (mudança ou viragem de respiração). Através dessa viragem de respiração o Poeta assume a realidade que o rodeia (o Horror do real), elabora-a e utiliza-a por meio da Arte, acabando por restituí-la como Poesia. A condição do poeta é uma condição insustentável: todavia, a sua vocação será sempre recuperar o discurso ainda que apenas como voz.

Se quiséssemos falar em termos de identidade colectiva, o *20 de Janeiro* da poesia portuguesa novecentista poderia ser o "famigerado" 4 de



Fevereiro de 1961. Mas será nas histórias das poéticas individuais e das vivências pessoais que a irrupção do escândalo insustentável da Guerra como História, e da História como Guerra terá de ser estudado para tentar descortinar o cânone supérstite da Poesia da Guerra Colonial que não é uma tendência estética nem simplesmente uma opção poética. O pensamento filosófico de María Zambrano evoca a complexa relação entre Poesia e História ao afirmar que:

En realidad poesía e historia, pues que la poesía procede y engendra también historia. Y ello, que la poesía engendre historia, es lo más decisivo e inquietante de ella, lo que [es] sabido, sospechado o presentido a la historia, ya que allí donde la poesía no está, historia propiamente no hay  
(Zambrano, 2011: 204-206)

Só para exemplificar, a irrupção do insustentável escândalo da História torna-se paradigmático no movimento da poesia de Fernando Assis Pacheco. Para ele, o *20 de Janeiro* celaniano não é senão um outro 25 de Abril (o de 1963) quando, embarcado no Niassa, o poeta parte para Angola «no fim do mundo / que olhas as estrelas / que sentas com elas / quando se cala tudo» (Pacheco, 2006, p. 25). A Guerra como história acaba por marcar um “meridiano” indelével na memória fragmentada do «poeta cercado» com o «coração posto de rastos». A Guerra descortina uma temporalidade nova, traumática, feita de persistência de tempos colectivos e individuais. Num paradigmático verso como “dizem que a guerra passa: esta minha / passou-me para os ossos e não sai», o sujeito poético engendra uma história, ainda que individual: a poesia, adaptando a ideia de María Zambrano, funda a experiência (sempre residual) que por vestígios, diríamos, orgânicos, se organiza em discurso.

A reflexão sobre o valor não só simbólico de datas-limite a que Paul Celan chama “meridianos” da História foi funcional para introduzir a segunda parte do meu texto onde tratarei de algumas questões ligadas à canonização de certas ideias historiográficas sobre a representação literária da Guerra Colonial que precisam de ser problematizadas a partir de uma perspectiva que, diga-se desde já, se vai limitar exclusivamente à produção poética.

## Canonizar a Poesia da Guerra Colonial

Em jeito de apontamentos soltos, tencionamos individualizar algumas grandes questões teórico-metodológicas que resultaram do diálogo com o discurso crítico sobre a literatura, e nomeadamente, sobre a poesia da Guerra Colonial. Um discurso crítico que inicia na década de 80 em Portugal e que tem no imprescindível volume editado por João de Melo, *Os anos da Guerra*, a primeira sólida tentativa de sistematizar o objecto e canonizar a produção literária da Guerra.

Tal como foi constatado por muitos, partilhamos a ideia de que o objeto da Literatura da Guerra Colonial é ainda um objeto fugaz, emaranhado e complexo. Acerca do problema relativo à possibilidade de considerar a Literatura da Guerra como um género literário foram avançadas muitas dúvidas e perplexidades. Unânime, ou quase, foi a aceitação de “literatura temática” utilizada por João de Melo. Limitando o campo apenas à lírica, se é verdade que «embora com uma temática comum, o doutrinário escasseia, as poéticas variam, pelo que esta geração não formará um grupo no sentido mais restrito, por exemplo dos órficos, dos presencista ou dos neo-realistas» (Teixeira, 2003: 52), o gesto de circunscrever, tal como pretende Rui de Azevedo Teixeira, esta literatura apenas àquela geração «feita por antigos alferes milicianos» ainda que «não profissionais» parece-nos um critério arriscado e falacioso. Um critério que legitimaria a tentação de alguma crítica literária em identificar o autor-poeta apenas com a testemunha da experiência bélica. Remeto para o questionamento teórico de Roberto Vecchi que, através de aprofundada reflexão acerca do conceito e da figura da testemunha, acerca da problematicidade do testemunho e da traducibilidade ou representabilidade estética, acaba por criticar «a ideia mimética da escrita da guerra colonial qua quanto mais é capaz de se colar na experiência directa e imedita do combatente – e só dele – mais poderá dar conta dos traumas e das cicatrizes sofridas» (Vecchi, 2010: 41). A visão não controvertível de que houve coincidência entre a realidade da guerra e as ficções que ela produziu conduz inevitavelmente Rui de Azevedo Teixeira a traçar uma proposta de cânone literário caracterizada pela exclusividade genológica centrada no romance.

Esta exclusividade novelística do cânone de uma literatura que tematiza uma guerra prova uma vez mais a justeza da conhecida asserção de Nicholas Guillén, segundo a qual, no tratamento do fenómeno bélico (e não só), o romance começou por ser o “contra-género” da epopeia, começou por minar a sua canonicidade, acabando por arriá-la da bandeira canónica. O romance é, desde fins do século XVIII, o género canónico da guerra

(Teixeira, 2003: 40-41)

Dentro do debate crítico e historiográfico sobre literatura da Guerra Colonial *tout court*, ainda não houve uma reflexão específica sobre a poesia da Guerra Colonial: vácuo teórico que, pelo menos editorialmente, com a antologização das fontes textuais primárias, será preenchido pelo ponderoso trabalho de *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial* que foi recentemente editado por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi (2011). O reconhecimento de um *corpus* poético – que aliás, conduziria a levantar outras questões como o do arquivo literário – precisa de ser analisado através de uma ferramenta teórica diferente em relação à prosa (romance, conto, crónica etc.): questões como o da natureza anti-mimética da poesia, da impossibilidade de individuar filões textuais testemunhais, ou mesmo post-testemunhais, obrigam a repensar a história das poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade em Portugal. Se é admissível inverter a posição, tal como considera Roberto Vecchi (2010: 31), segundo o qual «o cânone ficou alterado pela escrita da guerra», isso é ainda mais legítimo se aplicado à poesia.

### **Poesia da Guerra Colonial: tendência poética, “literatura temática”, testemunho sociológico ou o quê?**

A poesia da Guerra Colonial, não sendo uma tendência estética nem uma opção poética, tem limites cronológicos? Se sim, podemos aceitar a proposta de João de Melo que pioneiristicamente tentou fundar uma primeira canonização literária através da categoria de gera-

ção? Na nossa perspectiva, não parece fértil a escolha historiográfica que pretende «sustentar que a guerra foi uma realidade de séculos, não um fenómeno de uma década e meio de confrontos armados» (Melo, 1988). Por outro lado, é certamente difícil pensar que a literatura e, portanto, a poesia da guerra acabe com os anos 1974-75 por variadas e conhecidas razões não última a existência de uma inconcidência entre o acto da escrita e o da publicação. A poesia da guerra integra também uma constelação “supérstite” de poemas que perpassam os limites cronológicos do fim da Guerra. Existem poemas que foram escritos ou apenas publicados após 1974-75, que presentificam a guerra como testemunho e como memória, poemas que se inscrevem numa textualidade nova, feita por restos de guerras individuais e coletivas, feita de corpos mutilados que regressam como exorcismo e como *nemesis* da História. Não é por acaso que Margarida Calafate Ribeiro (1998: 139), contribuindo para uma sistematização possível da textualidade da Guerra Colonial, admite uma diferenciação entre «textos reflexos» da guerra, testemunhos de uma experiência e os «textos-consequências» que elaboram, a partir da experiência, «uma reflexão mais ampla sobre o vivido num sentido individual e colectivo». Veja-se apenas o caso da poesia de A.M. Pires Cabral, aqui exemplificado por alguns versos publicados em 1976:

#### Mutilados de Guerra

A guerra tirou deles o que de lei  
 lhe pertencia. A guerra é  
 uma conceituada multinacional,  
 cobrou seu preço, é tudo.  
 Assim em vez de exhibi-los  
 como imóveis coisas dignas de lamento,  
 digamos antes que foi nos prósperos combates  
 que ganharam as insígnias:  
 as nódoas rebeldes a unguentos,  
 o lugar dos membros manchados de

muitas ávidas crateras disse-  
minadas, as pupilas minadas.  
A guerra é uma firma respeitável,  
pagou-se, é tudo, do que lhe pertencia  
A.M. Pires Cabral in *Solo Arável* (Cabral, 2006: 134-135)

### Revisão de um lugar comum crítico

A poesia da Guerra Colonial não é toda identificável com a poesia de poetas que João de Melo define precursores e que E. M. de Melo e Castro e outros críticos de poesia contemporânea ainda na década de 60 tinham codificado com o rótulo de *interventistas*: Fernando Assis Pacheco, Manuel Alegre, José Correia Tavares, Gastão Cruz, Manuel Alberto Valente, Casimiro de Brito. Igualmente, a produção poética da Guerra Colonial não pertence exclusivamente à poesia da geração dos poetas-soldados. Sabemos também como a poesia escrita pelo poeta-soldado não garante a qualidade literária e estética dos versos.

Para além destes seis nomes F. Assis Pacheco, Manuel Alegre, José Correia Tavares, Gastão Cruz, Manuel Alberto Valente e até Casimiro de Brito (esse último não foi a guerra), João de Melo lembra alguns nomes, com uma breve advertência: «Fiama, Sophia, Teresa Horta, Lúcia Jorge e Wanda Ramos e outras mulheres que também obviamente lá não estiveram» (Melo, 1988: 31).

#### Guerra ou Lisboa 72

Partiu vivo jovem forte  
Voltou bem grave e calado  
Com morte no passaporte

Sua morte nos jornais  
Surgiu em letra pequena  
É preciso que o país  
Tenha a consciência serena

Sophia de Mello Breyner Andresen in *O Nome das Coisas*  
(Andresen, 1991: 181)

### Poesia de uma Geração?

Para o estudo da Poesia da Guerra Colonial é de todo inviável o critério proposto por João de Melo que em nome de uma alegada geração literária da guerra colonial exclui alguns escritores «que combateram as suas formas de violência e denunciaram os regimes que lhes deram suporte ainda que o tenham feito de modo indirecto» (Melo, 1988). Estes escritores (na maioria poetas) que poderíamos definir “indirectistas” são: Sophia, José Gomes Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, Alberto Ferreira, Fernando Namora, Cardoso Pires, Ruy Belo, Herberto Helder, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz e Casimiro de Brito.

É preciso explicitar desde logo alguns nós. A historiografia crítica sobre poesia da década de 60 em Portugal é muito rica (Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Fernando Pinto do Amaral, Fernando Guimarães, Luís Miguel Nava, Gastão Cruz, algum Ramos Rosa, algum Melo e Castro, algum Joaquim Manuel Magalhães). Todavia falta um levantamento sistemático de toda a produção poética, falta um estudo que se configure como uma visão de conjunto histórico-crítica. Apesar do consensualismo crítico, aliás plenamente justificável dentro de uma história da poesia portuguesa novecentista «por gerações», que foi fixando o ano de 1961 como o da “grande viragem” (livros-paradigmas são *Aquele grande rio Eufrates* de Ruy Belo e *A Colher na Boca* de Herberto Helder), a poesia da década de 60 ainda não está, em meu entender, suficientemente estudada. Ou pelo menos não está estudada a partir de um ponto de vista privilegiado como o da imensa produção poética sobre a Guerra Colonial (e não só dos poetas canónicos). A posição de Luís Miguel Nava, na esteira de Gastão Cruz, de ler a dupla vertente da poesia portuguesa em suspenso entre Realismo e Vanguarda, tendo *Poesia 61* um papel, por assim dizer, mediador e de filtragem estética entre as duas,

coloca alguns problemas hermenêuticos que tentaremos explicitar. Mas leiam-se as palavras do crítico-poeta:

Observam-se duas tentativas opostas que, apesar do seu limitado alcance, não podemos deixar de referir: por um lado, a de um punhado de poetas que em torno de duas revistas publicadas em Coimbra *Poemas Livres* (1962-68) e *A poesia Útil* (1962) procuraram, no que se pretendia ser uma terceira vaga neo-realista, relançar uma poesia de intenção social e política, onde a ausência de qualquer pesquisa estética se cria compensada por um sopro militante que a opressão dos últimos anos do salazarismo justificaria (distinguir-se-iam no seu âmbito as obras de Manuel Alegre, cuja situação de exilado contribuiria, até ao 25 de Abril, para uma aura que lhe grangeou um público poeticamente menos exigente mas atento a quanto pudesse mitigar-lhe a sede de libertação e Fernando Assis Pacheco que desembaraçando-se de toda a ganga de estereótipos inerente a essa poesia, viria posteriormente a trazer para o campo da sua produção todo um conjunto de questões que nos permitem situá-la na esteira das obras anteriormente referidas que marcam o ano de 1961.

(Nava, 1988: 151)

Por outro lado, o Vanguardismo representado pela Poesia Experimental como vanguarda internacional seria filtrado pela ação da *Poesia 61* cuja função seria «reformular o problema das relações entre o realismo e a vanguarda». Uma tentativa de conciliar a leitura de *Poesia 61* como momento intermédio (momento que Ruy Belo teria ironicamente enunciado como vantajoso para Portugal enquanto graças à *Poesia 61* não teria havido Poesia Concreta entre nós) entre «preocupações neo-realistas e seus continuadores que irá abrir possibilidades poéticas à geração futura e do seu tão ostentado regresso ao real e atomização textual como urgente trabalho sobre a linguagem e a palavra» (Nava, 1988: 155). O poeta-crítico aponta a poesia deste grupo (em particular Fiama, Casimiro e Gastão Cruz) porque aí «joga-se no exacto espaço onde o realismo se tornou vanguarda» e

porque o realismo na sua vertente social ecoa nos livros *As aves* e *Outro Nome* de Gastão Cruz o qual reivindica para a a própria poesia o estatuto de realista («Sempre me considereei um poeta realista»).

A minha proposta é de sair de uma leitura dicotómica da década poética jogada exclusivamente entre vanguarda e realismo. A Poesia da Guerra Colonial põe em crise este modelo hermenêutico. Para dizer a guerra não é necessario o “realismo” como bem testemunham os versos de Sophia, Jorge de Sena, Ana Hatherly, Fiamma Hasse Pais Brandão, Alberto Pimenta, Ruy Belo, Casimiro de Brito ou A.M. Pires Cabral, só para falar em poetas canónicos ou já canonizados. A guerra desafia a representação seja ela representação “realista”, seja ela representação “experimental”. São exemplo disso duas poéticas tão diferentes como a de Fernando Assis Pacheco e Alberto Pimenta. Se muita poesia de Fernando Assis Pacheco pode ser lida como tentativa (até irónica e sobretudo anti-retórica contrariamente ao que acontece em muitos versos de Manuel Alegre) de sobreviver à própria guerra - «Li tudo sobre a morte. Escrevi sobre a minha e depois embededei-me [...] Pior para o Soares que entra nestes versos já morto» (Pacheco, 2006: 72), a verdade é que a insuficiência da palavra para dizer a experiência da guerra não é simples expediente mas torna-se consciência da impossibilidade de repetir em versos a catástrofe: «Quería contar tanta coisa veloz/ acontecida mas não posso» (Pacheco, 2006: 59).

De Alberto Pimenta, lembre-se ainda um poema que tem por título “retrato do soldado desconhecido” onde corta-se uma árvore para fazer a escultura do soldado desconhecido, porém todas as tentativas saem irreconhecíveis; no fim, “a/ cabou-se-lhe a madeira. ficou só c/ om uma cavaca na mão. deitou fora.” (Pimenta, 1990: 92); a pungência do poema não advém simplesmente do facto da escultura não chegar a ter existido, mas de ela não poder existir e ser reconhecida como retrato, simultaneamente. A guerra, lucrativo exercício do nada, desafia a representação, ou melhor, representa-se pelo nada, pelo descarte do homem.



## Conclusão

Voltemos à pergunta, às perguntas: o que é a poesia? O que é poesia da Guerra Colonial? A poesia da guerra colonial não será que vai problematizar noções-etiquetas como a de Modernidade e Pós-modernidade no âmbito da história das poéticas em Portugal? Será que se pode assumir o 25 de Abril pacificamente como momento de transição de um paradigma poético moderno para um paradigma pós-moderno como tem dito e glosado uma certa crítica até hoje?

E até quando se escreveu ou se escreverá poesia da Guerra? Ela ficou desempregada tal como o sujeito do poema do Manuel António Pina a quem só lhe «Resta ver televisão, votar, passear o cão (a cidadania!)». Ou converter a própria matéria em prosa, como aconteceu e acontece. As representações literárias da pós-memória ainda estão só parcialmente visíveis e por isso ainda pouco pensadas criticamente. Um dia, ha-de ser possível também uma codificação da poesia da Guerra Colonial pós-memória.

A poesia da guerra esgotou-se? Talvez sim. Talvez não. O que está certo todavia é que a poesia da Guerra Colonial – mesmo com a indefinição do próprio *corpus* e das suas formas, dos seus limites e das suas razões – não deixa de nos interrogar. Viver e já não sobreviver na costa atlântica (tal como recitava o título de um artigo de E. M. Melo e Castro sobre os destinos da poesia portuguesa Pós-25 de Abril) significa também isso.

## BIBLIOGRAFIA

- ANCESCHI, Luciano (1986). *Che cos'è la poesia?* Bolonha: Zanichelli.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991). *Obra Poética*. Lisboa: Caminho, vol. III.
- CABRAL, A.M. Pires.(2006). *Antes que o rio seque. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CELAN, Paul (1996). *Arte poética: o meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, Lisboa: Cotovia.
- DERRIDA, Jaques (2003). *Che cos'è la poesia?* Tradução portuguesa de Osvaldo M. Silvestre, Coimbra: Angelus Novus.

- DERRIDA, Jaques (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- MELO, João de (1988). *Os anos da Guerra 1961-1975*. Lisboa: Círculo de Leitores, I vol.
- NAVA, Luís Miguel (1988). «Os anos 60. Realismo e Vanguarda» in *Um Século de Poesia (1888-1988)*. Organização de Fernando Pinto do Amaral et alii, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PACHECO, Fernando Assis (2006). *A Musa Irregular*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIMENTA, Alberto (1990). *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (1998). «Percurso Africanos: a Guerra Colonial na Literatura Pós-25 de Abril» in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 1, pp. 125-152.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e VECCHI, Roberto (org.) (2011). *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, Porto: Edições Afrontamento.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo (2003). *Uma proposta de Cânone para a Literatura da Guerra Colonial (1961-1974)*, Lisboa: Cosmos.
- VECCHI, Roberto (2010). *A Excepção Atlântica*. Porto: Edições Afrontamento.
- ZAMBRANO, María (2011). «Poesía e Historia» in *I Luoghi della Poesia*. Testo spagnolo a fronte, a cura di Armando Savignano, Milão: Bompiani.

**O SENTIMENTO DE TOPOFILIA  
EM MANUEL DA FONSECA:  
UMA ANÁLISE DA PERCEÇÃO  
DA PAISAGEM EM “O LARGO”**

Márcia Manir Miguel Feitosa  
Universidade Federal do Maranhão

**1 - Introdução**

O espaço tem sido objeto de estudo e pesquisa em várias áreas do conhecimento na atualidade. A percepção do ambiente, no entanto, remonta ao período pré-socrático e tem sido tema de trabalhos recentes nos campos da Psicologia, da Semiótica, da Teoria da Arte, etc. Dentre os múltiplos olhares que povoam esse universo, encontra-se o da Geografia Humanista Cultural, considerada como campo autônomo em 1976 a partir dos postulados de Tuan, Buttimer e Relph.

Empenhados na renovação da geografia cultural, tais expoentes fixaram-se, para a consolidação da Geografia Humanista Cultural, nos conceitos de lugar e de mundo vivido, tendo como aporte teórico a fenomenologia e o existencialismo, o que lhes garantiria, mais tarde, uma identidade própria.

Graças à contribuição de Tuan, já no final dos anos 60 e início dos 70 do século XX, foi possível investigar, de forma mais acurada, conceitos espaciais mais adequados do que o de “paisagem”, comumente utilizado pela geografia cultural, bem como analisar mais detidamente as atitudes do homem em relação ao ambiente. Da primeira investigação nasceria o livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, de 1977, traduzido para o português por Livia de Oliveira em 1983 e, da segunda, *To-*

*pofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente de 1974, traduzido também por Livia de Oliveira anos antes, em 1980.

O suporte filosófico adotado para a geografia – o da fenomenologia-existencialista – se contrapunha à objetividade do cientificismo e do positivismo, na medida em que se voltava para uma nova epistemologia, que abrangeria, segundo o pensamento de Buttimer, a totalidade do ser, desde a percepção e o pensamento, até os símbolos e a ação. Foram apropriados, assim, do método fenomenológico os conceitos de “mundo vivido” e de “ser-no-mundo”, este último associado à ideia de “lugar”.

No artigo “Space and place: humanistic perspective”, de 1974, Tuan já afirmava que o espaço e o lugar é que definiam a natureza da geografia e que deveriam ser investigados à luz da experiência manifestada pelos sentimentos e pelas ideias de um povo. Assim, segundo o geógrafo chinês:

A importância do “lugar” para a geografia cultural e humanista é, ou deveria ser, óbvia. Como acenos funcionais no espaço, os lugares se entregariam às técnicas da análise espacial. Mas como um conjunto complexo e único – enraizado no passado e crescendo no futuro – e como símbolo, o lugar clama pelo entendimento humanista.

(Tuan, 1974: 214)

Adiantando-se a isso, Tuan associou ao conceito de espaço o de tempo: ambos orientados e estruturados pela intencionalidade do ser. Em *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, Tuan abordou os temas “do corpo e dos valores espaciais, do espaço mítico, da relação entre tempo e lugar, do espaço humanizado, da importância da experiência e das relações intersubjetivas na constituição dos lugares” (Holzer, 2008: 142). Dentre os campos de pesquisa na geografia, os adeptos de Tuan, conhecidos como “humanistas”, optaram por escolher aquele que procura pensar o espaço como um mosaico de lugares que espelham os valores, a vontade e a memória humanas.

A expansão da Geografia Humanista Cultural continuou na década de 80 do século passado, com propostas mais amplas e a adesão de geógrafos sociais norte-americanos e de geógrafos urbanos e históricos ingleses. O mais interessante foi a sua difusão por línguas e países diferen-

tes; para além do inglês, portanto. Um dos pontos-chave desse período seria a recusa pela criação de um paradigma humanista, o que apontaria, na visão de Holzer, para o surgimento do pós-modernismo. Na esteira do pós-modernismo, estariam questões relacionadas com a espacialidade humana e, conseqüentemente, com os problemas ambientais, tão em voga no mundo contemporâneo.

Para além desse tema, outros poderiam ser abordados na visão de Tuan. Sob o olhar da fenomenologia, outras questões ontológicas poderiam ser suscitadas. Logo, sob essa perspectiva, o presente trabalho tem por objetivo a aproximação de duas áreas do conhecimento aparentemente díspares: a da produção literária, enquanto produto da condição humana e da existência, e a da ciência geográfica, numa tentativa de buscar a “geograficidade”, aquilo que Dardel (1952) postulou como a relação visceral Homem-Terra.

Eduardo Marandola Jr. e Livia de Oliveira, ao defenderem a aproximação dos estudos geográficos da produção sobretudo romanesca, explicitam que a “geograficidade”:

diz respeito aos laços de cumplicidade que o homem estabelece com o meio, trazendo para o campo de interesse do geógrafo a afetividade, os sentimentos, a emoção e o complexo sistema de significações que o conhecimento intuitivo e o perceptivo implicam.

(Marandola Jr. e Oliveira, 2010: 131)

Ampliando, pois, o leque de abordagem, a Geografia procurou focalizar nas obras literárias, para além da descrição da paisagem,

o sentido dos lugares, as identidades territoriais, os sentimentos de desterritorialização e de envolvimento com o meio, a percepção da paisagem, os sentimentos topofóbicos e topofílicos (rejeição e afeição aos lugares), além de símbolos e metáforas de natureza espacial e telúrica.

(Marandola Jr e Oliveira, 2010: 131)

Para efeito dessa proposta de análise, selecionamos, dentre os gêneros literários, o conto, mais especificamente o conto “O largo”, do livro *O*

*fogo e as cinzas*, publicado pelo escritor português Manuel da Fonseca em 1951. Nele, se entrelaçam profundamente os fios que aproximam a expressão literária do espaço geográfico.

## 2 – O sentimento de topofilia em Manuel da Fonseca

O livro de contos *O fogo e as cinzas*, publicado em 1951 em pleno Estado Novo, trata de um Alentejo dos anos 40 e 50 do século XX, rústico e em decomposição. Nele, imperam narrativas em que a aldeia se torna o espaço de eleição. Massaud Moisés, em *O conto português*, ressalta que, em tal obra,

persiste a sondagem das consciências, mas percebe-se que agora se define a cosmovisão do ficcionista, através duma parelha dialética que empresta título a um dos contos e ao livro: “fogo” *versus* “cinzas”, ou seja, passado *versus* presente, dicotomia metafórica a representar a tensão dialética entre o “largo” e o “mundo”, a “cidade” e o “campo”, etc: a luta de classes, base ideológica do movimento neo-realista, se consuma num amplo binômio que envolve não só o indivíduo em luta contra a injustiça, como a própria realidade física.

(Moisés, 1981: 317)

A presença dessa tensão dialética é particularmente evidente no conto em estudo, dada a dicotomia “passado” *versus* “presente” consistir no ponto fulcral que nutre a narrativa. O passado, representado pelo largo, e o presente, representado pela vinda do progresso com o comboio. O fogo que existia quando o largo era o espaço da alegria e da fantasia e as cinzas do presente, em que nada mais são do que o atraso em meio ao desenvolvimento galopante.

Em termos de significação, a ideia de “largo” perpassa o conceito de “pequena praça”, onde se encontram algumas árvores, circundado ao redor por casas e pelo comércio da Vila. No caso especial do conto em questão, merece destaque a presença curiosa das “faias” no tempo em que o largo detinha importância e era considerado o “centro do mundo”. De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a “faia” é um tipo de árvore “com madeira de qualidade, folhas ovadas ou elípticas, flores monóicas e cápsulas

deiscentes e espinhosas, nativa da Europa, cultivada como ornamental e pelas sementes de que se extrai óleo transparente e adocicado (...)” (Houaiss et al., 2001: 1300). Logo, árvore nobre, como o largo era nobre.

Essa correspondência entre a importância do largo com a presença das faias se expressa de forma mais contundente nos primeiros parágrafos do conto, que, num tom memorialista, relata o passado de glória e de ostentação da “pequena praça”:

Nesse tempo, as faias agitavam-se, viçosas. Acenavam rudemente os braços e eram parte de todos os grandes acontecimentos. À sua sombra, os palhaços faziam habilidades e dançavam ursos selvagens. À sua sombra, batiam-se os valentes; junto do tronco de uma faia caiu morto António Valmorim, temido pelos homens e amado pelas mulheres.

(Fonseca, 1982: 24)

Mesmo no tempo presente, persiste o símbolo das faias que, ainda que “carunchosas”, “silenciosas” e “ressequidas”, guardam a lembrança de um passado em que todos eram respeitados e tinham seu valor no contexto social da Vila.

Bachelard, em *A poética do espaço*, sustenta o conceito de topofilia, ou seja, das “imagens do espaço feliz”, diretamente relacionadas com o que evidenciamos quando da leitura de “O largo”. Segundo o filósofo:

[tais investigações] visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são espaços louvados. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido.

(Bachelard, 2008: 19)

Enquanto espaço vivido, o largo detém para seus antigos frequentadores e para o autor em si um valor inestimável, visto nele ter reinado a felicidade, a poesia e a arte. Diante das “forças adversas” – a vinda do comboio -, resta o espaço da memória que procura resgatar o sentimento de pertencimento. A repetição da frase ou parte dela em momentos diferentes do conto – “Alguma coisa está acontecendo na terra” – salienta a presença traiçoeira de tais forças adversas e sua inevitabilidade.

No contexto da Geografia Humanista Cultural, o conceito de “topofilia” constitui o cerne dos estudos que incluem os laços afetivos na sua relação com o meio ambiente material. Tendo sido cunhada pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, a palavra consiste num neologismo e não é, na percepção de Tuan, “a emoção humana mais forte”. E ele continua: “quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo”. (Tuan, 1980: 107). É o que evidenciamos no conto “O largo”, reconhecido como um símbolo prenhe de emoções marcadamente fortes. Tanto isso é verdade que a grafia de “largo” aparece, em todos os momentos em que o espaço é suscitado, com a primeira letra maiúscula, a indicar o valor que não se corrompe com o tempo, nem com o progresso advindo quando da chegada do comboio.

Curioso é constatar a presença de dicotomias ao longo da narrativa, declaradamente voltadas para a grande oposição que se estabelece desde o início: vida x morte, isto é, largo x comboio. Com a supremacia do desenvolvimento, a vida que antes se centrava no largo, agora se resume na Vila por onde passa o comboio. Processa-se um sistema de troca, na medida em que tudo se modifica: abandona-se o culto afetivo de um lugar para se ostentar o peso econômico de um espaço.

Tal dicotomia fundamenta os estudos de Tuan, para quem é da natureza da geografia a definição de tais conceitos. No livro *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, o autor esclarece a suposta dicotomia ao elucidar que:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transfor-



ma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (...) As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar.”

(Tuan, 1983: 06)

A partir dessa percepção da paisagem, é possível pensarmos como se processa essa “falsa” oposição em “O largo”. Como já ressaltamos, Manuel da Fonseca constrói a narrativa sob o lema de dicotomias mais ou menos explícitas. Uma delas se destaca logo no primeiro parágrafo, como a situar o que corresponde a espaço e o que corresponde a lugar, na esteira terminológica e conceitual de Tuan:

Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje, é apenas um cruzamento de estradas, com casas em volta e uma rua que sobe para a Vila. O vento dá nas faias e a ramaria farfalha num suave gemido, o pó redemoinha e cai sobre o chão deserto. Ninguém. A vida mudou-se para o outro lado da Vila.

(Fonseca, 1982: 23)

Assim, no passado indefinido, o largo tinha valor e era povoado. Hoje, no presente da narrativa, a noção de valor espacial se transferiu para a Vila, que reúne a vivacidade outrora característica do largo. Na perspectiva de Tuan, o largo deixou de ser um “lugar” para se transformar num “espaço”, meramente abstrato e destituído de importância, ao passo que a Vila que abriga o comboio, em função de seu reconhecimento material, ganhou ares de lugar, ainda que afetivamente artificial.

De um ponto de vista esquemático, o largo = lugar no passado e espaço no presente. Em contrapartida, a Vila = espaço no passado e lugar no presente. O conto se constrói, portanto, sempre nessa contraposição, a chamar a atenção para o que era e para o que hoje é o “centro do mundo”.

Em vários momentos da narrativa, o narrador destaca a atribuição de “lugar” para o largo, com ênfase sobre o fato de lá ter sido possível reunir os homens sem distinção de classe social e onde era ainda possível se aprender de tudo um pouco, quer fossem vagabundos, quer fossem os mais destemidos. Com o progresso, restou ao largo ser o habitat dos desvalidos e dos bêbados, relegado ao plano do subdesenvolvimento, já que mudaram os interesses e as necessidades. “O certo”, conclui o narrador, “é que ninguém já liga importância a esta gente e a este Largo” (Fonseca, 1982: 27).

Entretanto, em outros estudos desenvolvidos por Tuan, identificamos que, para o geógrafo, assim como o espaço se caracteriza por ser abstrato, vazio e amplo, o lugar remete ao passado e ao presente, significando estabilidade e aquisição. Não é o que ocorre precisamente em “O largo”. Concordamos com a ideia de o largo no passado ter se revestido do status de lugar, à medida que detinha importância e representava a razão de viver dos habitantes da Vila. O mesmo não aconteceu no presente da narrativa, quando o largo deixou de simbolizar “aquisição”, “crescimento” e passou a se configurar como espaço; vazio, portanto, de significado. É evidente que, para o narrador, em nenhum momento o largo se destituiu de valor. No entanto, para muitos personagens que habitam a narrativa e a Vila, houve a transposição de tudo o que respondia aos seus anseios para o comboio, responsável direto pela morte do Largo.

Dentre as expressões ou frases utilizadas pelo narrador para realçar essa nova condição do Largo figuram: “pelo Largo ermo da vida”; “o Largo já morreu”; “o Largo é o mundo fora daquele círculo de faias ressequidas”; “a dor do Largo moribundo”; “o Largo fica deserto...”. Todas confirmam a decadência no presente e a falta de perspectiva para o futuro. Aliás, perspectiva há, ainda que seja “terrível e desejada”, contraditoriamente.

### 3 – Conclusão

Nossa proposição de estabelecer um encontro entre a geograficidade e a literatura não se esgota – e isso é claro – nessa pequena e simples análise de um conto de Manuel da Fonseca, entretanto já se revela significativa, porque rica de aproximações e de possibilidades de leitura.

A contribuição da Geografia Humanista Cultural para esse trabalho e, em especial, dos estudos de Tuan facultou-nos o elo de aproximação entre a fenomenologia-existencialista e a arte, expressa pela linguagem literária. A partir dos conceitos de “topofilia” e do “mundo vivido”, tão caros a Tuan e seus seguidores, embrenhamo-nos na paisagem simbólica e, ao mesmo tempo, duramente real de um dos nossos mais profícuos expoentes da literatura portuguesa contemporânea.

O conto “O largo”, que abre a série de dez contos de *O fogo e as cinzas*, justapõe dicotomias que refletem o título da obra, haja vista a presença constante da oposição vida x morte, estampada, de forma explícita, tanto no passado da narrativa, quanto no seu presente. Em tom memorialista, o narrador se reporta melancolicamente ao largo de sua infância ou de um passado ainda não esquecido para denunciar o presente promissor com a chegada do comboio, causador da diferenciação social e da divisão entre as crianças, outrora mergulhadas na “escola” da vida que acontecia no Largo marginado pelas faias viçosas.

De lugar afetivo e pleno de experiência, o Largo se transforma em espaço artificial, resistente à fantasia e ao contar histórias; ermo, portanto, de vida pulsante. Já a Vila se enriquece com o desenvolvimento do comércio e das redes de comunicação, sendo dotada de valor que muda sua feição: de espaço periférico e distante do largo, passa a lugar onde será gestada a nova vida, agora aberta para “o mundo que está em toda a parte”. Mundo esse desconhecido e, ao mesmo tempo, desejado.

As lembranças que povoam a mente do narrador convivem com as imagens marcantes do tempo presente que insiste na morte do passado para que o futuro se instaure. Só assim será possível vivenciar toda a experiência contraditória e ambígua da efemeridade da vida.

## **Referências bibliográficas**

- BACHELARD, Gaston (2008). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- FONSECA, Manuel da (1982). *O fogo e as cinzas*. 9ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

- HOLZER, Werther (2008). A Geografia Humanista: uma revisão. In: *Espaço e cultura* – Edição comemorativa. Rio de Janeiro: NEPEC/Dep-  
to. De Geografia Humana/ Instituto de Geografia da UERJ.
- HOUAISS, Antônio et al. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MARANDOLA JR. Eduardo e OLIVEIRA, Livia de (2010). Caminhos geográficos para a literatura. *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Ida Ferreira Alves e Márcia Manir Miguel Feitosa (orgs.). Niterói: EDUFF.
- MOISÉS, Massaud (1981). *O conto português*. São Paulo: Cultrix.
- TUAN, Yi-Fu (1974). Space and place: humanistic perspective. *Progress in Geography*. (6): 211-252.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.

## NATUREZA E CRIAÇÃO POÉTICA EM SEBASTIÃO DA GAMA

João Minhoto Marques  
Universidade do Algarve

Num texto intitulado «Sobre a poesia. Dois dedos de conversa» (Gama, 1995: 72-74), publicado no *Jornal do Barreiro*, e recolhido no volume póstumo *O segredo é amar*, Sebastião da Gama afirmava o seguinte: «Para o povo inculto, como para as crianças, a Poesia identifica-se com o canto. Ainda ontem, lendo eu versos a uma pequenina de dez anos, me pediu ela de repente: “Canta-os antes.” // O povo inculto, esse não diz “poesia”, diz “cantigas”, e para ele o poeta é o cantador.» (Gama 1995: 72). E, retirando as devidas ilações dos exemplos mencionados, conclui:

«No povo inculto e na criança é que a verdade acerca da Poesia está guardada; é que o conceito de Poesia se mantém ingénuo. Pois não começou a Poesia por ser o puro canto? Veio depois, ainda fiel à origem, a música a acompanhar a Poesia. E finalmente prescindem os poetas da música – ou sonham o sonho de a incorporar nas próprias palavras, de a sugerir pelo ritmo do verbo. O pior é que os versos – contingências da Imprensa! – são lidos, por muitos ou muitas vezes, em voz baixa; e então a música existe mal ou não existe mesmo.»

(*ibidem*)

Esta reflexão, produzida no início da década de cinquenta, pouco antes da morte do poeta (a qual, recorde-se, virá a ocorrer em 1952), sublinha alguns pontos essenciais não apenas do raciocínio desenvolvido no artigo de jornal, como, igualmente, do ideário estético construído e dado a conhecer por Sebastião da Gama na sua obra poética. Na verdade, a

perspetiva em causa não só não constitui qualquer novidade para o leitor familiarizado com os versos deste autor, como nos permite, por outro lado, dando conta de um olhar reiterado sobre essa problemática, assinalar a sua fidelidade a certas opções no domínio específico da poética. Estas escolhas, que dizem uma mundividência particular, justificam, ainda, a coerência de um percurso literário que, não sendo longo, inclui, porém, até esse início de década, dois volumes publicados em nome próprio (*Serra-Mãe. Poemas*, de 1945 – cf. Gama, 1996; *Cabo da Boa Esperança*, de 1947 – cf. Gama, 1993) e, entre ambos, um opúsculo, escrito com Miguel Caleiro (*Lôas a Nossa Senhora da Arrábida*, de 1946 – cf. Caleiro e Gama, 1946).

De facto, o primeiro aspeto que importa destacar diz respeito ao postulado da poesia como canto (e como música), enquanto se filia tal conceito numa visão originária e arquetípica da mesma poesia. Assim, o estabelecimento de uma pequena narrativa genealógica, através da qual se alcança a noção de um «puro canto» fundador, acaba por sobretudo fundamentar uma ideia norteadora para o presente e um programa para o futuro: ideia e programa que se referem à possibilidade, ao «sonho» de os poetas virem «a incorporar [a música] nas próprias palavras, de a sugerir pelo ritmo do verbo».

O segundo elemento que deve ser sublinhado, e que decorre do primeiro, prende-se com o pressuposto segundo o qual «a verdade acerca da Poesia está guardada» no «povo inculto e na criança», sendo ainda estes considerados depositários do referido conceito na sua versão ingénua («é que o conceito de Poesia se mantém ingénua»). O princípio da ingenuidade (ou, de outra forma, da simplicidade) é, assim, enfaticamente valorizado pelo autor, ao mesmo tempo que este o faz relacionar com a problemática da verdade da (em) poesia.

Torna-se ainda notório um terceiro ponto no fragmento citado: o estatuto da poesia. A sua dimensão ontológica obriga a que seja grafada com maiúscula, devendo, aliás, assinalar-se que se estabelece uma diferença manifesta entre a «“poesia”» (enquanto sinónimo de «“cantigas”») e a «Poesia» (substantivo próprio cujo referente não apenas está pressuposto no ato de nomeação, como igualmente o transcende).

Estamos, desta forma, perante três dos aspetos fundamentais que configuram o pensamento de Sebastião da Gama acerca da poesia. Ao seu interesse próprio acrescem, ainda, quer a circunstância de terem sido enunciados num tempo que corresponde já a uma fase de maturidade do poeta, quer o facto de poderem, na verdade, ser tidos como exemplos de um saber formal que este detinha acerca da literatura – saber que, em último caso, concorre para a busca de um ideal artístico facilmente reconhecível no âmbito de um contexto ou de um olhar académicos. Este último problema é tão importante quanto o perfil quase mítico da figura de poeta, construída em torno do autor empírico, poderia contribuir para dificultar o reconhecimento dessa condição inequivocamente literária ou artística de princípios afins dos subjacentes ao ideal mencionado<sup>1</sup>. De facto, a leitura dos textos permite reconhecer nesta problemática uma das mais importantes linhas de sentido da poesia de Sebastião da Gama. E, como se afirmou, em conjunto, as posições enunciadas pelo autor podem ser lidas como uma súmula descritiva da poética que enformou a sua prática literária, levada a cabo, de modo coerente, desde o livro de estreia, até aos últimos volumes conhecidos, dados à estampa postumamente.

Assim, e tendo em conta agora o problema da relação entre música e poesia, recorde-se que em *Cabo da Boa Esperança* a manifestação do canto passa, por exemplo, por uma «Canção inútil» (datada de 17 de outubro de 1947), na qual pode ler-se um princípio de auto-referencialidade sublinhada nestes versos: «É o ar da Manhã, hálito alegre / do Mar, que enfuna as velas orgulhosas / desta canção poético-marítima. / Religiosamente aqui desfilo / meu rosário de vagas. / Canção inútil! / Clarim que anunciou a Madrugada / depois de a Madrugada ter florido...» (Gama, 1993: 43). A mesma preocupação em dizer o canto

---

<sup>1</sup> Não é, por isso, de estranhar que Ruy Belo comece o «Prefácio à 2.ª edição» de *Pelo sonho é que vamos* com uma chamada de atenção para a necessidade de separar as opiniões veiculadas acerca do «homem» das que devem visar a «obra»: «Não ter conhecido pessoalmente Sebastião da Gama constituirá decerto um dano irreparável para quem queira falar do homem ou redigir um depoimento. Mas já para abordar a sua obra do ponto de vista estético-literário – o único que permitirá porventura considerá-lo a uma luz próxima daquela a que a verão as gerações futuras – se nos afigura essa condição indispensável (...).» (Belo, 1992: 11).

encontra lugar noutras obras, onde figuram não apenas poemas cuja redação é posterior à de «Canção inútil», como, igualmente, outros escritos antes. Mencionem-se ainda a mero título de exemplo: «Alegoria», em *Campo aberto* (Gama, 1999: 119-120), de 24 de julho de 1949; «Poesia», em *Itinerário paralelo* (Gama, 1986: 85-86), datado de 15 de maio de 1946; «O zambujeiro», em *Pelo sonho é que vamos* (Gama, 1992: 71), de 9 de novembro de 1951.

No primeiro destes três textos, o conhecido «Alegoria», figura-se, na cigarra, a urgência do canto, representado como vida, uma vez que fora dele – e, portanto, da poesia – nada existe <sup>2</sup>: «Junto do Mar canta a Cigarra. / Canta, p'ra iludir / a fome e a solidão; / p'ra fingir que tem pão / e p'ra fingir que está acompanhada. // (...) Dona Cigarra faz serão. / Como há-de ela dormir, se a vida é curta?» (Gama, 1999: 119). No poema justamente intitulado «Poesia», é sobre o canto (do rouxinol e do eu) que o texto se centra, iluminando assim o título: «Lá fora canta / um rouxinol. / Canta de alegre... / Como se o Sol / não se pusesse. / Como se tantas / das nossas horas / não fossem tristes. // O rouxinol / canta lá fora... // Rouxinolzinho!, / canta. / Eu fico ouvindo. / (...) / (...) hoje não canto / nem pra chorar...» (Gama, 1986: 85-86). Por fim, «O zambujeiro» diz a permanência da poesia, isto é, do canto, a que se contrapõe, em alternativa, o silêncio: «Deus disse: “O Zambujeiro nasça.” / Viril, rompeu da terra o Zambujeiro. / O tronco é o dum homem das montanhas. / São mãos de cavador seus ramos. Só as folhas, / delicadas, suaves... Pela noite, / quando tudo se cala, mesmo os pássaros, / o Zambujeiro canta...» (Gama, 1992: 71).

Esta manifestação da consciência do canto deflui naturalmente do que é exposto no primeiro livro de Sebastião da Gama, onde o problema se cruza com uma noção de poesia radicada numa reconhecida transcendência – o que diz respeito, afinal, ao terceiro dos aspetos referidos acerca do pensamento do poeta sobre a poesia. Assim, é imediatamente

<sup>2</sup> Também nestas duas primeiras estrofes de «Viesses tu, poesia...» podemos verificar que o mundo e a poesia coincidem, constituindo esta, afinal, o resgate daquele: «Viesses tu, Poesia, / e o mais estava certo. / Viesses no deserto, / viesses na tristeza, / viesses com a Morte... // Que alegria mereço, ou que pomar, / se os não justificar, / Poesia, / a tua vara mágica?» (Gama, 1992: 31).



no limiar de *Serra-Mãe* que, após a epígrafe de Frei Agostinho da Cruz, mas ainda antes da dedicatória, encontramos um curto poema cujas duas estrofes devem ser entendidas como síntese programática dessa obra: «A corda tensa que eu sou, / o Senhor Deus é quem / a faz vibrar... // Ai linda longa melodia imensa!... / – Por mim os dedos pas - sa Deus e então / já sou apenas Som e não / se sabe mais da corda tensa...» (Gama, 1996: 27). Note-se como a transfiguração operada sobre o eu (ou seja, sobre o poeta – assim se assume ele noutros textos, ao longo da obra referida) faz dele o objeto de uma ação cujo sujeito lhe é exterior. De facto, no centro da explosão dessa metáfora (nomeadamente, do eu como «corda tensa») está a intervenção do «Senhor Deus», através da qual o poeta se transforma em puro «Som», apagando-se de seguida. Se relacionarmos este «Som» com a «música» e com o «canto», aos quais Sebastião da Gama se referia no texto publicado no *Jornal do Barreiro*, somos facilmente levados a concluir que a poesia, embora se ligue ao poeta, funciona, no que a este diz respeito, como uma exterioridade, ou seja, como algo a que ele tem acesso (ou em que se pode transformar), mas pela qual não é, em último caso, responsável.

O sujeito da ação é, recorde-se, o «Senhor Deus». A poesia tem, por isso, uma origem divina. Deste modo, a forma através da qual o poeta nos é dado a ver, ou pela qual se configura («A corda tensa que eu sou»), altera-se após a intervenção de Deus, dando lugar a um trajeto que conduz à anulação do estatuto do eu. De facto, o papel que fundamentava a sua existência no processo artístico cessa, e, com ele, a face instrumental que o caracterizava. Tudo se passa como se essa intervenção destruísse o que do poeta figurasse a sua própria materialidade, reduzido agora a uma transparência (espécie de ausência): «já sou apenas Som e não / se sabe mais da corda tensa...».

É, aliás, importante sublinhar a maneira como, nessa obra inaugural, se condensa, imediatamente no seu limiar<sup>3</sup>, o desenvolvimento desta

---

<sup>3</sup> Para além dos dois primeiros poemas do livro, poder-se-iam aduzir outros nos quais, em *Serra-Mãe*, a conceituação da poesia como música é equacionada, de forma explícita ou implícita; e é-o muito vincadamente, desde o início da obra, conforme notou, surpreendido, David Mourão-Ferreira: «Pela minha parte, re- lendo agora mais uma vez a obra poética de Sebastião da Gama, o que particular-

problemática. De facto, o segundo poema do livro, intitulado precisamente «Harpa» (Gama, 1996: 31-32), vem corroborar o que o primeiro diz, e caracteriza, desde o início e de forma pormenorizada, a relação entre o poeta e Deus. Aquele, dirigindo-se ao «Senhor», define-se, a partir da primeira estrofe, como «o indigno cantor que Tu fadaste / e se não pode erguer / à sua própria altura», destinado a tocar a «Harpa» divina, «Virgem das (...) mãos» do poeta: «Tu a fizeste, Deus!, para os meus dedos; / a glória do Teu gesto criador / Tu a quiseste partilhar / na glória quase igual de o entender. // E foi com Teu amor que retesaste as cordas, / com Teu amor as afinaste / e me chamaste / à tarefa sublime de tangê-las.» (Gama, 1996: 31). O poeta é, como se pode verificar, o intermediário eleito da *possibilidade* da poesia – possibilidade porque a sua condição mortal não lhe permite «passar à Harpa a Grande Vibração» (*idem*: 32); dotado de entendimento, compreende a poesia, não sendo, porém, o seu «criador». Daí a súplica: «– Vem lavar-me, Senhor!, no azul do Mar. / Filtra a minha impureza na limpidez do Teu olhar, / a luz clara que entornas pelos montes da minha Serra verde...» (*ibidem*). Por isso, almejando a libertação do corpo, o sujeito pede, a terminar o poema: «– Que eu seja apenas Som que um outro cante / e, na renúncia de mim, / igual a mim um dia me alevanté!...» (*ibidem*). O conceito de poesia aqui dito é, portanto, o que figura uma «dádiva» (Belchior, 1999: 12), o que se inscreve na tradição do poeta inspirado, cujos poemas são, também, «dádivas» (Cintra, 1996: 11)<sup>4</sup>.

---

mente me surpreendeu e impressionou foi sobretudo o facto, em que até aqui jamais tinha reparado, de muito amiúde surgirem, nesse capítulo ou secção inicial de *Serra-Mãe*, com uma frequência de que não se encontram semelhantes exemplos nem nas outras partes do livro nem nas restantes obras do poeta, as mais diversificadas alusões à música e as mais reiteradas sugestões de natureza musical. // Dos oito textos que compõem essa primeira parte do volume, apenas em um deles – o que se intitula “Céu” – não ocorrem afinal sugestões ou alusões que tenham a ver com o referido domínio.» (Mourão-Ferreira, 1989: 122).

<sup>4</sup> A este propósito, recorde-se o testemunho de Luís Filipe Lindley Cintra, de acordo com o qual Sebastião da Gama «insistia muito na sinceridade e na involuntariedade das suas criações. Considerava-as como dádivas, dons que em determinados momentos lhe eram concedidos. Daí lhe vinha um respeito quase religioso pela letra dos seus versos, cuja primeira versão raras vezes retocava.» (Cintra, 1996: 10-11). No mesmo sentido, Maria de Lourdes Belchior lembra: «A sua concepção da

Este primado da inspiração não respeita, naturalmente, a qualquer imediata concepção platônica da poesia. Recorda, aliás, Maria de Lourdes Belchior que, enquanto «poeta, Sebastião da Gama tinha lúcida consciência dos seus poderes e conhecimento da transfiguração da realidade que o poeta alcança levar a cabo» (Belchior, 1999: 13)<sup>5</sup>. Partindo desta afirmação, a ensaísta terá oportunidade de identificar e de descrever em que consiste a tarefa do poeta no processo de criação artística, demonstrando não estarmos perante um elemento meramente passivo ou inconsciente face àquele processo, e dando a ver, pelo contrário, alguém que não apenas compreende a função do poeta, como reflete acerca dela<sup>6</sup>.

Dir-se-ia tratar-se, portanto, não de um entendimento limitado da problemática da inspiração, mas de uma visão religiosa do fenómeno artístico, no domínio específico da poética, reconhecendo-se

---

poesia como dádiva, recebida do alto e uma espécie de respeito sacro pela inspiração, que o levava a quase não alterar os rascunhos dos seus versos, explicam, em parte, a serena tranquilidade de S. da Gama no que respeita ao tormento da forma, dolorosa insatisfação, que quase o não tocou.» (Belchior, 1999: 12).

<sup>5</sup> Também outros críticos têm chamado a atenção para este problema. David Mourão-Ferreira, por exemplo, referindo-se ao que considera serem «alguns equívocos» acerca da poesia de Sebastião da Gama, sublinha: «O mais grave de todos consiste, ainda hoje, na tendência para considerar Sebastião da Gama como um poeta apenas por obra e graça da “inspiração” – e, pior do que isso, um artista ignorante ou um artífice descuidado. Por mim, recordarei apenas, a título de testemunho, que lhe fiquei devendo a iniciação na obra de muitos poetas espanhóis contemporâneos (...); que foi ele a primeira pessoa a falar-me em Hölderlin e em Novalis; que ninguém, antes dele, me fizera ver, com tanta clareza e tanto entusiasmo, a beleza dos sonetos de Petrarca, a grandeza da *Commedia* de Dante.» (Mourão-Ferreira, 1986: 16). Ruy Belo, por seu turno, chega a afirmar que «não haverá facilitado o acesso à sua [de Sebastião da Gama] poesia o mito da inspiração, da involuntariedade da escrita, tão em descrédito hoje, e a concepção do poema como dádiva e não como conquista» (Belo, 1992: 17).

<sup>6</sup> Após evocação de palavras do próprio Sebastião da Gama (as quais parecem dever ser enquadradas no âmbito de uma estética da sinceridade, decorrendo, presumivelmente, da lição presencial), Maria de Lourdes Belchior acrescenta ainda: «Esta professada consciência de que a essência da poesia é a metamorfose que transforma a emoção inicial e a vasa no verso, garante-nos contra a ilusão de que Sebastião da Gama transpunha, às vezes, quase literalmente para o verso, sem prévia e longa elaboração, as emoções sentidas.» (Belchior, 1999: 13).

em Deus o poder criador da palavra. Assim, e porque o eu participa daquele fenómeno, a sua já referida transfiguração em som configura a «renúncia» de si próprio – forma de resgate pessoal. A experiência estética institui-se, desta forma, como centro constitutivo da vida do poeta; o pensamento acerca da poesia como possibilidade de equacionar, em último caso, a redenção humana. Este centro é, assim, ocupado por Deus – motivo pelo qual a representação da natureza se estabelece como gnose religiosa: nela, como se observou, está projetada «a luz clara que (...) [Deus entorna] pelos montes da (...) Serra verde» (Gama, 1996: 32).

De facto, constituindo-se como lugar de origem, o mundo natural é, igualmente, destino. Desde logo, e antes de mais, a Arrábida funciona como espaço do ser: derramada pela natureza (que assim se constitui), a presença divina oferece-se ao poeta que, desta forma, a pode nomear. É o que acontece no volume *Serra-Mãe*, no poema com o mesmo título: «Na noite calma, / a poesia da Serra adormecida / vem recolher-se em mim.» (Gama, 1996: 36). E, de modo reiterado, em outra estrofe: «A minha alma sente-se beijada / pela poalha da hora do Sol-pôr; / sente-se a vida das seivas e a alegria / que faz cantar as aves na quebrada; / e a solidão augusta que me fala / pela mata cerrada, / aonde o ar no peito se me cala, / desceu da Serra e concentrou-se em mim.» (*ibidem*). Este incorporar da Serra no eu, através de um processo de espacialização do próprio sujeito, figura ainda o estatuto do poeta. Forma de transcendência, certamente, mas sempre dita na e pela poesia.

Não se pode deixar de notar, a este respeito, que a epígrafe do livro institui um modelo literário concreto: a poesia de Frei Agostinho da Cruz, poeta da Arrábida. Por isso, o poema intitulado «Elegia para a minha campa», no qual o tema da morte é central, figura a serra como destino do poeta, modo de alcançar a plenitude da voz poética e encontro com Frei Agostinho, conforme se pode comprovar nesta última estrofe do texto: «Agora, só, / que sou terra na terra misturada, / que a minha voz é voz de rosmaninho, / eu poderei tratar por tu / a meu Irmão Frei Agostinho... / Agora, só, a meu Irmão, / que comigo

nasceu naquele Dia / em que ao Céu se entregou, / ébria de Sol e Maresia, / nossa Mãe Serra...» (Gama, 1996: 47).

Por isso também, em «Versos para eu dizer de joelhos», descobrimos, sob uma epígrafe de Frei Agostinho, uma serra que constitui mais uma descoberta de Deus, através dos sentidos, do que uma representação distanciada de um espaço natural pagão; por exemplo: «Ó Serra aonde a cor / é luz extasiada!; / (...) / Ó palavra de Deus a exprimir-se / pelas bocas ingénuas das estevas! / Minha pomba da Paz! / Ó toda perfumada / do corpo de Agostinho!» (Gama, 1996: 49).

Embora se tenha presente que, evidentemente, existem diferenças no modo como Sebastião da Gama e Frei Agostinho da Cruz contemplam o mundo natural – Maria de Lourdes Belchior, por exemplo, refere, no prefácio a *Campo aberto*, que o «franciscanismo [de Sebastião da Gama] tem pouco de comum com os sentimentos que a natureza despertava no franciscano frei Agostinho da Cruz» (Belchior, 1999: 25) –, a verdade é que é possível reconhecer, na poética de Sebastião da Gama, quer a permanência da natureza tomada como objeto de representação, quer, por essa via, uma linhagem de autores com os quais se dialoga ou que estão subjacentes aos modos pelos quais tal representação ocorre.

Assim, de *Serra-Mãe a Pelo sonho é que vamos* (volume póstumo, publicado em 1953, contendo textos redigidos entre 1950 e 1951), paralelamente a uma continuada (embora mais contida) reflexão acerca das inextricáveis relações entre a poesia e o divino, desenvolve-se, sobretudo a partir do seu segundo livro, *Cabo da Boa Esperança*, um mais acentuado pendor crítico ou realista<sup>7</sup> na

<sup>7</sup> Fernando J. B. Martinho, referindo-se a *Pelo sonho é que vamos*, identifica aspetos do franciscanismo poético de Sebastião da Gama que devemos considerar centrais nesta questão. Em primeiro lugar, a valorização do mundo, da «vida»: «Na sua relação com o sagrado, Sebastião da Gama, poeta repassado de espírito franciscano, (...) privilegia os lugares que estejam próximos da vida e não os que a religião institucionalizada destinou a esse fim.» (Martinho, 1996: 135); em segundo lugar, o que designa por «*naturalismo* de inspiração franciscana», no decurso da leitura a que procede de «Poema para Francisco Bugalho»: «O locutor, um enamorado da natureza, dirige-se ao destinatário como “Lavrador”, alguém que também fez do amor da «terra» e da natureza um dos pontos centrais da sua vida. E a comovida evocação que do poe-

auscultação do mundo, filtrado por princípios como os da simplicidade e da fraternidade.

Esta tendência não sinaliza (nem se pretende sugerir que tal exista) qualquer rutura no percurso poético de Sebastião da Gama; antes profunda – e por modos diversos – o conceito de poesia que ele exemplarmente enuncia no referido artigo compilado em *O segredo é amar*. Até porque, como muito bem sintetiza David Mourão-Ferreira, na «vibrante alegria de revelação, e na consciência de um fraterno humanismo, se cifrava talvez o que de melhor havia, e mais original, na profunda religiosidade de Sebastião da Gama.» (Mourão-Ferreira, 1980: 226). De facto, se é certo que o franciscanismo, dito na poesia de Sebastião da Gama, é uma das medidas, porventura a mais abrangente, daquela proclamada simplicidade, não é menos verdade que o bucolismo constitui a outra – sendo possível, aliás, reconhecer entre ambas relações cuja natureza é, sobretudo, de complementaridade.

Neste sentido, no que diz respeito à representação da natureza, desde muito cedo que um conjunto de autores determinantes para o desenvolvimento desta importante linha semântica está presente nas «leituras e preferências» do poeta, conforme refere Luís Filipe Lindley Cintra, no prefácio a *Serra-Mãe*, a propósito de um conjunto de textos de 1942 que foram, de acordo com o testemunho deste ensaísta, «rejeitados no momento da selecção» que antecedeu a publicação deste livro:

«uma écloga, imitação das de Bernardim, uma glosa de “Descalça, vai para a fonte / Leonor, pela verdura”, uma canção de estilo camoniano, um poema em endecassílabos de sabor ultra-romântico, mas fortemente influenciado pela leitura de António Nobre (...). De princípios de 1943 datam alguns so-

---

ta faz, nos lugares que foram os da sua vida e da sua poesia, essencialmente a poesia de um lavrador, é motivo para, de novo, dar expressão à sua concepção religiosa, nunca desligada de um fundo *naturalismo* de inspiração franciscana.» (Martinho, 1996: 136). Ainda num sentido afim do primeiro aspeto, Ruy Belo afirma: «o que particularmente o individualiza [a Sebastião da Gama], por mais frequente nele e mais raro nos outros, é o optimismo, a confiança na vida, a concepção e a prática saudável da poesia.» (Belo, 1992: 18).

netos. Como temas, apareciam: a natureza (por vezes já bem caracterizada, a natureza da Arrábida: “Oh rosmaninhos tremendo / se o vento os vai soprando! (...)”, começava a écloga), o elogio do ermo, amores ingénuos. Desta primeira fase ficou ao Poeta, além de alguns motivos (principalmente no que respeita à exaltação da natureza), uma tendência para certas formas poéticas tradicionais (...).»

(Cintra, 1996: 14)

Como se pode verificar, este é um testemunho fundamental para se compreender como se constitui a mencionada linhagem de autores, com os quais a poética de Sebastião da Gama dialoga, sobretudo no que se refere às questões decorrentes da representação do mundo natural e da constituição de uma poesia ingénua, de uma estética da simplicidade (embora pensada e construída). A tradição do bucolismo distingue-se, portanto, de modo notório: não deverá constituir feliz coincidência que alguns dos seus mestres (Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, António Nobre), formas típicas (como a écloga) e temas estejam presentes nessa primeira fase da poesia de Sebastião da Gama. A este conjunto dever-se-á acrescentar, por um lado, outras categorias (por exemplo, a dos poetas místicos), e, por outro, alguns autores contemporâneos – entre eles, destacadamente, Fernando Pessoa, ou, melhor, o mestre Alberto Caeiro.

A este respeito, não se pode esquecer que, apesar de Caeiro ter feito a sua aparição pública em 1925, nas páginas da *Athena*, a verdade é que a primeira publicação em volume dos seus *Poemas* data apenas de 1946. Não sabemos se Sebastião da Gama terá tido conhecimento da poesia de Caeiro antes de 1946; a hipótese de tal ter acontecido não é inverosímil, dada a vastidão e a variedade de leituras que o poeta demonstrava, aos seus amigos, ter adquirido. O que sabemos é que data precisamente desse ano um importante poema intitulado «À memória de Alberto Caeiro» (Gama, 1986: 96), recolhido no volume *Itinerário paralelo*, o qual agrupa textos escritos entre 1942 e 1947 que o poeta não incorporou nos livros estampados em vida.

É certo que já em *Serra-Mãe* podemos encontrar poemas de temática bucólica, numa perspetiva moderna, como «A fonte seca» (Gama,

1996: 62) ou (de modo mais metafórico) «Do meu amor» (*idem*: 117-118), mas será sobretudo a partir de *Cabo da Boa Esperança* (onde figuram sobretudo textos datados de 1946) que se testemunhará uma maior profusão de marcas auto-referenciais denunciadoras de uma preocupação explícita com o bucolismo – como, por exemplo, o poema com que termina a secção «Coração atento», simplesmente intitulado «Bucólica» (Gama, 1993: 171).

Por outro lado, se em «Dístico» (Gama, 1986: 102), de *Itinerário paralelo*, é indubitável a leitura de «Gato que brincas na rua» de Fernando Pessoa, mas em que parecem perpassar os ensinamentos de mestre Caeiro, em «À memória de Alberto Caeiro» junta-se essa lição à da poética quase sempre solar de Sebastião da Gama. E recupera-se, como frequentemente acontece, a presença consciente de Deus (até porque o eu fechou «o livro»), mesmo quando parece estar em causa (como neste texto) a recusa da poesia: «Agora sim, que fechei o livro de Poesia. / O Sol deixou de ser uma metáfora para ser o Sol. / (...) // (...) Porque me não deixaram sempre agreste e criança? / As minhas leituras seriam todas fora dos livros. // Havia de olhar para tudo com uma alegria tão grande, com uma virgindade tão grande, / que até Deus sorriria / contente de ter feito o Mundo...» (Gama, 1986: 96).

Afinal, ao postular «alegria tão grande» em memorial tão particular, o poeta vincula a leitura de Caeiro ao ideal de poesia que sempre, coerentemente, defendeu. Importaria, no entanto, averiguar se tal leitura inscreve uma nova dor, mas essa questão constitui matéria para aprofundar noutro lugar.

## Referências bibliográficas

- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1999). «[Prefácio]», in Gama, 1999: 11-37.
- BELO, Ruy (1992). «Prefácio à 2.<sup>a</sup> edição», in Gama, 1992: 11-24.
- CALEIRO, Miguel e GAMA, Sebastião da (1946). *Lôas a Nossa Senhora da Arrábida*. S.l.: s.n..
- CINTRA, Luís Filipe Lindley (1996). «[Prefácio]», in Gama, 1996: 9-21.



- GAMA, Sebastião da (1986). *Itinerário paralelo*. Prefácio de David Mourão-Ferreira. Lisboa: Edições Ática.
- GAMA, Sebastião da (1992). *Pelo sonho é que vamos*. 4.<sup>a</sup> edição. Prefácio de Ruy Belo. Lisboa: Edições Ática.
- GAMA, Sebastião da (1993). *Cabo da Boa Esperança*. 3.<sup>a</sup> edição. [Prefácio de Matilde Rosa Araújo]. Lisboa: Edições Ática.
- GAMA, Sebastião da (1995). *O segredo é amar*. 4.<sup>a</sup> edição. Prefácio de Matilde Rosa Araújo. Lisboa: Edições Ática.
- GAMA, Sebastião da (1996). *Serra-Mãe. Poemas*. 7.<sup>a</sup> edição. [Prefácio de Luís Filipe Lindley Cintra]. Lisboa: Edições Ática.
- GAMA, Sebastião da (1999). *Campo aberto*. 5.<sup>a</sup> edição. Prefácio de Maria de Lourdes Belchior. Lisboa: Edições Ática.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1996). *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Edições Colibri.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1980). «Na publicação de “Pelo sonho é que vamos”», in *Vinte poetas contemporâneos*. 2.<sup>a</sup> edição revista e ampliada. Lisboa: Edições Ática: 223-226.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1986). «Apresentação», in Gama, 1986: 9-21.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989). «Sebastião da Gama: música, poesia, Arrábida», in *Os ócios do ofício. Crónicas e ensaios*. Lisboa: Guimarães Editores: 122-125.



## A REFLEXÃO METALITERÁRIA NA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE FERNANDO NAMORA

Yana Andreeva  
Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski

A persistente tentativa de integração do sujeito no mundo através do autoconhecimento e da autodefinição surge como o grande vínculo identitário da diversificada produção narrativa de Fernando Namora (1919-1989), seja esta de carácter ficcional, factual ou misto. A emergência de uma escrita autobiográfica que se dissemina pelo vasto conjunto de textos criados ao longo dos mais de cinquenta anos do percurso literário de Namora permite agrupá-los num espaço autobiográfico, cuja progressiva construção acompanha o evoluir da obra do escritor. A constituição do espaço autobiográfico na produção narrativa do autor tem sido objecto de estudos prévios (cfr. Andreeva, 2007 e Andreeva, 2008) em que por meio da leitura dialogal de numerosos textos ficou demonstrado que a obra narrativa do escritor traduz, no seu conjunto, um forte impulso de auto-revelação, cifrado numa escrita intimista cada vez mais densa e confessional. À medida que se vai evidenciando a preferência pelo depoimento testemunhal, pela reflexão ensaística ou pela mistura do factual e do ficcional, processo este que se acentua a partir da segunda metade da década de 60 de Novecentos, a narrativa de Namora vai adquirindo contornos cada vez mais autobiográficos, construindo-se nela a imagem literária de um sujeito que através da auto-análise se identifica e se situa no mundo. A passagem do autobiografismo difuso que caracteriza grande parte dos textos publicados até 1987 para o autobiografismo concentrado dos dois últimos livros, a breve *Autobiografia* e o *Jornal sem Data* fragmentário e confessional, confirma o intenso pendor da criação de Na-

mora para uma escrita centrada na reflexão sobre a intimidade do sujeito e sobre a sua inserção na vida por meio da literatura.

Convém advertir desde já que a identificação do sujeito como criador e designadamente como escritor ressoa na narrativa autobiográfica de Namora como tónica temática fundamental. A referencialidade autobiográfica das primeiras narrativas ficcionais, reiteradamente referida em obras posteriores de registo francamente autobiográfico, contribui para a explicitação da equação vida – obra desde *Fogo na Noite Escura*. Com o progredir do itinerário criativo do escritor a perspectivação da vida pelo prisma da obra e vice-versa torna-se cada vez mais frequente. Por isso, no estudo da escrita autobiográfica de Fernando Namora merecem uma atenta abordagem as reflexões sobre a literatura que perpassam ao longo de toda a sua obra. Porque ao renovar de maneira insistente e quase obsessiva a meditação sobre a criação literária, o autor não apenas problematiza a escrita, seus fundamentos, funções e resultados, mas perfilha uma visão da literatura como vivência particularmente íntima do indivíduo criador, explicitando assim o seu posicionamento acerca da projecção dramática da escrita na vida do homem e, em simultâneo, da personalidade do homem na escrita. Semelhante concepção da criação como expressão fundamental da identidade profunda do Eu criador justifica que a reflexão metaliterária nas obras de Namora seja encarada como via essencial de autoconhecimento e autodefinição do sujeito autobiográfico. Nesse sentido, como objectos privilegiados da reflexão metaliterária emergem questões como a missão profissional e a dimensão pública da figura do escritor, a criação literária como experiência íntima, a motivação que desencadeia a escrita, o *modus operandi* do escritor, o destino dos livros e a recepção das obras pela crítica e pelo público leitor.

### **A missão profissional e a figura do escritor**

A auto-identificação do personagem narrador com a figura do escritor profissional com que deparamos em várias das obras de conteúdo autobiográfico não apenas nos indica a estreita relação que guarda o criador com o homem, mas também provoca a reflexão sobre o papel singular que um intelectual deve exercer.

Pela primeira vez o sujeito autobiográfico sai do seu anonimato profissional no conto «De como um cidadão se faz célebre» de *Um Sino na Montanha* ao referir-se ironicamente a si próprio como «o senhor qualquer coisa [...] que alinhava umas prosas» (Namora, 1976a: 80). Em outro texto da mesma colectânea, já de orientação mais ensaística e crítica, o autor situa-se entre «os muitos escritores em Portugal que produzem com regularidade, que trabalham com uma nítida consciência profissional, [...] que programam e constroem uma obra» (idem: 244).

A confirmação definitiva da profissão do personagem narrador dá-se nas páginas de *Estamos no Vento*. No diálogo com o neto João Paulo essa autodefinição apresenta-se aliada a certo desconforto íntimo do escritor, que se sente indisposto por causa do seu prolongado afastamento do convívio familiar devido ao trabalho absorvente:

- Avô, o avô é escritor?
  - [...] Acenei que sim, apanhado em falta.
  - Que é ser escritor, avô?
  - É pôr aqui no papel o que precisamos de dizer às pessoas.
  - Mas porque não lhes falas?
  - Falo, falo escrevendo.
- Os teus olhos abrem-se muito, querem entender. É confuso? De acordo. Também o é para mim.
- (Namora, 1978: 75)

E se aos olhos do pequeno a ocupação do avô é qualquer coisa de extraordinário, para o próprio escritor o criador literário em nada se diferencia das pessoas comuns. Aliás, Namora parece ser particularmente insistente no propósito de demitologizar a figura do intelectual «de fama e renome», para assim o aproximar nas suas qualidades humanas do seu público e mais uma vez confirmar a indissociabilidade do homem e do escritor. É esse o sentido do comentário que faz o narrador em *Sentados na Relva*:

Porque falo eu destas trivialidades? De propósito. É que o criador, o erudito, o génio, ou apenas a mediania intelectual [...] antes de mais são gente. De carne e osso. Têm fome, têm sono, afecto ou desafecto, têm as mesmíssimas miséri-

as e grandezas do bicho-homem comum. [...] Mas se fossem diferentes, o que sucedia é que não seriam criadores, eruditos, génios ou apenas letrados que fazem da cultura um ofício como qualquer outro.

(Namora, 1986: 23)

No entanto, há um traço definidor que diferencia todo intelectual, e em particular o escritor, dos outros homens. Trata-se da sua missão, tal como o autor a assume. A enraizada convicção de Fernando Namora, reiterada de forma bem vincada e persistente nas suas obras autobiográficas, é de que o escritor deve ser independente para poder exercer com plenitude a liberdade da autoria, alicerçada no direito de livre escolha criativa. Alguns dos textos introspectivos de Namora abrem um amplo espaço para a reflexão acerca da missão do criador. Essa missão coincide, para o escritor, com a defesa dos posicionamentos individuais, com a expressão daquele inconformismo permanente que faz avançar a arte, com a conquista do conhecimento que nos revela a multiplicidade do mundo. Nos dois trechos citados a seguir a missão do escritor patenteia-se precisamente nestes seus significados:

Os intelectuais não são meninos de coro, nasceram para a rebeldia. É a sua estrela na testa. Nasceram para o inconformismo, para a insatisfação. Para a discórdia vital, criadora.

(Namora, 1978: 32)

Estejamos no mundo sabendo como ele é. E ao escritor, repito, homem que deve estar solto de liames convencionais e alertado para as aparências, cumpre dar-nos uma boa ajuda nessa sabedoria.

(Namora, 1998: 9)

### **A criação literária como experiência íntima**

A interação que se processa entre a vida e a escrita configura-se como uma das linhas temáticas de maior alcance nas obras autobiográficas de

Fernando Namora. A reflexão sobre o lugar que a arte da palavra ocupa na vida do sujeito, permeada de emotividade, a interrogar e a valorizar, vai ganhando força já desde a primeira narrativa factual, *Diálogo em Setembro*. Parece-me oportuno evocar aqui o longo fragmento dedicado à literatura:

Que é a literatura no tal sentido que...? Cigarros, cefaleias, insónias, vagas de euforia e de abatimento, um longo debate com um interlocutor mais forte do que nós, uma ebulição que cresta sem consumir, angústia de tudo e de nada, hipnóticos, sedativos, desordem mesmo quando se obedece a uma certa ordem, malogros quase certos mas mais suportáveis do que a vitória de desistir, e uma estranha solidão no meio dos outros homens que amamos e nos amam, uma estranha solidão na penumbra dos pequenos cafés onde se criam vidas que explicam e complementam as vidas sem, no entanto, as substituírem. Intoxicação e participação. Desafio e dádiva. E também desventura. Talvez, Justine, te espantes e não compreendas se eu te disser, se todos ou quase todos te dissermos que o nosso sonho de felicidade é deixar de escrever e que o nosso maior tormento será não escrever. Que a arte escraviza e liberta. Que nos requer em corpo inteiro, sem admitir condições, embora se saiba que ela não é nem pode ser tudo – apenas um meio, cada vez mais falível, de o atingir. Nesta fogueira em que, primeiro voluntariamente, e depois já sob nebulosas coacções, ardemos noite e dia, estendemos os braços para quem nos salve e repudiamos a mão que nos queira salvar. Pois sendo toda a obra uma confissão, nela se repete o jogo insondável de entrega e recusa de todo aquele que se confessa.

Dizendo isto, Justine, nada se chega a dizer – porque é sempre difícil explicar o que, simultaneamente, pode ser plenitude e frustração, mistura e isolamento, regozijo e tortura.

(Namora, 1976a: 365-366)

O exemplo citado leva-nos a pensar que o Eu concebe o acto criativo na sua dialéctica de dádiva e sacrifício, de realização feliz e de trágico fracasso, de sal-

vação redentora e de paixão fatal. A literatura é perspectivada como âmagô do universo individual e fonte de vitalidade. Ela multiplica as formas possíveis em que o sujeito se encara a si próprio entre os homens – pois se é verdade que por meio dela o Eu pode estar no mundo, também é certo que através dela dele pode afastar-se. Podemos dizer, assim, que a literatura é aquele lugar de cruzamento em que se juntam e de que partem as linhas de autoprojeção do sujeito. É a literatura a que apanha nas suas malhas as metamorfoses do Eu, embora a sua tentativa de complementar a vida com essas imagens transfiguradas seja previamente condenada ao insucesso. Para a melhor compreensão das linhas de significação que decorrem do equacionamento vida – obra, convém assinalar a metaforicidade que permeia o trecho citado e que a partir daqui será recorrente. Apesar de nunca ser associado directamente com a dor, o acto criativo é sugerido como padecer da alma e até do corpo. Semelhante percepção é veiculada por um léxico de forte poder alusivo que remete para as esferas do sofrimento espiritual e do sofrimento físico. Um indício do primeiro patenteia-se em «vagas de abatimento», «angústia», «escavidão», «malogros», «desventura», «frustração», e o segundo está presente em «cefaleias» e «insónias». As metáforas da ebulição e da fogueira, por seu lado, evocam nas suas sugestões a ideia do impulso para a criação como paixão indomável que subjuga um Eu vencido pelo sofrimento, mas a ansiar a libertação.

Este trecho constitui o primeiro sinal de uma poderosa corrente de reflexões que Namora desenvolverá nos seus textos autobiográficos posteriores. Tal continuidade encontra a sua mais pungente expressão na retomada da metáfora do acto criativo como dor dilacerante. É preciso acrescentar que em *Diálogo em Setembro* esta metáfora aparece mais uma vez, alargada e fortalecida pela extensa comparação do acto criativo com uma ferida aberta de que escorre o pus da vida:

... a quase totalidade dos escritores abastece-se do que vive e observa. Abastece-se sobretudo de si próprio, lancetando-se sem piedade, talvez porque o que é confessado, o que a literatura desfibra e testemunha, distancia-se logo emocionalmente de quem o confessa. O abscesso que se abre.

(Namora, 1976a: 358)



*Estamos no Vento* reitera o dimensionamento do acto criativo como sofrimento: «eu para quem o escrever é tormento» (Namora, 1978: 238). *Jornal sem Data*, por sua vez, retoma a identificação, por meio de imagens, da obra com a ferida aberta, cuja dor persegue o sujeito durante toda a vida, não apenas nos momentos de insucesso, mas também nos instantes de glória:

Nem todas as pessoas, mesmo se inconscientemente cúmplices das vias – sacras, sabem destas sucessivas agonias, que às vezes se sucedem a sucessivas ressurreições, nem todas elas sabem que uma obra é uma ferida aberta, seja vivo ou morto o seu autor.

(Namora, 1989: 128-129)

Vários fragmentos do livro derradeiro confirmam lacónica, mas peremptoriamente a linha de interpretação metafórica da obra como ferida, incorporando a ideia da vulnerabilidade do criador perante a má disposição daqueles que penetram no mundo das suas obras, sentido como entranhável:

Uma obra, quanto mais nela nos investimos, é uma ferida aberta. Como que convida a que os intrusos e os malévolos a façam sangrar.

(Namora, 1989: 178)

A escrita é uma revelação íntima, singular, irreproduzível. Escreve-se com a fúria, a dor, as entranhas.

(Idem: 186)

Na reflexão acerca da aliança indissolúvel entre o homem e a obra, a ideia do sofrimento a que se alia a criação literária vai de par com a noção da predestinação. É também na narrativa inaugural do ciclo factual, *Diálogo em Setembro*, que pela primeira vez surge formulada esta ideia. A consciência da interpenetração de vida e literatura parece resultar de uma iluminação mística, chegando o Eu a esta revelação por caminhos próprios, embora outros «esclarecidos» também lho sugiram. Na conversa imaginária com Justine, personagem do Encontro de Genebra, o escritor reflecte acerca da maneira em que vida e criatividade interagem, comentando as suas influências recíprocas:

Mas falemos de outra coisa, Justine. Da vida, que é bem mais importante que a literatura, embora, no artista, ambas possam misturar os sangues. A arte deita raízes na vida e obriga-a a pagar-lhe o preço: uma árvore sofre para dar fruto, tal como a vida sofre para que dela se gere a arte. Em contrapartida, a vida amplia-se, desabrocha e amadurece com aquilo que a arte lhe revela. Sabias? Soube-o sempre, mesmo antes de mo haverem dito.

(Namora, 1976a: 370)

Os dois episódios brevemente referidos a seguir numa retrospectiva de duas décadas, recriando evidentemente acontecimentos de primeira importância na vida do sujeito, surgem carregados de significação. O primeiro narra o encontro do jovem escritor com Miguel Torga, já reconhecido na época como poeta e narrador. Por motivo de um «acontecimento brutal» na vida do jovem literato, que identificamos com o falecimento em 1940 da sua mulher Arminda, Torga vem visitá-lo e o tom áspero da sua voz ecoa de forma dramática na penumbra ao proferir: «Você nasceu com uma estela na testa» (Namora, 1976a: 371). No segundo episódio, dedicado ao encontro com António Botto em Coimbra, o narrador aduz as palavras deste: «Mãos de poeta. É com estas mãos que chegarás às estrelas» (idem). Na tentativa de interpretar as palavras diria-se proféticas de ambos, o escritor implica também a sua interlocutora, envolvendo igualmente o destinatário final desta narrativa, o leitor, na demanda de um sentido que justifique a vida pela sua identificação com a criação literária:

Percebes, Justine, o que ele me queria insinuar? Que era no húmus do infortúnio que a minha arte teria de se nutrir. [...] Percebes, Justine, o que ele me queria insinuar? Que a vida se desvenda pela arte. Mas eu já o sabia.

(Namora, 1976a: 371)

Assim, a literatura é encarada como mistério, mas também como predeterminação. A arte é compreendida como destino e forma de existir do indivíduo. Na sequência de *Diálogo em Setembro*, obras como *Um Sino na Montanha*, *Sentados na Relva* e *Jornal sem Data*, firmando-se numa atitude

de de incessante questionamento da relação entre a vida e a obra, desenvolvem a reflexão acerca da interacção entre o criativo e o vivencial e da compenetração entre o criador e o homem. Em sintonia com a ideia já enunciada em *Diálogo em Setembro* de que o criador e a sua vida se revelam pela sua arte, o autor por exemplo esclarece que:

... mesmo por detrás das ambiguidades, dos contrastes, das aparentes divergências, o homem verdadeiro, ainda que não seja o que supomos, é o que a obra revela. O importante é averiguar sob que rosto, que dramas, que brumas, se evidencia essa revelação.

(Namora, 1976b: 275)

No discurso que profere aquando da recepção do Prémio Dom Dinis pelo romance *O Rio Triste* e que inclui na colectânea *Sentados na Relva* o escritor procede ao balanço dos anos transcorridos na cena da vida literária com as seguintes palavras:

Ao cabo de décadas de vertigem interior, insaciadamente à espera de se vaziar no espaço desértico de uma folha branca de papel, lá onde se enfrentam o sofrimento sem cura e o prazer sem desfecho de uma vida posta a testemunhar muitas outras vidas; ao cabo de décadas de conjura com esse inimigo oculto, capaz de todas as subversões, de todas as magias e também de todos os desaforos, chamado escrita; ao cabo, enfim, de anos de fadário no mundo das letras....

(Namora, 1986: 167)

O trecho citado atesta inequivocamente a convicção do autor de que a criação é predestinação e de que as obras são testemunhos da vida, confirmando, em simultâneo, a natureza controversa do impulso criativo que pode conduzir o Eu tanto ao êxtase do triunfo, como à frustração da derrota. Assim, a criação literária está na raiz do dilacerante dilema íntimo do sujeito, desdobrado entre as exigências da vida e as exigências da obra e a sacrificar, afinal, a primeira à segunda. Particularmente elucidativo a respeito da maneira como se encaram essas dramáticas contradições é o discurso académico que o escritor pronuncia na sua posse como membro da Academia Brasileira de Letras,

também recolhido em *Sentados na Relva*. A arte é concebida como cruel disputa que o Eu mantém consigo próprio e cujo efeito é «talvez purificador» (idem, 131). Com «pura sinceridade e ácida amargura» (idem) o sujeito confessa que o processo criativo não deixa de provocar constantemente as suas incertezas. Algumas o orientam para o caminho que conduz à verdade, mas outras levantam dúvidas quanto à sua realização existencial. Nas palavras do escritor,

... dúvidas sobre mim próprio, sobre o quanto estarei distante da esquiva verdade perseguida. Dúvidas que, bem o sei, representam um dos preços da criação, essa estranha, jubilosa e dolorosa alquimia que tanto se afasta do projecto donde partiu como do resultado aonde chegou.

(Namora, 1986: 130)

O desejo de deixar de escrever, apenas sugerido nas páginas de *Diálogo em Setembro*, cobra força no texto em questão. As incertezas conduzem o Eu ao silêncio, refreiam a sua vontade de comunicar por meio da escrita. As dúvidas invocam poderosamente a ideia do fim, e o silêncio constitui-se como metáfora de um Eu desfalecido, quase ausente, que cada vez com maior dificuldade consegue divisar os seus próprios contornos no espaço tiranicamente subjogador de uma obra que lhe exige a completa submissão. Encarando tal obra de inesgotável e insaciado apetite, que lhe absorve por inteiro a vida, o sujeito chega a confessar a existência de um conflito íntimo já incontornável:

... há muito que, como escritor, me tenho dividido entre a pertinácia em prosseguir e a sedução de renunciar – conflito esse que se reacende periodicamente, sobretudo quando, como hoje, me põem bem defronte do tal espelho onde cada um tem de procurar a sua verdadeira imagem.

(Namora, 1986: 131)

No quadro geral da experiência existencial do sujeito a ambiguidade com que é avaliada a criação corresponde à duplicidade com que o Eu encara a sua vida em termos de sucessos e insucessos. A escrita autobiográfica de Namora confirma semelhante ambivalência como permanente. Parece óbvio, portanto, que aquele apelo ao silêncio

que o escritor percebe em si e de que fala em *Sentados na Relva* seja seguido, já nas páginas do último livro, por um apelo mais radical ainda, desta vez dirigido ao leitor:

... deixai que o escritor silencie sempre que precisa de recuperar o que de si extorquiou. Se assim não for, tê-lo-emos como vazio de si próprio e iludindo tal vazio com o falaz atordoamento de palavras sem recheio e sem vibração.

(Namora, 1989: 40)

### **A motivação da escrita**

A chave para a compreensão da importância que o sujeito atribui à literatura na sua vida encontra-se cifrada nas reflexões do Eu sobre os motivos que o conduzem à escrita. Quando insiste em se questionar sobre as razões que o levam a escrever o autor realiza um acto reflexivo profundamente confessional em que de forma sistemática articula a sua identidade pessoal com a necessidade de se auto-expressar pela criação.

*Diálogo em Setembro* já nos oferece alguns exemplos significativos do tratamento do tema. As três direcções principais em que o autor tece as suas considerações acerca do acto de escrever e das suas motivações serão resumidamente apresentadas a seguir. Faz-se necessário observar, em primeiro lugar, que o escritor assume conscientemente o carácter singular do seu acto criativo. Escrever, para Namora, tem a relevância suprema de um testemunho único, pessoal e sincero que ultrapassa a descrição superficial do visível. Por isso as suas profundas motivações permanecem veladas a olhos estranhos:

Que sabe o leitor, que sabem aqueles críticos que tudo julgam saber, das causas profundas e irrefreáveis que impõem ao artista um certo testemunho que lhe foi necessário e é a voz da sinceridade?

(Namora, 1976a: 162)

Acrescente-se ainda que a escrita é encarada também como instrumento de conhecimento da realidade. Ela apoia o raciocínio, contribuindo para o reordenamento das percepções e das ideias e conseqüentemente para a clara e segura compreensão do mundo. Essa convicção acerca da função epistémica da escrita é a que Namora formula ao afirmar por exemplo que:

E, como de tantas outras vezes, medito escrevendo. A escrita clarifica e arruma as ideias.

(Namora, 1976a: 107)

A escrita, em último lugar, é também uma maneira de reter a memória das coisas. Quando sobreposta às lembranças, a escrita garante ao indivíduo a permanência das suas coordenadas ontológicas. Como se um passado dotado de vontade própria buscasse com insistência o seu lugar no presente do sujeito. Semelhante projecção é possível apenas por meio da escrita que materializa a lembrança:

As lembranças, às vezes, querem ficar gravadas. Teimam, teimam, até se verem em letras de forma.

(Namora 1976a: 194)

As obras autobiográficas que se seguem desenvolvem as ideias alinhadas em *Diálogo em Setembro* e acrescentam novos matizes às motivações que justificam a escrita. Assim por exemplo a crónica «Requiem para um domingo adiado» do volume *Um Sino na Montanha* desenvolve a noção da escrita como um esforço racional dirigido no sentido de penetrar na essência do mundo que circunda o sujeito. Nesta sua dimensão a escrita aparece confrontada com uma apatia existencial generalizada que o Eu se propõe combater. Suficientemente elucidativo neste sentido é o seguinte exemplo, em que a reflexão do sujeito se orienta para aqueles temas que não-de conduzir a sua escrita nas páginas seguintes:

E neste domingo que apodreceu antes de nascer, que morrerá antes de ter existido, penso nas tais coisas próximas e distantes. Na vida vivida, no som e na fúria, no rio em que não nos misturamos. Num mundo que acaba e noutra que começa. Sem darmos por isso. Sem lhe sofrermos o ester-

tor e sem vibrarmos com o seu incendiado princípio. Apáticos. Surdos. Com ervas na alma e nos ouvidos. [...] Penso e tento compreender. Esforço-me por me sentir atento, confiante, onde tudo me chama ao alheamento.

(Namora, 1976b: 176-177)

A reflexão e a escrita que a materializa revelam-se assim não apenas como instrumentos do conhecimento. Polemizando com o alheamento, também se transformam em meios de integração social do indivíduo. É por meio delas que o escritor não só esclarece o seu lugar no mundo, como também procura a maneira de se situar no espaço do actual, isto é, ao lado do Outro. O sujeito propõe-se exercer uma presença activa e participante que o mantenha no centro da existência e não na sua periferia. O sentido profundo da escrita revela-se precisamente na comunhão com os outros e com a vida. Um exemplo eloquente desse papel da escrita aparece nas páginas introdutórias de *Estamos no Vento*, onde o autor define os objectivos íntimos que o guiam na composição do livro, afirmando que escreve para poder continuar o seu caminho na vida com a clara consciência de que não é uma companhia indesejada para os jovens, para se sentir «vivo e não sobrevivente» (Namora, 1978: 9).

Ampliando o conceito que já vem desde *Diálogo em Setembro*, *Estamos no Vento* reforça a ideia de que a escrita se constitui como um combate à passagem do tempo. As palavras «envelhecem no próprio momento em que as escrevo» (Namora, 1978: 18), assevera o autor, mas nem essa efemeridade pode obstaculizar a conservação daquilo que o tempo teria levado consigo, se não existisse a escrita. Ao comparar os seus rascunhos com os desenhos feitos pelos netos, o escritor pergunta às crianças por que insistem em conservar o já passado nos seus quadros: «E vós, que me dizeis dos vossos desenhos e pinturas? (...) por que insistis em que o tempo fugaz neles perdure?» (Namora, 1978: 213). Mas a interrogação é visivelmente retórica porque quem na verdade pretende parar o tempo, para neutralizar a efemeridade e o desvanecimento, é ele próprio, o escritor que se descreve.

Outro aspecto substancial da escrita que Namora explicita como um dos motivos que o estimulam a escrever é a sua capacidade de manter vivo o

diálogo com as futuras gerações de leitores. Dirigindo-se aos netos, a quem dedica o livro *Estamos no Vento*, o autor afirma: «O que tenho a pôr no papel é um modo de permanecer convosco, de dialogar convosco, de dilatar esses dias efêmeros» (Namora, 1978: 24). O exemplo citado é um claro testemunho de que a escrita não é apenas uma maneira de distender e demorar o andar do tempo, mas também uma forma de comunicação e de auto-revelação num espaço material, o espaço da folha de papel, que irá reter para sempre a palavra escrita e não permitirá que essa palavra desapareça como desaparecem as palavras ditas ao vento. Em outras palavras, a escrita preservará a presença do sujeito entre aqueles que hão-de vir após ele.

Em obras como *Sentados na Relva* e *Jornal sem Data* à escrita é acrescentado um papel confessional. O seu sentido é definido como autoconhecimento e auto-revelação do Eu. A escrita satisfaz a necessidade íntima do sujeito de se expor, mas não por meio de uma confissão que submissamente fique à espera da absolvição, senão através de uma defesa enérgica dos valores em que se acredita. Para o criador escrever significa viver, como o revela o seguinte exemplo textual:

Quem somos, que fazemos e para que fazemos? É certo que não se escreve ou se deixa de escrever apenas por um acto de vontade. Escreve-se, sim, por aquelas várias razões que servem para justificar a arte (necessidade de nos esclarecermos através da confissão do que nos preocupa, recurso a um bálsamo para a desdita, busca de um desafoço catártico, que é simultaneamente diálogo e afirmação e quantos mais álibis se poderiam propor!), mas é inegável que a partir de certa altura, também se escreve porque acabou por ser essa a nossa expressão vital.

(Namora, 1986: 131-132)

Para o esclarecimento definitivo da relevância que a escrita e suas motivações têm na vida do homem e do criador é por demais significativo o 45.º fragmento de *Jornal sem Data*. Pela descrição detalhada dos móbeis que impulsionam a escrita, este fragmento constitui-se como um dos fragmentos mais extensos e mais introspectivos da obra. A interrogação frontal com que abre, «Por que se escreve?», funciona como um título oculto que sugere a orientação das reflexões do sujeito.



Impõe-se observar, em primeiro lugar, a maneira como se desenvolve o tema da escrita. No início do fragmento deixa-se notar certo desejo de evasão, provocado por um cansaço criativo visível. No momento da recapitulação à superfície emergem as sensações negativas que os muitos anos de trabalho do escritor acumulam:

Por que se escreve?

Antes de mais, parece significativo que a questão “por que escrevo?” se ponha sobretudo a partir de uma certa fase da vivência literária, quando nesta se vai insinuando a fadiga, o desencanto, a saturação, isto é, um conjunto de escórias e susceptibilidades que inevitavelmente corroem a imagem inicial que se tem do acto criador. Dir-se-ia que, a partir dessa fase, se tornam necessárias justificações para continuar ou para desistir.

(Namora, 1989: 37)

Mas a dúvida sobre o desistir ou o continuar a escrever quase logo é afastada. Porque, como sabemos desde antes, a escrita é concebida como predestinação quase fatal do escritor. A escrita é uma dádiva do destino que independentemente da vontade do sujeito deve ser cumprida:

Mas a verdade é que a literatura, atravessando embora todas estas perplexidades, existe e continuará a existir. Ou seja, mesmo rebelado contra a ilusão da sua porfia, o escritor persiste. [...] Trata-se de um dom (às vezes sentido como fatalidade) que está fora de todos os cálculos e de todas as normas, cumprindo-se visceralmente como um destino.

(Namora, 1989: 38)

Lançando um olhar retrospectivo para o seu passado de principiante na literatura, o Eu retoma a lembrança da motivação primordial que o conduziu à escrita, reiterando assim aquela noção da escrita como auto-expressão, diálogo com o mundo e forma de defender os princípios vitais que, como já observámos, está presente nas obras anteriores.

Quando o escritor começa não precisa de averiguar as motivações que o conduzem no acto da escrita: escreve para estabelecer um elo com o mundo, para o descobrir, para o desbravar, para o mudar, para nele imprimir o selo da sua individualidade, ao mesmo tempo que, escrevendo, se define a si próprio. Aos poucos, ou desde logo, reconhecerá a arte também como veículo catártico, como a expressão de um desejo e de uma necessidade.

(Namora, 1989: 38)

A esta ideia, cuja renovação insistente de obra em obra sem dúvida testemunha a continuidade da sua prática auto-reflexiva, o autor acrescenta a percepção da dimensão emocional do acto criativo. Na opinião de Namora, a escrita é também uma expressão das emoções. Permeando de sensibilidade o espaço vazio e por isso privado de significações da folha de papel, o Eu procura através da escrita a sua própria realização emocional, como o testemunham as seguintes afirmações do autor:

Por mim, que tenho investido na arte uma experiência existencial e não uma simples elaboração cerebral, a escrita impregna-se de uma atmosfera afectiva – mesmo quando os meus livros reflectem uma vincada preocupação social. Quer dizer: ponho-me a habitar o deserto branco da folha de papel sob o estímulo da afectividade. Através desse estado de intensa participação emocional interrogo-me e interrogo a ambiência que me modela. Desse modo, haverá em mim um tumulto a pedir alívio, de acordo, mas há simultaneamente a resposta a um desafio.

(Namora, 1989: 39-40)

A escrita, afinal, possui para o sujeito um poder de afirmação. Convém reforçar, no entanto, que a escrita fundamenta não apenas a postura de um indivíduo que se afirma a si próprio. Ela serve também para a afirmação de uma colectividade, cujo portavoz se considera o sujeito. Em sintonia com as convicções do autor, relativas à missão do escritor e ao seu papel de consciência interrogante, *Jornal sem Data* expõe a concepção

dialéctica de que a escrita constitui uma forma de expressão não apenas do universo íntimo do indivíduo, mas também de uma consciência colectiva, com a qual esse indivíduo se identifica.

Sinto-me, com efeito, comprometido com o mundo em que tenho de afirmar-me como indivíduo, mas indivíduo participante de uma gesta colectiva. E escrevo por isso mesmo: para me sentir vivo e para que nos meus livros se expressem aqueles que não podem confiar à arte as suas inquietudes sobre o sentido da existência.

(Namora, 1989: 40)

Assim, o 45.º fragmento de *Jornal sem Data*, que aqui ficou reproduzido nas suas linhas de significação fundamentais, parece apresentar a reflexão mais sistematizada em torno dos impulsos que, segundo o autor, lhe provocam a necessidade de escrever, tanto no início do seu percurso profissional, como no período em que o escritor já possui uma consciência amadurecida da sua missão de criador. Tal sistematização, se por um lado se apresenta como englobante ao cobrir na sua ampla retrospectiva toda a evolução do escritor, chamando a atenção para o início da carreira, para o período de maturidade e também para o fim, por outro lado abriga em si dialecticamente a motivação pessoal e íntima da escrita e também o seu sentido socializante. Não há no livro, e diríamos também em toda a restante obra de Namora, outro texto que de maneira tão exaustiva e profunda convoque os significados que a escrita e a literatura possuem para o escritor. A maioria dos comentários breves que encontramos ao longo do livro, embora remetendo para este fragmento, chegam apenas a confirmar as perspectivas nele anunciadas, sem sugerir novos matizes.

Um único traço poderia ser acrescentado, pois sem ele o significado que assume a escrita para Namora ficaria incompleto. No 60.º fragmento, em que procura responder à pergunta «O que é a literatura?», o escritor de novo formula a interrogação sobre o sentido da escrita, partindo nas suas considerações de um diálogo intertextual que estabelece com Sartre, Tolstói, Aristóteles e Dubrovsky. O breve, mas profundo

traço que acrescenta à interpretação de antes reafirma a amargura céptica desta recapitulação final da vida que é *Jornal sem Data*:

Finalmente, escreve-se – porquê? Já em páginas anteriores se reflectiu sobre esta pergunta. Mas outra proposta: escreve-se para que, através da *felicidade* da expressão, se compense a *desventura* da existência.

(Namora, 1989: 52)

Parece óbvio que a reflexão metaliterária rivalize pela sua importância com as confissões de teor intimista que se espraiam pela obra autobiográfica de Fernando Namora. Para Namora, a escrita é simultaneamente mistério, confissão, conhecimento, postura vital, diálogo, maneira de expressar a solidariedade com aqueles que não têm voz, projecção no futuro. A escrita é uma sedução intransponível, que às vezes se sente como paixão que devora em acto de sacrifício a vida íntima do indivíduo. Por outro lado, a arte da palavra é concebida também como tentativa do sujeito de vencer o tempo e assim neutralizar o seu poder destrutivo sobre o legado do criador. A criação, tal como a vida, tem seu apogeu, mas o seu zénite convoca o silêncio e este é a expressão última das dúvidas em relação ao conseguimento dos objectivos do artista. A cisão do Eu criador que alguns dos textos autobiográficos de Namora claramente explicitam reformula a insatisfação emocional que o sujeito confessa. A escrita autobiográfica de Namora mostra-nos, sobretudo nas últimas obras, um sujeito indeciso quanto à sua realização na vida, a sentir que gastou o tempo e as oportunidades para ser feliz e a olhar para o escrito no passado com a esperança de que pela dor genesiaca da criação, profundamente vivida, a merecer-lhe a êxito literário obtido, essa obra compenstará o que não foi vivido e o que não foi conseguido na vida.

### Referências bibliográficas:

АНДРЕЕВА, Яна (2007). *Аз-ът като Друг. Дискурси на идентичността в автобиографичното творчество на Фернанду Намора*, ИК „СемаРШ”, София. [ANDREEVA, Yana (2007). *O*

*Eu como Outro. Discursos de identidade na obra autobiográfica de Fernando Namora*. Sófia: Ed. SemaRSH. Em búlgaro.]

ANDREEVA, Yana (2008). «A obra autobiográfica de Fernando Namora», in MORÃO, Paula e CARMO, Carina Infante do (orgs.) *ACT 16 - Escrever a vida: Verdade e ficção*. Porto: Campo das Letras.

NAMORA, Fernando (1976a). *Diálogo em Setembro* (crónica romanceada), 5ª. ed. Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1966).

NAMORA, Fernando (1976b). *Um Sino na Montanha* (cadernos de um escritor), 4ª. ed.. Lisboa: Publicações Europa-América (1.ª ed., 1968).

NAMORA, Fernando (1978). *Estamos no Vento* (narrativa literário-sociológica). Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1974).

NAMORA, Fernando (1981). *A Nave de Pedra* (cadernos de um escritor), 3ª. ed. Amadora: Livraria Bertrand (1.ª ed., 1975).

NAMORA, Fernando (1986). *Sentados na Relva* (cadernos de um escritor). Lisboa: Círculo de Leitores.

NAMORA, Fernando (1989). *Jornal sem Data* (cadernos de um escritor), 2ª. ed. Lisboa: Publicações Europa-América (1.ª ed., 1988).

NAMORA, Fernando (1998). *URSS Mal Amada, Bem Amada* (crónica). Lisboa: Círculo de Leitores (1.ª ed., 1989).



## A CASA MULHER: UMA LEITURA DO CONTO A ALMA DA VELHA CASA, DE NATÉRCIA FREIRE

Joana Marques de Almeida  
Universidade de Lisboa – CLEPUL

Os estudos sobre a mulher são, desde há algumas décadas, alvo de grande interesse e de aprofundada investigação, o que contribuiu de forma decisiva para a visibilidade de que o sexo feminino desfruta actualmente, nas mais diversas áreas, da política às ciências, da cultura às artes. Talvez não seja ainda a desejada, mas percorreu-se um longo caminho, marcado por avanços e recuos, por vitórias e derrotas. Há, no entanto, ainda muito para fazer, impondo-se, portanto, que a reflexão continue, que o trabalho prossiga, e que seja abrangente, em termos de campos temáticos e de épocas a abordar, de modo a que aí sejam contemplados nomes aos quais porventura não tenha sido dada a atenção de que o seu talento os torna merecedores.

Proponho, assim, que retrocedamos até meados do século passado, altura em que se verificou a «impressionante revelação da mulher como autora» (Lopes, 1969: 130). De facto, ao longo da década de cinquenta, ocorreu, em Portugal, «como que uma irrupção de mulheres escritoras» (Magalhães, 1995: 16), fenómeno que alguns investigadores situam um pouco antes, «entre finais dos anos trinta e finais dos anos quarenta» (Ferreira, 2000: 15), pois foi então que surgiram as percursoras deste novo grupo de vozes femininas.

A obra que foram produzindo, porém, desligada do Presencismo vigente e do Neo-Realismo que então emergia, não tinha qualquer programa em que se apoiar nem linhas de força a que pudesse ancorar-se. Foi, na altura, bem recebida pela crítica, mas, como tais «carências de filiação, relacionadas com a falta de credibilidade cul-

tural das mulheres enquanto classe» (Ferreira, 2000: 19) fariam aliás prever, acabou por resvalar para o lugar de esquecimento que hoje ocupa no panorama literário português.

Resgatar as várias autoras e respectivos textos do limbo em que se encontram, ou pelo menos dar um passo nesse sentido, constitui o principal objectivo do presente estudo. Porém, na impossibilidade de as abordar a todas, debruçar-me-ei sobre apenas um texto, o conto *A Alma da Velha Casa*, de Natércia Freire, inserido num volume com o mesmo título. Publicado em 1945, revela já algumas das características que nos permitem afirmar que este conjunto de nomes, embora sem formar qualquer escola ou movimento, possuía alguns aspectos em comum, que lhe conferem homogeneidade.

Um desses aspectos consiste na existência «de uma especial ligação à terra, à natureza e seus ritmos» (Magalhães, 1995: 36), o que aliás não constitui grande surpresa, se se tiver em consideração o facto de que as ideias e os valores da generalidade da sociedade portuguesa continuava, nos anos quarenta e cinquenta, a assentar numa base rural. Outro aspecto tem a ver com o contraste com que continuamente somos confrontados entre este universo e o urbano, que começava então, em consequência das transformações de que vinha sendo alvo a sociedade da época, a ganhar novo relevo. Um terceiro aspecto é o protagonismo dado às personagens femininas que, empurrando as do sexo oposto para papéis meramente secundários, dominam por completo a acção. Estabelece-se, com frequência, e eis-nos chegados a um quarto aspecto, entre elas e a casa em que habitam um laço forte e indissolúvel, que lhes permite recordar o passado, sonhar com o futuro e, em ambos os casos, levar a cabo um processo capaz de conduzir ao auto-conhecimento e à libertação.

Estes textos encontram-se, de um modo geral, impregnados de uma angústia densa que, embora por vezes se suavize, não chega a dissipar-se por completo. Escapar-lhe implica aceitá-la, compreendê-la, aprender a conviver com ela e a transformá-la numa espécie de aliado, o que é aliás visível em *A Alma da Velha Casa*. O texto começa com a morte da senhora Maróvinhas, dado importante porque condiciona todo o desenrolar da acção e influencia grandemente os dois eixos em torno dos quais esta gira: Irene, a protagonista, e a casa em que se mo-



vimenta, que acabam por formar, a certa altura, e após um processo gradual de fusão, uma de entidade única.

A primeira alteração introduzida por este acontecimento inicial faz-se sentir no espaço que envolve a habitação, mero cenário de fundo, que serve apenas para caracterizar o meio sócio-económico de que as personagens são oriundas, a vila, «de ordinário parada e silenciosa» e agora vibrante sob «o som do sino, dobrando a finados» (Freire, 1945: 9), cuja rotina sofre uma quebra inesperada, intensa e, no entanto, passageira. Há uma outra alteração, porém, não tão evidente ao primeiro olhar quanto a anterior, não tão imediata, mas mais importante, na medida em que marca o princípio da trajetória da figura principal. É o narrador quem no-la transmite, adoptando, aqui, a perspectiva do viúvo e dizendo-nos o que este sente: «Desespero e irritação – porque a dona da casa era agora a mulher do único filho» (Freire, 1945: 9).

Deu-se, portanto, a inevitável passagem de testemunho, já que o mundo encerrado dentro de quatro paredes se assemelha a um reino, precisando, como tal, de alguém que o governe. Ora, esse papel coube, desde sempre, à mulher e, apesar de todas as mudanças históricas, sociais e culturais, a casa é ainda, nos dias de hoje, vista como «território privado e feminino por antítese ao mundo exterior e masculino da vida pública» (Alves, 2002: 31). O choque entre estes dois universos opostos está bem patente no conto de Natércia Freire que, como tantas outras autoras suas contemporâneas, transporta «para o campo da criação a defesa feminista da mulher contra as injustiças sociais, económicas e morais de que é alvo» (Ferreira, 2000: 21), tematizando «as novas liberdades, aspirações e, sobretudo, limitações de mulheres coarctadas» (Ferreira, 2000: 22).

Ao longo do texto, várias são as situações que no-lo ilustram. Note-se, a propósito, o contraste entre o baú onde Irene guardou «as luvas de casamento da sogra, o vestido côr de pérola, as colchas de damasco e a sombrinha de cabo de marfim» (Freire, 1945: 11) e o cofre em que o marido arrecadou «os anéis de pedras claras, os broches e as pulseiras de ouro fino» (Freire, 1945: 11), bastante elucidativo acerca dos valores e prioridades de um e de outro, relacionados, como é óbvio, com os lugares ocupados pelos diferentes sexos. O episódio da telefonia constitui outro bom exemplo. Irene manifesta o desejo de possuir uma e, perante

a discordância do sogro, «o marido bateu com a mão no peito, num orgulho justo, dizendo que fazia tôdas as vontades à sua Irene» (Freire, 1945: 12/13), numa atitude característica de quem detém o poder e, ciente de que assim é, exhibe a sua generosidade.

Este aparelho traz consigo um mar de possibilidades, um desfiar de promessas, na medida em que permite à personagem ouvir línguas e música a que normalmente não teria como aceder e, na sequência disso, pensar, sonhar e viajar através da imaginação até distantes ilhas desconhecidas. De facto, símbolo do mundo moderno e do progresso, contrasta com o ambiente da casa, nela introduzindo uma nota de esperança, uma hipótese de evasão. As sombras que aí vagueiam são, porém, demasiado densas para assim se dissiparem. Não passam, no início, de sons e de cheiros, ainda evocados pelo viúvo – «parecia-lhe ouvir, na cozinha, o ruído caseiro das çarolas batendo no fogão, ou sentir o cheiro do assado das tardes de domingo» (Freire, 1945: 9/10) –, que regressa, desta forma, ao passado, era a mulher então viva, num doce e doloroso recordar, que faz a transição entre a velha era que termina e a nova que se avizinha.

Quando esta começa, Irene assume o papel que agora lhe cabe, com os gestos decididos de quem definitivamente encerra uma etapa da vida. Guarda, como vimos, as roupas da sogra no baú, para os filhos que haviam de vir e fá-lo, assim, mais a pensar no futuro do que para enterrar o passado, movimentando-se entre estes dois tempos, num presente vazio de sentido. Pooa-o apenas o que já foi e o que ainda está para ser, mergulhados numa insatisfação latente, mas, pelo menos logo após a morte de Ana Lúcia, agita-o alguma mudança.

O percurso da protagonista revela-se, portanto, numa fase inicial, marcado pela transformação. Ela passou, de facto, a ocupar outro lugar dentro da casa, e, sentindo que esta, de alguma forma, lhe pertence, quer moldá-la a si, torná-la «um prolongamento não só do seu corpo, mas também do seu pensamento» (Morgado, 1998: 244), um universo privado onde poderá dominar por completo. E começa pelo quarto, tornando-o «mais arejado, com duas largas janelas e uma pintura de amores e grinaldas de rosa nas paredes e na cercadura do teto» (Freire, 1945: 11/12). Contudo, apesar da nota positiva aqui sugerida, o ambiente dentro das quatro paredes da habitação é triste e sombrio,

reflectindo o estado de espírito da protagonista, ao mesmo tempo que o condiciona, projectando-se nele. Seja como for, a verdade é que casa e personagem se alimentam uma da outra, numa relação de simbiose que leva à inevitável fusão.

Com efeito, a semelhança entre ambas é cada vez maior, mais profunda, assim como a sede de vida que as consome. A falta de uma criança, do filho que o ventre estéril de Irene não consegue gerar, simboliza toda a dolorosa ausência de movimento e renovação, que o passar dos anos, baços, cinzentos, numa amálgama de sonhos desfeitos e de promessas por cumprir, apenas vem acentuar. Certo dia, por acaso, num impulso, «lembrou-se de pôr à volta dos ombros a romeira de fazenda com que a sogra se agasalhava» (Freire, 1945: 13), dando assim um novo e decisivo passo no percurso que iniciou após a morte da sogra. Acabou a fase da mudança e começou a do retorno ao passado. O presente, mergulhado num névoa sofrida, pouco mais era do que a antecâmara do futuro, mas nenhum deles interessa agora porque o que já foi impõe-se com uma insistência determinada.

Dá-se, então, uma inversão na marcha do tempo e a casa, dotada de vontade própria, como se de uma criatura viva se tratasse, constitui, para além do espaço em que tudo tem lugar, elemento activamente envolvido na sucessão dos acontecimentos. Provoca-os, na verdade, roubando a Irene a réstia de juventude que ainda lhe resta, sugando-lhe o fôlego, o ânimo, mas reconfortando-a, até certo ponto, na medida em que consegue dissipar a solidão que a envolve e amenizar a sua angústia. Despoleta assim um processo complexo e contraditório cujos efeitos, que começam por se manifestar no íntimo da personagem, depressa se tornam visíveis: «E ao entardecer, quando entrava no quarto, o espelho do toucador pôsto ao fundo reflectia uma Irene diminuída, semelhante à Ana Lúcia que respirara tantos anos entre aquelas mesmas paredes» (Freire, 1945: 14).

Não compreende de imediato o que está a acontecer e, por isso, «assustou-se, como se assustava nas longas noites com o ranger dos móveis e com os passos cautelosos que julgava pressentir no comprido corredor» (Freire, 1945: 14). No entanto, após esta reacção de medo, de pavor até, apercebe-se de «que era ela própria, semelhante à Mãe do marido pela romeira, pela luz, pelas paredes, pelo silêncio entornado na

casa sem ridos infantis» (Freire, 1945: 14). Aceita, assim, apreensiva, primeiro, resignada, depois, e por fim mesmo com agrado, a transformação que em si se vai operando.

O quarto é o local em que Irene toma consciência desta metamorfose, espaço particularmente propício a descobertas relacionadas com o auto-conhecimento e a evolução do indivíduo, por ser uma parte da casa em que, devido à função que aí desempenha, a intimidade se manifesta com frequência de forma mais intensa. A hora do entardecer é a moldura temporal, altura em que o dia faz fronteira com a noite, estabelecendo uma ponte que liga dois universos opostos, o da luz e o das trevas, no meio dos quais a personagem se encontra.

De facto, sentindo que a vida, de certa forma, a abandona, procura refúgio na figura da morte, que adquire, aqui, os contornos da falecida Ana Lúcia. Desliza, então, para uma espécie de realidade paralela, mundo entre mundos, de que o espelho constitui a porta de entrada. De facto, a sua superfície lisa e polida, na medida em que reflecte «a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 300), reveste-se de forte carga simbólica no que diz respeito ao conhecimento do eu, tratando-se, portanto, de um objecto com influência decisiva no percurso da personagem. Revelou-lhe o segredo mais íntimo acerca de si mesma, permitindo-lhe, em consequência, aperceber-se da sua própria condição e da do ambiente que a rodeia, onde o passado consome o presente e asfixia o futuro: «- Casa velha, tudo velho e eu também, dizia para consigo, quando quis compor uma sala de visitas e só encontrou móveis partindo-se e desconjuntando-se» (Freire, 1945: 14).

Casa e personagem desenvolvem, pois, uma relação de perturbadora harmonia, à qual não são alheios os vários objectos que aí jazem, inertes, como que abandonados. Estes constituem, as cadeiras em que outros outrora se sentaram, as cómodas cujas gavetas encerram segredos, guardiões de um outro tempo, das memórias devoradoras que roubam à figura que lhes está fisicamente mais próxima, que os cuida, que os mantém, o ímpeto de renovação que a caracteriza no início do texto. A chama que a levava a seguir em frente extingue-se, portanto, e ela pára, estagna, deixando-se afundar nas sombras ao redor.

A protagonista vagueia, assim, numa névoa de recordações. Estas, fragmentos de vidas pretéritas, marcas do que já foi e de quem dentro daquelas quatro paredes se deteve, confortam-na, atenuam a solidão, mas não lhe dizem respeito. Referem-se, de facto, às várias gerações da família do marido que por ali passaram, contam a sua história, que Irene não conhece e que não pode, por isso, reconhecer. Nem tenta mesmo fazê-lo, presa ao apelo de um passado alheio, de que apenas a vinda da cunhada grávida conseguirá momentaneamente libertá-la. A entrada em cena desta nova personagem introduz uma etapa diferente na trajectória de Irene. Resgata-a do limbo em que se encontra e, colocando-a mais uma vez perante o eterno confronto entre a vida e a morte, leva-a a optar pela primeira. Devolve-lhe, portanto, a esperança, permite-lhe rejuvenescer, fugir, ainda que apenas por algum tempo, ao jugo do passado, que aparece no texto escrito com maiúscula, como se de uma qualquer poderosa entidade se tratasse, e regressar ao presente, que tem agora algo para lhe oferecer.

A mudança de atitude é evidente, patente nas flores que alegrem as salas e nos lilases que enfeitam a mesa, os quais evocam cores e aromas capazes de se sobrepor ao tom cinzento do quotidiano da casa. Até a natureza, lá fora, a «sombra que a laranjeira fazia» (Freire, 1945: 15), se reveste de uma aura luminosa e tranquila que antes não possuía. A protagonista renasce, portanto, com a chegada de Maria Jacinta, mas esta, oriunda de um meio diferente, mais moderno, mais sofisticado, não está em harmonia com os sentimentos que proporciona. Revolve-a, pelo contrário, uma intranquilidade, uma apreensão, pois também ela sente a presença das memórias que vagueiam pela casa: «sentia que além daquele velho e do casal novo, que eram a cunhada e o marido, outras vidas se moviam entre os móveis que não eram daquele tempo» (Freire, 1945: 15/16).

O facto de desconhecer a sua história deixa-a curiosa e perturbada, atirando-a para um estado de inquietude que se vai aos poucos intensificando. Sente-se como que num universo à parte, num espaço fora da realidade, espécie de dimensão paralela, onde o tempo parou e as criaturas que o habitam, sobretudo as do sexo feminino, vivem num intrigante estado de isolamento total. As várias perguntas que vai desafiando são, pois, a sua tentativa de compreender uma situação que lhe é de todo estranha e, num

esforço derradeiro de a aceitar, coloca uma última questão: «E sempre as mulheres aqui viveram tão fechadas, esquecendo o mundo?» (Freire, 1945: 16). A resposta, inesperada, quase absurda, não deixa de ser verdadeira: «O mundo é isto, Maria» (Freire, 1945: 16). Para a protagonista, que desconhecia tudo o que ficava para além dos estreitos horizontes que a mantinham simultaneamente protegida e aprisionada, o mundo era, com efeito, apenas aquilo, uma casa velha, povoada por móveis velhos, por lembranças desconhecidas, e rodeada de árvores, céu, água, terra.

Irene apercebe-se, através da convivência com a cunhada, das limitações que a condicionam, mas aceita, resignada, sem revolta ou qualquer outro tipo de reacção, atribuindo a passividade que em si própria reconhece ao facto de guardar «no sangue a herança das avós humilhadas» (Freire, 1945: 16). E assim se torna evidente o fosso que separa estas duas mulheres. De facto, representantes de uma mesma geração, mas provenientes de meios socio-culturais bem diferentes um do outro, apresentam-nos visões opostas de mesma realidade. Irene é a mulher submissa, resignada, apesar do desejo de mudança que manifesta no início do texto, que se isola dentro das quatro paredes de uma casa, por sua vez encaixada num ambiente rural, pequeno e fechado, sem nada esperar do marido, que «já não tem que dizer depois de dez anos em que a vida se repete sem nada de especial» (Freire, 1945: 17). Maria Jacinta, pelo contrário, simboliza a mulher esclarecida e emancipada, corajosa, activa, dinâmica, determinada. Oriunda de um outro meio, vê na natureza que aquele cenário lhe oferece uma alternativa apaziguante ao quotidiano movimentado em que normalmente se movimenta.

Estas personagens, apesar de tudo o que as une, a idade, o desejo de ser mãe, a proximidade física, olham-se como duas estranhas. Não se compreendem e, se Irene encara a cunhada com uma certa admiração, Maria Jacinta sente apenas perplexidade. Questiona-se, então, pensando naquela mulher solitária, vivendo numa realidade que ela mesma criou, fora do espaço, à margem do tempo, mas com todo um mundo dentro de si, uma vida insuspeitada: «Que haveria por detrás dos seus olhos verdes? E que mundo afinal arrastaria consigo para não precisar dos vivos que havia para lá das quatro paredes da casa?» (Freire, 1945: 17). A pergunta é complexa, dado tratar-se de uma figura intrigante, com uma acentuada face obs-

cura, e qualquer tentativa no sentido de chegar a uma resposta passa necessariamente pela observação das características da própria casa.

Note-se, em primeiro lugar, a capacidade que esta tem de nutrir física e psicologicamente a personagem, de lhe proporcionar tudo aquilo de que precisa para viver. Mantém-na, no entanto, num isolamento doloroso, pois, tal como alimenta, precisa de ser alimentada, como se de um ser vivo se tratasse, com vontade própria e força suficiente para a impor. Irene aceita esta situação, submete-se-lhe, talvez por falta de coragem para agir de outra forma, mas sem medo, quase com prazer. Maria Jacinta, pelo contrário, revolta-se, resiste e, levada por um pânico súbito de que a velha habitação, tomada pelo sopro da morte e pela sede de vida, queira roubar-lhe o filho ainda por nascer, opta pela fuga.

O quarto revela-se, aqui, mais uma vez, um cenário privilegiado. Sendo o local onde esse pânico atinge uma maior intensidade, funciona, num primeiro momento, como refúgio, espécie de fortaleza, que nenhum perigo pode devassar: «Teve desejos de fechar as portas do quarto, abertas para o corredor, para o desconhecido, para a alma daquela casa onde as mulheres eram sempre sòzinhas» (Freire, 1945: 19). Numa fase posterior, porém, a segurança aí encontrada deixa de ser suficiente e a personagem sente necessidade de procurar um outro abrigo, de «fechar-se dentro de si ou de fugir, não dormir mais ali» (Freire, 1945: 19). Levada pelo desejo de erguer uma barreira intransponível, capaz de a separar dos espectros ameaçadores que vagueiam pelas divisões da casa, hesita entre recolher-se no mais íntimo recanto do seu ser ou correr para longe, afastar-se daquele buraco negro em que os reflexos de vidas que se extinguíram avançam em silêncio para consumir a energia das que estão ainda para vir.

Escolhe a segunda hipótese, na sequência da aparição da figura de Ana Lúcia. Esta, conseguindo reunir, quase materializar, todas as presenças invisíveis e até ali apenas pressentidas, manifesta-se-lhe sob a forma de um sonho. Não passa de um fantasma, portanto, nascido dos receios de Maria Jacinta e da solidão de Irene. Possui, no entanto, contornos suficientemente nítidos para influenciar as trajetórias das duas figuras que, mais uma vez, apresentam reacções diferentes face a um mesmo acontecimento. A primeira assusta-se e abandona aquele mundo que

não compreende nem aceita e ao qual, na verdade, não a liga qualquer tipo de laço. A segunda, pelo contrário, sem temer a visão que tanto assustou a mulher grávida, sente por essa visita do além um fascínio imenso, uma atracção irresistível. Desejava que a sogra a tivesse procurado a ela e a esperança de que isso de facto aconteça transforma-se no único raio de luz capaz de romper as sombras que a partida da cunhada deixou ainda mais intensas.

A casa funciona, assim, como uma prisão. No seu interior, reina uma atmosfera sufocante e opressora, sentida sobretudo pelos elementos do sexo feminino, espelho do que um pouco por toda a parte se passava na sociedade da época. Aí, a mulher, confinada ao espaço doméstico e impedida, por uma série de condicionalismos de ordem social e cultura, de circular no espaço público, vivia como que num mundo à parte. Alterar semelhante realidade implica todo um processo de emancipação cujo resultado Maria Jacinta aqui representa. Irene, em oposição, simboliza a mulher pouco esclarecida e incapaz de reagir, que, com o afastamento da outra, fica mais solitária e indefesa do que nunca.

É então que, ao entrar na derradeira etapa do seu percurso, transforma a prisão em refúgio, espécie de ventre materno, que a embala e protege. Afunda-se nas memórias que a envolvem, sem tentar sequer saber-lhes as histórias, deixando, ou desejando mesmo, que estas a consumam lentamente. Os dias voltam a arrastar-se, monótonos, como antes da vinda da mulher do irmão, e é à noite que os anseios, os desejos e os medos da protagonista se manifestam. Começa, aos poucos, a desligar-se do mundo dos vivos, procurando, à medida que o faz, abrigo no silêncio da escuridão. Aí, incapaz de adormecer, dirige-se ao antigo quarto dos sogros, em resposta a um chamamento que já não consegue ignorar. Esta divisão, vazia, abandonada, exala um sopro de morte que a personagem absorve, numa tentativa de compensar o fôlego que sente fugir-lhe.

Ali repousa, dir-se-ia, a alma que anima a casa, que lhe dá vontade própria e poder para manipular os habitantes. Irene acredita mesmo ver, sob a forma de Ana Lúcia, essa força por natureza invisível. Trata-se, porém, apenas do seu reflexo no espelho, como já antes acontecera, o que aponta para um percurso em espiral, onde as situações se repetem, mas com intensidade diferente. Essa visão de si própria fá-la acreditar que



uma qualquer presença sobrenatural, espécie de revelação, irá manifestar-se e arrancá-la da névoa baça que cobre o desfiar dos dias: «entrou e sentou-se sôbre a cama, transida, esperando que alguma coisa de estranho passasse por ela» (Freire, 1945: 22). Fá-lo em vão. A simples possibilidade de que algo acontecesse embalou-a, contudo, abriu uma brecha no muro de angústia que se erguera à sua volta.

Irene persegue desesperadamente a réstia de luz que entra por essa pequenina fenda, a qual lhe indica um caminho. Numa tentativa de o trilhar, procura «repetir a vida dos sogros, viver uma outra vida – já que a sua a deixara insensível» (Freire, 1945: 22), mudando-se para o antigo quarto deles, espaço que mais uma vez se reveste de particular importância. Queria renascer, portanto, reencarnar, só que escolhe um corpo morto para o fazer. Neste sentido, a protagonista adopta os traços da sogra, imitando-a nos gestos do quotidiano, no vestir, no pentear: «ensaiou um penteado de tranças à volta da cabeça – que não era senão o penteado de Ana Lúcia» (Freire, 1945: 23). Concilia, assim, os universos opostos da vida e da morte, o que lhe permite alcançar um simulacro de felicidade. Este, porém, fruto da associação entre a sua existência exangue e essa outra já gasta, consome-a física e emocionalmente, tornando-a «mais pálida, mais magra, mas mais sorridente» (Freire, 1945: 23).

A fusão está concluída. Irene e a casa, assumindo esta última a forma de um fantasma, são agora uma única entidade, criatura mítica que, imóvel e imutável, habita um espaço fora do tempo. Desligada do passado que lhe deu origem, alheia ao futuro cujos contornos se esbatem na neblina da distância, alimenta-se do presente, alcançando assim a eternidade. Este novo ser, nascido do encontro entre a solidão da protagonista e o poder das memórias que ecoam nos móveis, nos objectos, nas paredes de uma velha habitação, alude aos vários obstáculos que, na altura em que o texto foi escrito, mantinham a mulher num isolamento doloroso. Ela, de facto, confinada ao lar por uma série de condicionantes impostas pela sociedade da época, enfrentava sérias dificuldades sempre que fazia um esforço no sentido de contactar com o exterior. Encontrou, porém, diversas formas de lidar com semelhante situação. Inverteu-a, por vezes, criando uma realidade só sua, onde assumia o comando, como Irene. Optou pela fuga, noutros casos, partindo

em busca de um meio menos opressor, como Maria Jacinta. E houve ainda aquelas que enveredaram pela luta, desafiando regras e convenções, mas conquistando sempre, em qualquer das três circunstâncias, o direito de traçar o seu próprio destino.

Natércia Freire, assim como um conjunto de outras autoras que começaram a publicar em meados do século passado, retrata o mundo tal como o vê e como o vive, o qual assume, filtrado pelo seu olhar, como aliás não poderia deixar de ser, contornos diferentes daqueles que apresenta nos textos de autoria masculina. Ela revela-nos, portanto, uma outra face da realidade, mais resguardada, mais íntima, quase secreta, que até então não tivera voz para se fazer ouvir. A casa desempenha, neste contexto, um papel determinante, constituindo, independentemente do seu tamanho, um universo em miniatura, aquele em que as mulheres reinam. Lá dentro, para além dos móveis e dos objectos, estão elas cujos corpos correspondem a um universo ainda mais pequeno, «o espaço para os acontecimentos interiores» (Girola, 2008: 39), havendo por vezes, como em *A Alma da Velha Casa*, uma significativa fusão entre os dois.

A casa é, assim, lugar de prisão e lugar de refúgio, ambivalência que advém da capacidade de encerrar as personagens no seu interior, de as impedir de circular livremente no espaço público, ao mesmo tempo que lhes proporciona abrigo. Estas, em contrapartida, adquiriram o poder de transformar um ambiente opressor, com uma marcada carga negativa, num espaço aliado, do qual detêm o mais completo domínio. A metamorfose é feita através da manipulação do tempo, que retrocede e avança, de acordo com os caprichos da memória de um sujeito, traçando uma espiral perfeita ou uma linha em ziguezague. Percorrê-las implica um complexo processo rememorativo, que conduz ao auto-conhecimento e conseqüente evolução do eu, possibilitadores, regra geral, da desejada liberdade.

### **Referências Bibliográficas:**

ALVES, Maria João Pinto Barreiro (2002). *Louise Bourgeois: Uma Mulher em Casa*. Dissertação de Mestrado em Pintura – Variante I. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- FERREIRA, Ana Paula (2000). *A Urgência de Contar. Contos de mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho.
- FREIRE, Natércia (1945). “A alma da velha casa”, *A Alma da Velha Casa*. Lisboa: Perceria António Maria Pereira.
- GIROLA, Maristela Kirst de Lima (2008). *O Espaço da Memória e do Feminino em A Sibila, de Agustina Bessa-Luís*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Porto Alegre: Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul.
- LOPES, Óscar (1969). “A infância e a adolescência na ficção portuguesa”, *Modo de Ler. Crítica e interpretação literária-2*. Porto: Editorial Inova.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995). *O Sexo dos Textos*. Lisboa: Caminho.
- MORGADO, Luís Manuel Jorge (1998). *Pensar a Casa como Arquitectura, Pensar a Casa como Metáfora*. Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.



**XERAZADE NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO:  
O CASO DE «XERAZADE E OS OUTROS»,  
DE FERNANDA BOTELHO**

Isabel Pires Lima  
Universidade do Porto

*E vai o musgo pela pedra como a invenção de cada um pelo  
real quotidiano de todos. Invenção é luta.*

(Fernanda Botelho)

Não será por acaso que quer o romance pós-moderno, quer o romance feminista – independentemente do significado que a um ou a outro se atribua – manifestam um especial fascínio pela figura de Xerazade.

Após ter-se assistido à proclamação do fim do autor e do próprio fim do romance ou pelo menos à crise do autor e à crise do romance, não deixa de ser curioso ver-se emergir uma vez mais esta figura que sempre fascinou o Ocidente, desde o momento em que Antoine Galland, no começo do século XVIII, fez a tradução para francês dos contos fabulosos d' *As Mil e Uma Noites*. Talvez seja este o destino de Xerazade e das suas histórias, porque, desde o século VIII, isto é, desde que conheceram a forma escrita a partir de manuscritos anónimos, até à época de Galland, *As Mil e Uma Noites* sofreram múltiplos eclipses e ressurreições e foram reelaboradas inúmeras vezes a partir de tradições orais diversas e de invisibilidades impostas pelo cânone da literatura erudita árabe. Enfim, ocuparam sempre esse lugar instável que é o lugar da literatura escrita proveniente ou alimentada pela tradição oral.

Tanto o século XVIII, subtil e filosófico, quanto o XIX, romântico e ávido de exotismo e de passado lendário, se sentiram atraídos pelas histórias fantásticas, extraordinárias, exemplares, lendas de amor, de

magia, de marginais e de mulheres, de viagens e de aventuras de uma paleta plural de tons que compõem o livro. O exotismo das atmosferas convocadas, mas também o efeito de estranheza que decorre de uma reflexão filosófica e moral que conjuga sensibilidade e sensorialidade de um modo absolutamente desconhecido para o Ocidente explicarão tal irresistível atracção.

A chegada das vanguardas no século XX com a sua forma de presente e sobretudo de futuro e com o seu desejo de cosmopolitismo e de universalidade provocou o eclipse de Xerazade no Ocidente. Foi sobretudo através da literatura destinada à infância e da banda desenhada ou do cinema de aventura que algumas das histórias fabulosas de Xerazade puderam resistir. Foi o caso de *Sindbad o marinheiro*, *Ali Baba e os quarenta ladrões*, *Aladino e a lâmpada mágica*, entre outras.

Sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, a desconfiança em relação às grandes narrativas, que Lyotard nos recorda e a crise epistemológica do homem ocidental cada vez mais atento aos dialectos e às narrativas particulares identificadoras da diferença em relação a si próprio, fizeram renascer Xerazade no Ocidente. Ora *As Mil e Uma Noites* estão repletas de histórias em tom menor, isto é, histórias da vida do povo, das mulheres, dos marginais, dos pobres. Para além disso, o imperativo de reler o passado e de visitar a História de pontos de vista ex-cêntricos e não canónicos também contribuiu para revisitações intertextuais dos grandes textos clássicos, entre os quais se conta *As Mil e Uma Noites*; revisitações quer dessas histórias em tom menor, quanto de outras em modos maiores – epopeias, romances de amor, histórias de magia.

Numa época em que, na sequência da globalização da cultura da imagem e do virtual, as fronteiras entre realidade e ficção sofrem um efeito de erosão cada vez mais forte, Xerazade, esse contadora exemplar, vinda de um outro mundo, cheia de mistério e poder – um poder de contar que se revela poder de reverter o tempo e de recriar o mundo pela força da palavra e da ficção – atravessa quer a literatura, quer a sua auto-reflexão.

Hoje assiste-se a um recentramento do autor e à valorização da intencionalidade na estruturação da obra literária e do poder da literatura de criar ficções e transformar a realidade enquanto duplo da ficção. Xe-

razade evidencia-se, pois, como uma narradora atraente para a criação ficcional e para o pensamento crítico contemporâneos na medida em que ela sobrevive e faz sobreviver através da narrativa. Evita a sua morte e das jovens que a seguiriam na cama do califa – por isso para ela narrar é viver – e, ao mesmo tempo, salva através da sua arte narrativa o próprio califa ao torná-lo alguém conciliado com a vida e até com o amor – por isso para ele ouvir (as narrativas dela) é viver.

Xerazade ganhou ainda a simpatia do pensamento feminista contemporâneo visto que pressupõe a inversão do papel tradicional da mulher como sedutora passiva ao assumir a palavra e ao exercer através dela um poder alternativo de sedução activa. Ao rejeitar o destino feminino de objecto, torna-se sujeito e constrói um novo destino.

Tudo isto explicará na minha opinião a dimensão emblemática que Xerazade ganhou na produção literária contemporânea mas também no pensamento crítico sobre a ficção, os quais a celebram largamente. Sobretudo dos anos 70 para cá, assistiremos a variadíssimas revisitações de *As Mil e Uma Noites*, mais ou menos distantes relativamente à narrativa-quadro. Relembro, logo em 1972, *Dunyazadiad*, do norte-americano John Barth, em 1979, *Les 1001 années de la nostalgie*, do argelino Rachid Boudjedra, em 1981, *Layali alf layla* do egípcio Naguib Mahfouz, em 1987, *Les nouveaux voyages de Sindbad. Chez les amazones et autres étranges peuplades*, do marroquino Négib Bouderbala, em 1996, *Les nuits d'Azed*, de outro marroquino, Lotfi Akalay.

Não foi, pois, sem alguma surpresa que dei conta de uma presença bastante escassa de Xerazade na ficção contemporânea em língua portuguesa, quer em Portugal, quer no Brasil. Para além de dois romances relevantes - *Xerazade e os outros*, publicado em 1964 por Fernanda Botelho e *Vozes do Deserto*, publicado em 2004 por Nélida Piñon - as referências que encontrei a propósito da nossa musa são raras e difusas.

Um livro, publicado em 1989 pelo brasileiro Hélio Pólvora, promete com o título *Xerazade* mais do que acaba por oferecer no que ao nosso assunto concerne. Trata-se de uma série de contos situados na actualidade que constituem um testemunho contundente, ora terno, ora amargo sobre as relações amorosas e a necessidade de perseguir o verdadeiro amor apesar de todos os conflitos e equívocos. O último conto, chamado «Xeraza-

de», que dá o título ao volume, utiliza nomes de protagonistas e de lugares d'*As Mil e uma Noites* para contar uma história de divergência amorosa no seio de um par habitando uma grande cidade contemporânea. Ele é um «vizir afortunado», enquanto ela, Xerazade, é apenas uma mulher com «uma camisa de noite rosa-shocking». O jogo intertextual é muito difuso ao longo do conto ao nível da intriga, permitindo por vezes simplesmente uma espécie de erupção do imaginário oriental num cenário actual de uma cidade do Ocidente do seguinte tipo:

O telefone toca, minhas mãos avançam cegas. E desta vez é Xerazade. Sua voz vem de longe, de Makhlaf, e traz um sopro quente e sufocante do deserto. Marcamos encontro no restaurante à beira do areal.

(100-1)

São referências deste tipo que atravessam aqui e ali o conto como, por exemplo, a seguinte, que serve para dizer o ciúme em face da separação:

Quando eu imaginava Xerazade contando histórias a outros, até o alvorecer ... Ou simplesmente deitada, de olhos cravados no teto, à hora em que o muezim sobe ao minarete ... Tinha vontade então de empunhar a machada, sair decepando cabeças. Matar muitos, como matei na minha mocidade estouvada, a oitava mulher que encontrei deitada com um eunuco na esteira.

(99)

O único aspecto verdadeiramente produtor de sentido no conto pela via intertextual é o que faz esta Xerazade apresentar-se a si própria como uma narradora capaz de desencadear a rememoração de histórias do passado pessoal do seu vizir, levando-o ao fim a tomar consciência dos seus dons de narrador. O conto acaba com a transferência do dom da palavra para o «vizir-narrador» e do controlo da situação por ele. Eis as palavras finais:



Xerazade, que ouvi noite após noite, dezenas, centenas de noites, talvez um milhar de noites, até a madrugada raiar. Agora, Xerazade, mon amour, eu vou te matar.  
- Piedade, meu senhor, misericórdia. Era uma vez uma moça que tinha uma camisola rosa-shocking...

Em Portugal, num conto mais recente, «Encontro no S-Bhan», publicado em 2007 pela portuguesa Teolinda Gersão, num volume intitulado *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, Xerazade ganha uma presença fantasmática. Sem nunca ser nomeada e na ausência de qualquer atmosfera orientalista, Xerazade atravessa o conto onde se conta o encontro de uma jovem estudante com um assassino sexual no S-Bhan, o metro de Berlim. É de madrugada e o metro está vazio; a jovem não sabe quem é o homem que se sente diante dela e lhe faz ininterruptamente perguntas. Sente medo e responde-lhe a todas as perguntas, convencendo-se de que se continuar a falar a ameaça que ele representa manter-se-á suspensa:

Ele não dizia nada, olhava-me apenas. Achei que o silêncio era muito pior do que as palavras. Falar podia, por isso, servir-me de defesa. Enquanto eu falasse e lhe contasse histórias, adia o momento seguinte, em que qualquer outra coisa podia acontecer.

(40-1)

Está-se, pois, em face de uma estratégia semelhante à de Xerazade perante o seu sultão, recorrendo ao poder da palavra e da imaginação narrativa para fazer parar o tempo.

\*\*\*\*\*

Pretendo hoje centrar a minha atenção sobre o romance de Fernanda Botelho, *Xerazade e os outros*, que, note-se, foi publicado nos remotos anos 60, antes, portanto da vaga a que acabei de aludir. Ficará para momento posterior uma leitura de *Vozes do Deserto*. Quero, porém, fazer notar que estes dois romances, separados de quarenta anos quanto à

data de publicação, evidenciam duas maneiras absolutamente distintas de revisitar a musa inspiradora Xerazade.

*Vozes do Deserto* é um romance histórico que de certa maneira integra a maior parte das dominantes do romance histórico nos termos em que a pós-modernidade o definiu, enquanto que *Xerazade e os outros* é um romance que explora o experimentalismo narrativo e uma certa interrogação existencialista que o romance dos anos 60 frequentou.

O romance de Fernanda Botelho afasta-se por completo do modelo do romance histórico. Trata-se de um romance experimental, a diversos títulos, como de resto o próprio subtítulo anuncia - «Romance / Tragédia em forma de», o que nos permite inferir que se estará face a um romance estruturado sob a forma de uma tragédia. Com efeito, constituiu-se em cinco partes: Coro I, As Personagens, Coro II, Nova Cena. E como acontece na tragédia, os coros são preenchidos por comentários de sujeitos que não fazem parte da acção das cenas e que compõem a *vox populi*, lançando o olhar sobre as personagens mas não participando na acção. Esta será conduzida por personagens previamente apresentadas no capítulo «As Personagens».

A história desenrola-se numa cidade dos anos sessenta que poderemos identificar com Lisboa, em torno da descida aos infernos do vazio do quotidiano de Luísa, uma mulher bela e jovem, elegante e desocupada, conhecida por Xerazade, feita objecto de contemplação e de adorno de Carlos, um homem de negócios desencantado, velho e rico. Assistir-se-á, ao longo do livro, à precipitação do percurso de libertação de Xerazade, guiada pela mão de Gil, um colaborador do marido, anteriormente amante e hoje amigo de confiança dela, responsável por levar a cabo junto dela uma espécie de «educação sentimental».

Esta Xerazade não conta histórias e Carlos, sendo o seu sultão que a aprisiona dentro duma casa onde domina o medo e a solidão, «palavras-chaves (...) que constituem a maleita secreta de que sofro e de que nenhum médico poderá curar-me porque seria necessário voltar o mundo às avessas.» (30), não é um sujeito ávido de ficções. É bem verdade que as mulheres o desgostam, é verdade que a pele de Xerazade tem sobre ele o efeito de um íman mas, mas fora isto, nada parece convocar *As Mil e Uma Noites* a não ser uma alusão aqui e ali do tipo da referência de Gil

ao «sultão-teu-marido» (110) ou o comentário isolado de Carlos reflectindo sobre o excesso de ter casado três vezes e a insensatez do último casamento com Xerazade porque «Isto não é a Arábia e eu não sou um *Harum-al-Raschid*.» (84).

Ora, o percurso de Xerazade para escapar a esta espécie de clausura fúnebre em que vive – o seu quarto parece-lhe um cubo perfeito (45), a sua cama, um «sarcófago» (41) – será de certa forma o inverso do percorrido por Xerazade para evitar a morte. Ela não conta histórias ao seu sultão, não só porque ele não gosta de narrativas, mas também porque o casal não consegue sequer a comunicar. São exemplares duas cenas em que o casal tenta dividir tranquilamente um serão doméstico mas a experiência torna-se insustentável. Xerazade não hesita em explicitá-lo da forma seguinte: «- O lar para mim é um malogro» (137). As palavras não conseguem transpor o fosso que os separa, nenhum diálogo consegue chegar a bom termo, nenhuma pergunta consegue obter uma resposta adequada. «- Isto parece uma casa de mortos!» (142) - conclui o marido. Tudo parece atravessado por um langor mortal e por uma espécie de ameaça simbolizada ora por um candelabro de braços de aranha, ora por uma «cortina da varanda, espessa, hermética, tenebrosamente isoladora.» (143).

Xerazade abandona intempestivamente o seu sultão, a meio do serão, e procura o seu amigo Gil que naquele momento acompanhava um cliente do seu marido algures nos restaurantes e clubes nocturnos da cidade. Que procura ela? Não exactamente o seu antigo amante mas o contador de histórias que lhe havia fornecido o substracto da sua «educação sentimental» (30). Isto +e, procura nele a força da ficção e do poder desta última para entreabrir as portas da imaginação que permite aceder a um estado de vida realmente liberta.

Numa senda que praticamente todos as ficções a que aludimos percorrerão, *Xerazade e os outros*, integrará antecipadamente os filões já assinalados a propósito do interesse suscitado pela figura de Xerazade no pensamento crítico e na ficção contemporânea.

A subversão é introduzida pela inversão do papel de Xerazade. Será ela o objecto sobre o qual será exercido o poder libertador da ficção e a sua capacidade para transformar a realidade. Gil recomenda-lhe insistentemente que não conte histórias ao seu sultão que as não aprecia de todo:

«Reclina-te molemente e busca no sonho, de preferência, os esplendores do Olimpo! Boa noite, Xerazade.» (110). E mais tarde traduz explicitamente o desejo de ver anulado por ela aquele papel histórico de Xerazade, terminando o capítulo («O *public relations*») em que a palavra lhe pertence em exclusivo pelo seguinte palavra com a forma de sentença: «Boa noite, Xerazade – princesa adormecida para todo o sempre!» (111).

Gil é um contador de histórias treinado na arte da sedução. Deduz-se que por essa via terá seduzido Xerazade enquanto pobre e humilde jovem, protegida por uma popular que fizera dela a filha que não teve e que terá subido socialmente por caminhos mais ou menos ínvios. Assiste-se aliás a um momento do exercício desta arte não sobre Xerazade mas sobre uma ingénua vizinha, vendedora numa tabacaria, num dos momentos mais curiosos do romance, o qual permite o leitor adivinhar o processo de sedução e aprendizagem ao qual Xerazade terá sido, ela própria, sujeita. Várias são as figuras mitológicas são convocada pela mão de Gil, ao serviço dessa técnica de sedução pela narração: Ariana, Cassandra, Proserpina, Xerazade e Harum-al-Raschid, Eurídice, Páris, para além de um gato de nome Saturno que atravessa o romance.

Mas quem é afinal Gil, esse «*public relations*», contador de histórias? Que procura ele? O que move? Xerazade, evidentemente: «A minha bela é a minha dona.» (97) – declara ele sem reticências. É ele o prisioneiro, ela, a sua senhora/dona, numa inversão de papéis que não pode deixar de agradar à sensibilidade feminista da autora em plenos anos sessenta do século XX.

Gil percebe-se como um homem duplo, o «*public relations*» e o vagabundo. « Eu... e o meu vagabundo! » (98) – eis a fórmula que ele encontra para enunciar este domínio subterrâneo ou errático ou marginal donde arranca esse fundo que alimenta o seu imaginário, que lhe fornece aquele mundo de imagens no qual se desloca com à vontade. Ele e o seu vagabundo percorrem com o mesmo à vontade a mitologia clássica e os *bas fonds* da humanidade.

A educação sentimental de Xerazade conduzida por ele fará dela uma mulher inquieta a quem nunca será permitida o repouso definitivo, o que ele exprime nos seguintes termos:

(...) volto à história que lhe prometi, que, essa, é a minha maneira de a punir pelo simples e asqueroso facto de se julgar viva e, o que é pior, de se considerar apta a sobreviver no deserto em que vegeta, sem o apoio dum passado que foi vida (vida, sim, vida !), sem a experiência dos beduínos e dervixes que lhe inculcaram sabedoria, sem o conforto do milenário marco da memória da sua desprezada Arábia.»

(90)

Como Jasmine e o derviche n'*As mil e Uma Noites*, são as vozes do deserto que este vagabundo erudito permite a Xerazade escutar. É ele que transporta aquele fundo de imagem que ele ama e que provoca a exploração das fronteiras da vida:

Senti agora –diz-lhe Xerazade – qualquer coisa dentro de mim, Gil! Como se uma corda se tivesse partido! O coração não tem cordas, pois não? São imagens. Tu é que dizes que são imagens. Tu gostas de imagens.

(213)

O que é que Gil procura neste seu amado mundo das imagens em que se move e aonde pretende que Xerazade se mova? A liberdade da imaginação, a vida plena da qual Xerazade fará também parte:

Eu procuro aquela imaginosa Xerazade que me inventou. Não, ela inventou o Harum-al-Raschid, mas eu é que a inventei a ela. `e certo que le a nunca existiu nos sonhos de Harum-el-Rachid... Claro que não, só nos do meu vagabundo. O sultão dela não se chama Harum-el-Rachid. Mas ela preenche-lhe as noites. Descubro agora (...) que pelo facto de a ter inventado, Xerazade deixou de ser insignificante.

(151-2)

O fim do romance é mais uma vez um hino à liberdade conquistada pelo exercício da ficção. Mais uma vez viver é narrar e narrar é viver. Ambos, Gil e Xerazade, estão embriagados de vida. Pacificado, ele diz-lhe: «Tens agora a vida inteira à tua frente para existires. Como eu. Afugentei todos

os fantasmas e agora tenho todas as imagens (as minhas imagens) ao meu inteiro dispor.» (238) Xerazade, ávida por adormecer, fecha o diálogo e o livro com esta simples saudação inaugural: «Bom dia.»(238).

Esta Xerazade prestes a partir para os espaços do mundo abertos pela arte da palavra e pela força das imagens antecipa uma alma gémea que, quase quarenta anos depois, Nélide Piñon trará à ficção lusófona.

O solilóquio auto-reflexivo da personagem de Fernanda Botelho designada por “Autor do romance” poderia pertencer a qualquer uma das Xerazades de que falei e de que não falei e, provavelmente, a todas as Xerazades de todos os tempos e de todos os espaços. Recomendando a «invenção» como estratégia para sobreviver ao «real quotidiano», comenta: «E vai o musgo pela pedra como a invenção de cada um pelo real quotidiano de todos. Invenção é luta.»(p. 223) Não residirá nesta mensagem a herança de Xerazade?

## Bibliografia

- BOTELHO, Fernanda (1989). *Xerazade e os Outros*. Lisboa: Contexto.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (ed.) (2004). *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XXème siècle*. Paris: L' Harmattan.
- GERSÃO, Teolinda (2007). *A mulher que perdeu a chuva e outras histórias*. Lisboa: Sudoeste Editora.
- JULIEN, Dominique (2009). *Les Amoureux de Shérezade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*. Genève: Droz.
- PIÑON, Nélide (2006). *Vozes do Deserto*. Rio de Janeiro/S.Paulo: Editora Record.
- PÓLVORA, Hélio (1989). *Xerazade*. Rio de Janeiro,;José Olympio Editora.
- Semear (2002). Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, 7, “A situação da narrativa no início do século XXI/Saudades de Sherazade?”, Rio de Janeiro.

## MEMÓRIA, HISTÓRIA E VIAGEM EM HELENA MARQUES

Ana Isabel Moniz

Universidade da Madeira e

Centro de Estudos Comparatistas – Universidade de Lisboa (FCT)

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se é assim, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

Walter Benjamin (Benjamin, 1987: 223)

No percurso da produção de Helena Marques<sup>1</sup>, poder-se-ão delinear dois ciclos de escrita distintos. Um primeiro momento é dominado pela sua carreira de jornalista, que prosseguiu ao longo de 36 anos, tendo sido directora-adjunta do Diário de Notícias, uma modalidade de escrita que a autora depois deixou, aquando da sua reforma, mas que viria a revelar-se fundamental para o despertar para a produção romanesca. Um segundo momento surgirá depois de mais de três décadas como jornalista, ao surpreender os leitores com a publicação de *O Último Cais*, em 1992, o seu primeiro romance, com que viria a ser galardeada com todos os prémios literários atribuídos nesse ano em Portugal: Prémio Revista Ler/Círculo dos Leitores; Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores; Prémio Máxima - Revelação, Prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa e Prémio Procópio de Lite-

---

<sup>1</sup> Helena Marques publicou, até à data, *O Último Cais* (1992), *A Deusa Sentada* (1994), *Terceiras Pessoas* (1998) e *Os Íbis Vermelhos da Guiana* (2002), *Ilhas Contadas* (2007) e *O Bazar Alemão* (2010).

ratura, um pretexto bastante para uma sua evocação a propósito do lugar que ocupa na Literatura Contemporânea.

Apesar de Jornalismo e Literatura se apresentarem como registos de escrita muito distintos, que segundo afirma «têm uma coabitação difícil e por vezes turbulenta» (Letria, 1992: 91), «os anos de jornalismo foram uma escola espantosa de aprendizagem» (Quintino, 1993: 9) que lhe viria a conceder uma enorme experiência de pessoas e de acontecimentos da vida e da realidade. E é a acontecimentos reais e a histórias ouvidas durante a infância que a autora vai buscar a substância dos seus livros, construídos com base na sua «longa memória» (Marques, 2005: 172):

«Cresci, pois, rodeada de muitos Velhos, Velhos maravilhosos e surpreendentes, que me contaram muitas histórias e me legaram uma memória longuíssima – tão longa, na verdade, que sempre me deu a ilusão de recordar, eu própria, factos passados muito antes do meu nascimento, de tal maneira tinha sido forte, viva e colorida a narração desses episódios.»

(Marques 2005a, 172)

Nos testemunhos que sempre emergem no complicado processo de (re)constituição literária, em que a ficção estabelece relações com a vida de todos os dias no modo vacilante como liga a História à intriga e ao contexto espaço-temporal, parece ser sempre possível reconhecer um acentuado pano de fundo histórico-cultural e identitário, enquanto testemunho de um tempo e de um lugar. Neste sentido, a produção ficcional de Helena Marques oferece um discurso sobre o real carregado de memórias que serão transfiguradas, posteriormente, em ficção: «os livros, de um modo geral, têm todos experiências pessoais, depois têm de ser ficcionados», afirma a autora, acrescentando que «todos os escritores partem de qualquer ponto extremamente verdadeiro, real»<sup>2</sup>. O «novo ser», ou o novo livro, deverá, na sua óptica, obedecer à receita de Manuel Poppe, para quem um livro só é autêntico quando um escritor realmente se confessa.

<sup>2</sup> Entrevista de Catarina Sá Fernandes e Maria do Carmo Freitas a Helena Marques, in *Notícias da Madeira*, 3/11/1993, p. 5.



Significa que o acervo de recordações, enquanto expressão de uma experiência individual, possui o poder de construir a identidade, configurando e moldando o futuro a partir de um passado que, aparentemente, permanece mudo. A reconstituição diferida e diferenciadora de momentos de outros tempos apoiar-se-á nas lembranças, vindo abrir-se ao efeito de repetição e reelaboração de experiências do real, recusando o estatuto de um todo uniforme e coerente, e emergindo como uma teia de significações diversas e, por isso mesmo, dinâmicas, capazes de conferir sentido ao indivíduo. O presente, a realidade, constrói-se, assim, sobre o passado, na continuidade do que foi, emergindo como momento entrevisto entre o transcorrido e o devir: «Pessoalmente, tenho de confessar-me muito mais seduzida pelo passado, afinal é ele que me justifica, é nele que me reencontro e entendo, é apoiada nele que me projecto no futuro», afirma a autora pela voz de Laura, a protagonista de *A Deusa sentada*, quando se encontra na Ilha de Malta, na viagem motivada pelo impulso de encontrar o rasto de André Villa, um seu antepassado e, assim, também, as suas raízes identitárias.

Constantes na quase totalidade da produção ficcional da autora, as memórias inscrevem-se através das reelaborações desdobradas de um eu que olha para o seu passado sem esquecer o presente, entretecendo vozes de tempos confluentes, para afirmar através delas a angústia do seu possível apagamento, da sua perda no espaço-tempo do esquecimento. Sem jamais se desviar do projecto de reconstrução do eu, a escrita recorre obsessivamente à memória, esse «tesouro vagamente perdido mas a cada momento repetível», como verá Paula Morão em Mário de Sá-Carneiro, susceptível também de instaurar uma «temporalidade durativa e circular, de retenção do Mesmo em devir Outro a cada evocação». É esta passagem da identidade à alteridade que a memória ganha todo o seu sentido, olhando o tempo precedente para o actualizar numa outra versão mais complexa porque aberta a novas representações onde se cruzam imagens, ecos e reflexos. Prendendo o leitor nessa sua teia de tempos e personagens, Helena Marques propõe, assim, a ilusão de um espaço ficcional que recria o passado histórico ao submetê-lo às linhas obsessivas do seu imaginário, onde a evocação da ilha (da Madeira) sempre está presente.

À consideração do papel da memória, virá associar-se o sentido da História numa clara aproximação entre o real e o ficcional. Uma perspectiva que leva a autora a sublinhar no processo de construção da escrita a ligação que estabelece com o passado com base num recurso aturado à investigação, sempre atenta aos jornais, relatos e memórias. Contudo, embora declare que a sua prática se afasta do romance histórico, torna-se notória uma certa continuação desse registo nas linhas da sua produção. Como se as suas narrativas tivessem de percorrer os territórios da História para poderem reflectir sobre o presente.

Se o romance histórico, como o entende Walter Scott, procurava reconciliar passado e presente através da recuperação do primeiro, não o poderá fazer na totalidade uma vez que a questão da verdade sempre se impõe na tentativa de reconstituição de tempos já há muito volvidos. Mais do que verdade, como sublinha Fátima Marinho, é a verosimilhança que o autor adopta na construção do texto, deixando os hiatos a cargo da imaginação. Para aceder à verdade, a escrita acciona, inevitavelmente, um processo de desconstrução da História, fragmentando-a para dela dar uma outra visão e assim procurar no passado ecos e imagens do presente. Contudo, essa aproximação ao real far-se-á sempre tendo em conta as limitações inerentes à reconstituição de factos ocorridos. Afinal, a História é também um discurso de recomposição e de reescrita e, desse modo, por mais que ela se apoie em documentos e em cuidadas pesquisas, nela sempre perpassará a perspectiva do historiador ao operar inevitáveis interpretações, recortes, selecções, e assim também, a sua forma particular de contar, por meio desse olhar do presente que refunda o passado para o reinventar. Todo o presente tem um passado, cada presente reescreve a História, portanto.

Este questionamento retoma o de Benedetto Croce quando em *História como história da liberdade* (intitulado, na sua primeira edição de *La stone come pensiero e come azione*), defendia que «toda a história é história contemporânea [e] por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a História liga-se às necessidades e às situações presentes, nas quais esses acontecimentos têm res-

sonância» (Croce, 1938: 5)<sup>3</sup>. Afinal, a História não é mais do que «a ciência dos homens no tempo», como o veria Marc Bloch (1949: 32-33).<sup>4</sup>

Neste sentido, as incursões pela História que Helena Marques propõe ao leitor na quase totalidade da sua produção ficcional procuram recuperar, no presente da narrativa, ecos do passado, e, assim também, possíveis explicações para a vida. Lembremos aqui a esse propósito que apenas um dos livros do início do percurso literário da autora, *Terceiras Pessoas*, publicado em 1998, se afasta da perspectiva histórica. Aos ecos do passado junta-se, na maioria dos seus textos, uma leitura pessoal das suas memórias sobre as quais a sua obra de ficcionista tem sido construída, ao reconhecer a importância do papel do passado na génese dos livros, permitindo-se, assim, que o passado saia do nada para ser vertido em longas evocações: «o passado sempre me interessou e sempre considerarei fundamental saber de onde venho e de quem venho, na convicção de que esse conhecimento me explica e me permite entender-me melhor»<sup>5</sup>, explica Helena Marques.

*O Último Cais*, livro que recorre ao século XIX para contextualizar a acção, retrata e assim recupera uma época em que, nas palavras da autora, «se deram passos gigantescos na humanidade»<sup>6</sup>, dando a ver um mapa-vida da Madeira através de histórias de gerações – duas, três, quatro – que se repetem em alguns dos seus romances e que, dificilmente, se poderão afastar da sua própria experiência. Histórias de vida, de venturas e desventuras de gentes motivadas por desejos de aventura, de experiênci-

---

<sup>3</sup> Benedetto Croce, *História como história da liberdade* (título da 1ª edição: *La stone come pensiero e come azione*), 1938, p. 5.

<sup>4</sup> Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Colin:Paris, 1949.

<sup>5</sup> Helena Marques, “O fim do caminho”, in Moniz, Ana Isabel, Diana Pimentel e Thierry Proença dos Santos, *e depois? – sobre cultura na Madeira*, Funchal: Universidade da Madeira, 2005, p. 171.

<sup>6</sup> Cf. Entrevista de Catarina Sá Fernandes e Maria do Carmo Freitas a Helena Marques, in *Notícias da Madeira*, 3/11/1993, p. 5. Sobre a importância do século XIX para a humanidade, Helena Marques salienta o facto de ter sido nessa época que «Portugal aboliu a pena de morte, o século em que se lutou pela abolição da escravatura. E foi, justamente, quando as mulheres trabalharam pelas lutas antiesclavagistas que se deram conta da sua própria escravidão e deram os primeiros passos para a sua emancipação como cidadãs». *Ibidem*.

as de emigração, de fugas e de regressos à pátria e à família, de hábitos e rotinas que deixam transparecer (um)a realidade da Ilha.

Por sua vez, *A Deusa Sentada*, o segundo romance de Helena Marques, publicado em 1994, parece reescrever o passado através da alusão a lugares e a acontecimentos reais, de que o acidente de aviação ocorrido na Madeira, no aeroporto de Santa Catarina, na década de 70 e ainda presente na memória do seu povo<sup>7</sup>, poderá ser exemplo. Contudo, a veracidade de certos factos não deverá desvirtuar a natureza ficcional das obras, uma constatação que vai ao encontro da perspectiva de Earl Miner (Miner, 1992: 19) ao considerar os acontecimentos reais condição e meio para a viabilização da ficção. Até porque este e outros factos verídicos não implicariam a quebra do compromisso tácito celebrado entre a obra e o leitor ao ler-se a designação «romance» no seu frontispício. O aeroporto existe enquanto espaço real que se equilibra de maneira instável entre esses outros mundos possíveis proporcionados pela ficção, de que nos fala Pavel em *Univers de la fiction* (Pavel, 1988: 98), e o mundo do real concreto, servindo de pretexto para o desencadear da história que se conta – a perda dos pais de Laura, a protagonista, aquando do acidente que vitimaria ambos, e a vontade desta de conhecer as suas raízes num gesto desesperado de fixar as suas origens dispersas por entre as ilhas da Madeira e de Malta. E é sobre esta busca interior, assente num fragmento de real, que se irá desenvolver toda a acção deste romance, cujo protagonista mais não fará do que tentar ligar as linhas dispersas que traçam o seu mapa familiar, o de um avô, André Vella, posteriormente, Villa: “Sentiam-se tão atraídas por Malta, tão estranhamente ligadas àquela terra pela existência de um remoto laço familiar [...]” (Marques, 1994: 85).

A autora não deixará de traçar, na forma detalhada como narra os acontecimentos, um mapa mental da história de famílias desde a sua origem, remontando a gerações do Séc. XIX, numa tentativa quase inconsciente de registar e, assim, também, de fixar os instantes – ainda que fugazes – que poderão fazer compreender ou justificar gestos, atitudes e afectos de que se compõe a existência humana.

<sup>7</sup> Referimo-nos ao trágico acidente de um Boeing 727 da TAP ocorrido no aeroporto de Santa Catarina (Santa-Cruz, Madeira), dia 19 de Novembro de 1977, onde 123 passageiros perderam a vida.

*Os Íbis vermelhos da Guiana*, de 2002, cuja acção decorre entre o século XIX e os nossos dias, concede uma atenção particular a esse remoto século, dando a ver aspectos sociopolítico e culturais da época que terão marcado esse período e a ilha, e de que a emigração poderá ser exemplo. É um facto que a procura de melhores condições de vida instigou a partida de muitos ilhéus, atraídos por terras de oportunidades e de recursos aparentemente inesgotáveis, levando na mala a alma da tradição cultural da sua região. É, aliás, este facto que irá desencadear a narrativa ao abordar, nas suas páginas iniciais, a viagem de Simão Inácio, o protagonista da primeira parte da obra, uma viagem preparada desde a sua infância, como forma de evitar o futuro de pobreza a que a sua condição de enjeitado o votara. Rejeitado pelos pais, o «senhor Comendador», homem casado, e a «menina» (Marques, 2002: 16) - era assim que a ama denominava a adolescente que o dera à luz-, parte «na indesejada aventura de uma viagem para Inglaterra, confiado aos cuidados do comandante» (Marques, 2002: 17), em busca de riqueza e de prestígio social como única forma encontrada para ultrapassar o trauma e a angústia da rejeição.

É de sublinhar que o interesse da autora não só se manifesta pelo passado mais remoto, como também por um outro relativamente recente da História mundial, em que centra o seu último livro, *O Bazar Alemão*, o seu mais recente livro, publicado em 2010. Nele se tornará evidente essa sua preferência ao moldar o texto a uma tentativa de resgate de episódios reais, dando a ver experiências das comunidades alemã e inglesa na Madeira, essa «ilha de sol, [esse] pequeno paraíso», como a vê a autora, (Marques, 2010: 148), durante o período agitado que antecedeu a II Guerra Mundial. Ao voltar o seu olhar para acontecimentos do passado, irá enumerar aspectos específicos da sociedade, tais como o país, a política mundial, o comportamento da mulher inglesa e alemã, decorrentes de uma educação e cultura distintas das da portuguesa, vida social, íntima, intelectual, sentimentos, funções e mecanismos sociais.

Para além disso, o livro desenvolve-se em torno da questão da Lei da Protecção do Sangue Alemão e da Honra Alemã, proclamada em Setembro de 1935, pelo Governo do III Reich, que viria a desencadear uma perseguição metódica e atroz contra os judeus, atingindo também os núcleos residentes no estrangeiro. E é sobre esse aspecto factual que

se estenderá a acção até à Madeira onde elementos da comunidade alemã de origem hebraica, ali estabelecidos, serão confrontados com persistentes tentativas de discriminação exercidas por compatriotas seus, como é o caso do casal Bromberger, não só através de pressões e chantagens directas, mas também de cartas de denúncia anti-semita enviadas para Berlim, com imediatas repercussões na vida pessoal e profissional<sup>8</sup>.

No texto, os acontecimentos registados pela memória histórica às formas da sua tradução na escrita do imaginário vão desencadear a intriga e impor-se como um motivo recorrente no processo das comparações que parecem forçadas a associar o passado da História vivida à maneira de dizer o presente da história ficcional. A atitude de Hitler e a problemática da raça ariana – a da sua pretensa superioridade e consequente transformação da «Alemanha num país onde só haveria lugar para arianos...» (Marques, 2010: 161) – impor-se-á como o contexto sociocultural onde assentará e se desenvolverá toda a narrativa:

«E parece que agora, na Alemanha, os judeus são afastados das cidades e desapossados das suas propriedades e negócios, até das suas próprias residências [...] nova ordem social estabelecida por Adolf Hitler, sob risco de pesadas penalizações».

(Marques, 2010: 176)

O momento crítico da circunstância histórica, traduzido pelo “sismo político sempre à beira da erupção” (Marques, 2010: 125) em que o mundo se encontrava - a inevitabilidade da Segunda Guerra Mundial - levará Izaak a tomar a decisão de partir, entrelaçando, desse modo, a viagem da História a uma outra viagem – a do espaço físico – decorrente da fuga à vulnerabilidade e instabilidade vivida no seu país:

«Por muito pouco politizado que fosse, Izaak Brusov era um homem inteligente e cedo entendeu que partir seria a melhor decisão, confiava no seu instinto, o mesmo seguro

---

<sup>8</sup> Cf. Badana do livro *O Bazar Alemão*.

instinto que o aconselhara a fugir da Rússia e da perspectiva de um alistamento militar que não desejava».

(Marques, 2010: 125-126)

A ruptura com um projecto de vida até aí insuficiente aos horizontes de expectativas do sujeito, a fuga ao perigo iminente de um conflito de contornos mundiais, e consequente busca de estabilidade - a que a problemática de Emigração não ficaria isenta - inscreve-se como uma outra modalidade de viagem no imaginário de Helena Marques: «Fizera o que devia ser feito para viver em paz e poder manter a esperança de que os seus filhos nunca sofreriam a violência das guerras e o horror das ocupações estrangeiras.» (Marques, 2010: 125-126).

Desse modo, aos percursos da aventura que marcam os universos ficcionais de Helena Marques, em que normalmente se impõe uma viagem aos heróis, «verdadeiros viajantes que partem por partir», de acordo com a expressão de Baudelaire<sup>9</sup>, que, salvo raras excepções, se irá configurar desde o *incipit* dos diversos textos, acresce uma outra viagem, a da incursão pela História, esbatendo-se, assim, as fronteiras entre o real factual e a ficção:

«Tinha sido entre amigos, mais e melhor informados em questões políticas, que Izaak se apercebera da verdadeira situação em que a Polónia se encontrava: no centro de um sismo político sempre à beira da erupção, vulnerável às instabilidades internas dos seus dois vizinhos poderosos e tendencialmente predadores, a União Soviética e a Alemanha, e sujeita a contingências que ela própria não havia criado nem, muito menos, desejado.»

(Marques, 2010: 125)

A problemática da viagem apresenta-se, assim, como a temática onde se cristalizam as imagens e se configuram os temas que suportam o imagi-

<sup>9</sup> “Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent/ pour partir; Cœurs légers, semblables aux ballons,/ De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, / Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!”. Cf. *Le Voyage*, in Charles Baudelaire. 1975. *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 129-130.

nário da autora. O espaço privilegiado da memória, essoutro mecanismo que possibilita uma viagem no tempo, permite compreender como o vivido se inscreve no interior da narrativa. As recordações apresentam-se, pois, nas suas palavras, como «um manto de afectos em que sempre [nos podemos] envolver para evocar o passado» (Marques, 2010: 118), transportando o sujeito «às suas raízes, à sua mais funda e indestrutível identidade» (Marques, 2010: 119) estabelecendo, dessa forma, a comunicação entre uma experiência do mundo e o texto, entre o real e a ficção. Uma viagem no tempo que mais não faz do que dar a ver o cruzamento de planos temporais e a forma como o passado se liga ao presente, numa já antecipação do futuro.

Seja uma viagem enquanto «partida para o desconhecido» que sempre envolve «a angústia de abandonar a sólida muralha da família, dos amigos, da cidade [...] as sólidas tradições e enraizados valores» (Marques, 2010: 120), seja uma viagem de fuga à guerra, seja a viagem ao mundo da dimensão humana: «a revisitação dessa viagem pela Polónia (que lhe tinha revelado uma dimensão desconhecida e, até então, inimaginada da fraternidade humana, na sua forma mais espontânea e directa» (Marques, 2010: 123), seja ainda a viagem ao mundo dos afectos «entendemos muito bem ao nível da pele [...] é uma magia, um encantamento, uma perturbação, como se nos fundíssemos um no outro, como se desaparecêssemos um no outro, é uma loucura, uma viagem astral...» (Marques, 2010: 86), é a temática da viagem e o seu dinamismo metafórico, nas suas modalidades mais complexas, que anima o conjunto da obra de Helena Marques, de onde se expandem outras temáticas, ricas em ecos que se repercutem na quase totalidade dos seus livros. Afinal, as suas personagens sempre se apresentam como «viajante[s] de todos os oceanos e de todas as aventuras, [...] para sempre apaixonado[s] por todos os mares do mundo» (Marques, 2010: 132).

Motivada por factores diversos, como procurámos pôr em evidência ao longo deste ensaio, a viagem impõe-se como «uma radical transição de vida, portadora de muitas aprendizagens» (Marques, 2010: 135)<sup>10</sup>, mobilizando os heróis, e permitindo expandir, a partir dessa te-

<sup>10</sup> Helena Marques, *O Bazar Alemão*. Lisboa: D. Quixote, 2010.



mática, outras igualmente importantes na sua produção, tais como o amor, os encontros e desencontros, os sonhos e ambições, a vida e a morte. Afinal, é essa a substância que enforma a vida e a existência, decalcada, pela escrita, para as entidades ficcionais que dão vida à obra e ao imaginário de Helena Marques.

## Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles (1975). *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BENJAMIN, Walter (1987). “Sobre o conceito de história”, in *Magia e Técnica, arte e política*. Obras Escolhidas V. 1. São Paulo: Brasiliense.
- BLOCH, Marc (1949). *Apologie pour l’histoire ou métier d’historien*. Colin: Paris.
- CROCE, Benedetto (1938). *História como história da liberdade* (título da 1ª edição: *La stone come pensiero e come azione*).
- KRYSINSKI, Wladimir (1997). “Discours de voyage et sens de l’altérité”, in Maria Alzira Seixo (org.) *A Viagem na Literatura. Mem Martins: Publicações Europa-América*.
- LETRIA, José Jorge (1992). “Helena Marques, Último cais nova aventura” in, *Tempo Livre*, Junho.
- MINER, Earl (1992) “The Fiction of Fact, the Fact of Fiction”, *Dedalus*, nº 2, (Lisboa: Cosmos).
- MARQUES, Helena (1994). *A Deusa Sentada*. Lisboa: D. Quixote
- MARQUES, Helena (2002). *Os Íbis Vermelhos da Guiana*. Lisboa: D. Quixote.
- MARQUES, Helena (2005). “O fim do caminho”, in MONIZ Ana Isabel, PIMENTEL, Diana e SANTOS, Thierry Proença dos (dir.) *e depois? sobre cultura na Madeira*. Funchal: Universidade da Madeira.
- MORÃO, Paula (1993). *Viagens na Terra das Palavras*. Lisboa: Edições Cosmos e Paula Morão.
- PAVEL, Thomas (1988). *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- SEIXO, Alzira (org.) (1997). *A viagem na Literatura/Cursos da Arrábida*. Mem Martins: Europa-América.

SEIXO, Maria Alzira (coord.) (1997). *Les récits de voyages: typologie, historicité*. Lisboa: Cosmos.

**Entrevistas:**

Entrevista de Helena Marques concedida a Carlos Quintino, *in NR*, Setembro 14 de Setembro de 1993.

Entrevista de Catarina Sá Fernandes e Maria do Carmo Freitas, *in Notícias da Madeira*, 3/11/1993.

## OS ABISMOS DA ARTE NA ESCRITA DE HELDER MACEDO

Teresa Cerdeira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Há versos célebres que se transmitem através das idades do homem, como roteiros, bandeiras, cartas de marear, sinais de trânsito, bússolas – ou segredos.

(José Saramago. *A bagagem do viajante*. p. 35)

Escreve-se obsessivamente sobre o mesmo. De certo modo estamos sempre a repetir, com Borges, que o novo é possivelmente uma ilusão porque está desde sempre metaforicamente previsto na fantástica biblioteca de Babel, alegoria de uma produção humana, não punida pelos deuses, ou – se quisermos – inutilmente punida, porque esses mesmos homens descobriram o poder de reverter a confusão, imposta como castigo, na fusão prodigiosa que nasce de uma saudável convivência com a diversidade.

Levada em conta essa premissa, incorreríamos certamente em tautologia se começássemos por dizer que Helder Macedo é um escritor que escreve obsessivamente sobre o mesmo e, no entanto, será necessário passar por essa obviedade conceitual de uma argumentação interna – mas possivelmente polêmica se avaliada a partir de outros parâmetros como invenção, novidade, ineditismo – para falar das relações singulares entre esse autor e o universo ficcional e ou intelectual que ele cria.

Bagagem do viajante. Para além da epígrafe, tomo de empréstimo também o título em homenagem ao seu autor. Cumpre agora definir o sintagma: qual a matéria e o peso dessa bagagem, que é tão pessoal que ao abrir-se a mala salta lá de dentro toda uma semiótica comportamental, com seus segredos, seus perfumes, suas obsessões, suas idiossincrasias.

as? Ora, também o escritor é viajante que carrega uma bagagem pessoal acumulada ao longo do tempo, em que se surpreendem reunidas as sobras da memória vivida, os fantasmas das reminiscências, a biblioteca da cultura. Essa Babel em que o artista mergulha no ato da produção é justamente aquilo que lhe permite os trânsitos, que lhe dá a certeza da inconsistência dos limites impostos por uma temporalidade sequencial, que lhe faculta o vislumbre da convivência dos espaços díspares e a intuição da noção de fronteira tomada – no avesso das ideologias de segregação – como espaço de intercâmbio, de troca, de contrabando feliz.

Quando hoje temos um acesso tão extraordinariamente facilitado às bibliotecas virtuais, acentua-se a crença no imenso poder de se ter alargado radicalmente o limite quantitativo da preservação e da veiculação do saber. Mas o que por vezes se esquece é o fato de estarmos – paradoxalmente – muitíssimo perto de soluções do passado para este mesmo fim; de termos como modelo um século iluminista que pensou pela primeira vez a idéia da enciclopédia, ou a aventura de copistas medievais que punham em letra escrita a arte oral do seu tempo, para que não se perdessem, por exemplo, “as cousas de folgar e gentilezas” que só aparentemente poderiam parecer supérfluas. Em diversos níveis estão todos pensando em armazenar o saber. Os cancioneiros são as nossas enciclopédias de poesia.

E é assim que a nossa memória é alimentada: pelo acesso facilitado aos documentos da cultura, que são preservados e que permanecem, sabemo-lo hoje muito bem, não para se tornarem monumentos de um saber fixado e asfixiante, mas para se transformarem em fontes inesgotáveis de metamorfose. E se em matéria literária, diferentemente do campo das ciências, o novo saber necessariamente não se substitui ao anterior, eliminando-o por obsoleto ou falso, mas tantas vezes abrindo outros campos para o pensamento, poderemos dizer que a grandeza de *Os Lusíadas* tem como lastro as epopéias homéricas, mesmo que alguns daqueles pressupostos estruturais da epopéia da antiguidade, tão brilhantemente resgatados pela *Poética* de Aristóteles, tenham sido voluntariamente corrompidos pelo genial poeta português, como por exemplo a função de um narrador não interveniente que, em *Camões*, não é apenas contestado, mas ultrapassado, chegando mesmo ao limite do confessional, do discurso de exortação, do lamento e da desistência finais.

A ousadia deste ensaio estará em desejar abrir a bagagem do viajante Helder Macedo. Ousadia conceitual (quando não uma ousadia de princípios) capaz de levantar a velha polémica da autoridade da autoria. Não teria sido já por longos anos execrada a leitura do literário a partir de uma voz autoral, espécie de fonte de onde emanariam os sentidos? Seria como fazer retroceder os estudos críticos a mais de sessenta anos, sem qualquer ganho em matéria teórica.

O autor, sabemos-lo hoje muito bem, não está morto. Esteve um dia vivo, em seguida precisou morrer, para enfim ganhar uma sobrevida que se constrói à *rebours*, do texto para o mundo. Entrevistem-se os autores vivos, vasculhem-se os pertences dos que já morreram, examinem-se as inscrições de livros pessoais, violem-se cartas e cadernos de anotações, diários até, tudo parecerá alheio ao literário se o ponto de partida não for a própria literatura. Porque ela, e só ela, poderá provocar as perguntas que gostaríamos de lhe poder fazer.

É assim, portanto, que vamos proceder: vamos partir do universo da literatura de Helder Macedo para encontrar ali as perguntas a serem feitas sobre a sua bagagem de viajante. Uma investigação propriamente literária, fundada num corpo a corpo com a textualidade, conduzida pelo desejo de intuir os modos como este autor negocia com os saberes que o perseguem de modo fantasmático, intuindo, ainda, que a partir desse manancial comum da cultura – dentro do qual os homens se debatem – há evidentemente os seus recortes pessoais, há eleições, há incêndios até. Modos não castradores de filtrar aquilo que, na imensidão do que se lhe oferece, faz eco aos seus anseios, desperta suas vontades, alumbrava a sua imaginação.

O recorte eleito para tratar da herança cultural que pertence à bagagem desse viajante literário, que é o escritor Helder Macedo, terá por objeto o diálogo com outras artes, universo em que a biografia autoral seria profícua em revelações. A música, e dentro dela a ópera, por uma desde sempre confessada paixão de encantado fruidor, que – desde a juventude, nos anos 50 em Lisboa e a partir dos anos 60 em Londres – o arrebatava, a ponto de o fazer sacrificar a sua quase sobrevivência física em nome de uma vitalidade outra que as fantásticas salas de ópera lhe podiam oferecer. Era o tempo da *swinging London*, e o mundo parecia querer ser feliz.

Quanto à pintura, pode-se dizer que a sua produção literária de jovem poeta de 20 anos era praticamente inseparável da experiência pictórica de um grupo jovem e brilhante que marcaria presença nos anais da vanguarda portuguesa. O grupo do *Café Gelo*, espécie de *Flore* ou *Deux Magots* em tonalidade lisboeta, compunha uma tertúlia que reunia entre poetas e pintores, nomes que ficariam célebres nas artes: os dois Helder – o Herberto e o Macedo, além do Mário Cesariny e José Sebag; e os pintores, João Vieira, José Escada, René Bertholo e João Rodrigues, além do nunca oblitéravel Luís Garcia de Medeiros, espécie de heterônimo coletivo que ainda daria frutos na produção narrativa de Helder Macedo a partir dos anos 90 do século XX.

Essas referências, além de outras, que poderiam incluir o gosto pessoal por uma cinematografia mais clássica do que atual – importantes certamente – não podem nem pretendem obviamente funcionar como ponto de partida para a questão do tratamento literário das artes na sua escrita. Elas podem – quando muito – corroborar uma evidência ou justificar uma escolha cujo tratamento, este sim, caberá analisar de modo a ir além da constatação de uma presença, para perceber a funcionalidade estrutural que tal referência ajuda a construir.

Roland Barthes, em *O Prazer do texto* (1967), se referia à literatura como uma “Babel feliz” e ao leitor como aquele que experimenta o gozo da convivência com as variadas linguagens que o texto literário lhe revela. O roubo que se pode operar nessa metáfora barthesiana consiste em relançar a imagem da Babel feliz para designar não apenas o leitor mas também o produtor do texto, aquele que da sua bagagem de viajante, da multiplicidade de vozes da cultura que o habitam, das diferentes linguagens com que convive, da imensidão das citações, da avalanche de imagens e de sons que a sua biblioteca pode conter, é capaz de produzir um objeto próprio, fantasmaticamente invadido por toda essa herança que ele trabalha, ajusta, contradiz, mimetiza, parodia.

O que talvez haja de novo nesse processo, e que está longe de ser uma prerrogativa do discurso contemporâneo, é possivelmente a maior consciência do artista moderno sobre o uso que faz da tradição. O que equivale mais ou menos a sugerir, como estratégia argumentativa, a obviedade de que o artista não passou a ser um fingidor depois que Fernan-

do Pessoa fez desse conceito um verso tão inesperado quanto radical. Fingidores os poetas sempre o foram, mesmo antes de essa verdade ganhar estatuto de lei e o seu poeta ocupar justificadamente o panteão dos iluminados. Fingidores os poetas sempre o foram mesmo quando defendiam, como os românticos, e antes deles um trovador genial, que a “sinceridade” era critério para o poético. No que tange ao mecanismo consciente de saber produzir sem temer a “angústia da influência” (Bloom, 2002), sem perder-se na profusão e na diversidade da herança, de modo a experimentar o gozo da Babel feliz, também se poderá dizer que o artista moderno sabe que escrever sobre o mesmo não é uma escolha mas uma fatalidade, como sabe também que o novo não é o supremo avatar do objeto que produz, porque a novidade existe sobretudo no tratamento que lhe é dado. Ao escrever, ele sabe que produz com as ruínas que herdou, mesmo quando as reverte, mesmo quando as cala, mesmo quando as renega, porque o avesso é ainda assim uma denegação.

Por outro lado, não se trata aqui de fazer um levantamento da série de alusões plásticas ou musicais ou cinematográficas ou outras quaisquer que estejam presentes na trama romanesca. Trata-se antes de adentrar os modos como o escritor Helder Macedo lida com algumas dessas referências tornando-as verdadeiramente estruturais, de modo a perseguirmos, na sua textualidade, o ganho desses empréstimos, desses contrabandos felizes advindos de outros espaços da cultura e que ajudam a compor a lógica interna de uma personagem ou da própria sequência narrativa.

Um olhar abrangente sobre os romances – *Partes de África*, *Pedro e Paula*, *Vícios e virtudes*, *Sem nome* e *Natália* – pode sugerir uma inesperada coincidência na utilização que faz o seu autor dessa retórica de diálogo com outras artes e outros saberes. Como se para cada romance pudessemos intuir a presença de uma ou mais referências fundadoras, a partir das quais ora uma personagem ora a própria narrativa viessem a funcionar como reescrita de um quadro, de uma peça musical, de uma referência fílmica ou literária.

Para centrar estas reflexões sobre os abismos da arte no último romance publicado em 2009 – *Natália* – quero partir contudo de uma via de interlocução, que imagino que a precede, e que venho considerando privilegiada no tratamento da obra de Helder Macedo: a relação entre a

produção literária (e incluo aqui a poesia e a ficção) e o trabalho ensaístico. Refiro-me, neste caso, à sua proposta de leitura da tradição erótica na literatura portuguesa, recorrente desde a lírica trovadoresca (2003), observada com grande perspicácia na obra de Cesário Verde (2007), mas sobretudo evidente na produção camoniana<sup>1</sup> (épica ou lírica) em que a sua aposta crítica vai muito claramente na contramão das leituras da maior parte dos camonistas, mais preocupados em estabelecer os elos entre Camões e o petrarquismo. Helder Macedo argumenta em prol de uma inversão voluntária desse modelo, ao referir o privilégio que Camões atribui ao “amor misto” quando põe em funcionamento poético a escala platônica de Diotima. A questão não estaria apenas numa suposta inadequação pessoal do poeta ao projeto do “amor espiritual”, mas numa escolha consciente, fundada numa argumentação lógica e corroborada pela experiência – como convinha, aliás, ao modelo científico do tempo – em que o erotismo não fosse mais um desvio do modelo desejado, mas um caminho a ser necessariamente trilhado com o fim explícito de “consagrar o espírito na carne”<sup>2</sup>.

Ora, em *Natália*, veremos, por exemplo, a aproximação mais evidente do escritor à sua referência fundadora – Camões, sem sombra de dúvida – é a estratégia de teatralização, que ambos operam, a partir do topos da *madona lactante*. A vertente tardia da iconografia religiosa do medievo (séculos XIV e XV), que ilustramos abaixo com uma tela<sup>3</sup> e uma escultura<sup>4</sup> (numa seleção feita à guisa de exemplificação e que poderia partir, aliás, de muitos outros documentos da época), não chega a sobrecarregar a cena de grande erotismo, concentrando-se sobretudo na placidez da figura feminina da Virgem e evocando antes certa domesticidade e, nesse sentido, a medida da humanidade das relações crísticas que fundavam, já àquele tempo, a interpretação religiosa do estilo gótico de um Deus que devia ser sobretudo homem e luz.

<sup>1</sup> Neste caso, desde o longo ensaio publicado em 1980, pela Moraes: *Camões e a viagem iniciática*.

<sup>2</sup> *Camões e a viagem iniciática*. Diga-se aqui que esta linhagem crítica de HM tem em Jorge de Sena uma honrosa referência.

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci, *Madonna Latti*.

<sup>4</sup> Nino Pisano, *Madonna Del Latte*, 1360, Santa Maria della Spina, Pisa.



Ligeiramente posterior a essa iconografia, Camões inscreve na sua elegia, “Se quando contemplamos as secretas...”, uma vertente muito menos ingênua da madona lactante, em que já se pode ler uma evidente dimensão edípica do ato de amamentar:



"Como, Virgem Senhora, não corréis'/ a dar as tetas puras  
ao Cordeiro / que padecer na Cruz com sede véis? [...]   
Dessa Fonte sagrada e peito santo / me alcançai ùa gota  
[...]. / Do licor salutífero e suave / me abrangei, com que  
mate a sede dura.... "

O que o texto de Camões acrescenta à iconografia humanizadora, mas ainda algo casta do seu tempo, é a ousadia de reconstruir com palavras uma sobreposição da cena da natividade à cena dramática da crucificação. A virgem, “Senhora” de ambivalente referência, não amamenta um menino faminto, mas um homem carente, sofrido e sedento, pregado na cruz, a quem desejaria oferecer, como remédio para a dor e substituto materno ao “fel nojoso e com vinagre amaro”, “as tetas puras” que, aflita, “corre” a lhe prodigalizar (vv. 145-148). A cena se duplica em nova doação simbólica: Adão a matar a sede imposta pelo pecado bebendo o sangue que mana do peito do próprio Cristo (vv. 157-159). Aqui, contudo, uma transposição qualitativa acontece quando, logo a seguir, o sujeito lírico, metonímia da humanidade e, em princípio, herdeiro do pecado de Adão, confessa-se também em “sede dura” (v. 167), preferindo no entanto o leite doce da

Virgem ao sangue salvador. É ele quem pede, portanto, à Virgem Senhora que lhe permita alcançar a mesma “fonte sagrada” onde ela [matara] a sede ao filho que [parira]” e onde, agora, ele possa sorver ao menos “ua gota” “do licor salutar e suave”(vv. 163-167). Note-se aqui um segundo nível de transposição metafórica, não mais do fel em leite, ou do sangue em leite, mas do leite em “licor”, que envolve e “abrange” todo o ser com a doçura do corpo materno. Se de líquidos salvíficos se fala, passa-se do fel/vinagre (que era afinal possivelmente apenas o vinho deteriorado que os próprios soldados bebiam), ao sangue do Cristo para Adão, ao leite da Virgem para o Cristo, ao “licor salutar e suave”, e, note-se, necessariamente mais doce e mais espesso, para o poeta.

Será, parece-me, mais sobre esse tecido verbal camoniano do que sobre uma iconografia demasiado plácida, herdada do gótico e com prolongamentos renascentistas, que Helder Macedo vai construir, no seu romance de 2009, o encontro erótico das duas personagens femininas – Natália e Fátima –, inaugurando no seu universo de escritor uma cena de homoerotismo feminino que recupera e transpõe, com grandes acrescentamentos, a relação edípica da elegia camoniana.

Porque no romance é também de carências maternas que se fala. O capítulo 31 do romance (ou a página do diário datada de 16 de novembro de 2000) guarda a perversão de uma dupla entrada interpretativa, já que, radicalizando o erotismo, não deixa esquecer – por ser o seu mote desencadeador – a relação de maternidade que une as duas personagens femininas entre si. O encontro que se inicia por uma erótica de seios e leite é de tal modo fundador e impactante que impõe, no nível das ações, um corte no exercício de escrita do próprio diário, que só viria a ser continuado por Natália três anos depois, quando a experiência de vida das duas mulheres se tinha já desfeito com o desaparecimento, algo sebastiânico, da Fátima. Remexendo em documentos do passado, Natália encontra, em arquivo de computador, aquela sua tentativa de romance diarístico interrompida pelos “arroubos de madona lactante. Ou, mais propriamente, no que me diz respeito, lactada”(N, p. 143). A cena é descrita em detalhes desde o preâmbulo da intimidade – “Deixa-me só encostar-me aqui um bocadinho enquanto te vais arranjar para vires dormir’. Riu. ‘Tu não dormes vestida, pois não?’”(N, p. 139) – até à descrição dos seios maternos inchados de

leite, ao convite para tocá-los, para ajudar em princípio o leite a sair, depois com a proposta de fazê-lo com a boca, sem as mãos, até a gota a escorrer pelo peito qual *gota do licor salutífero e suave*.

O leite era tépido, da temperatura dos nossos corpos. Mais doce do que eu teria imaginado. De início saiu muito pouco. Depois, de repente, encheu-me a boca numa golfada. Não parecia leite, sabia a corpo, era um corpo a pulsar-se a si próprio, a transformar-se num líquido espesso e muito doce.

(N, p. 140)

Ousaria dizer, contudo, que só aparentemente essa descrição equivaleria à simplicidade de uma etiqueta homoerótica, já que nela a imagística do gozo masculino e feminino transparecem em linguagem: de um lado o gosto doce, de outro o leite a jorrar lentamente até que “de repente” transforma-se numa “golfada”, de “um corpo a pulsar-se a si próprio, a transformar-se num líquido espesso e muito doce”. A lógica da descrição dá conta da ambigüidade que caracteriza essa relação feminina e materna das duas mulheres, que escapa às compartimentações homo ou heteroeróticas. Ambas estão ligadas pela mesma figura masculina, o avô de Natália que foi uma espécie de segundo pai da Fátima, ambas se casam, em momentos diversos, com o mesmo homem – Paulo – que era filho intelectual do avô, e nesse caso, o seu substituto. O Avô é de tal modo fundamental que as relações com a neta são quase viscerais, no sentido de ocupar ao mesmo tempo o lugar do pai e da mãe que era a filha que perdera. De outro modo Natália ocupará o lugar de mãe do filho da Fátima e do Paulo, que tem o nome de Diogo em homenagem ao Avô e que se transforma de certo modo no seu herdeiro. Aliás, desde o tempo em que as duas mulheres viveram juntas com o menino, ele as reconhecia como duas mães, para além de uma terceira, que também teria tido, e que era a babá brasileira, que lhe contava histórias tão fantásticas quanto as que o Avô havia contado à Natália, que incluíam os mundos alternativos dos orixás a ocuparem o lugar das mouras encantadas. Demasiadas relações afetivas de maternidade e paternidade que comprometem definitivamente qualquer tentativa de enquadramento ou nomenclatura, afinal, sempre redutoras.

Um ensaio é, como se supõe pela palavra, uma tentativa. Um ensaio literário é uma tentativa de leitura, nunca uma chave ou uma decifração, nem mesmo uma ordenação. Nada que preexista como norma ao texto que se oferece. Encerrar esta tentativa de leitura dos abismos da arte na escrita de Helder Macedo com o seu romance *Natália* é por isso mesmo, de antemão, retardar qualquer possibilidade de visão conjunta de uma obra ainda em processo. No momento é este o conjunto possível de abarcar e foi a partir dele que este ensaio foi construindo o seu caminho através de uma Babel de referências que fazem parte do universo cultural do seu autor: cinema, pintura, ópera, música erudita, literatura. O que nos conduziria, em modo de círculo que não se fecha, a uma outra reflexão sobre a pintura extraída das páginas quase finais de *Natália*.

Não é fácil construir uma personagem central, acompanhá-la de perto e deixar que ela se dilua pouco a pouco no vazio de quem quis explorar o mundo mas acabou sem ele. Não deve ser fácil construir um anti-herói, sobretudo quando ele não lucra positivamente com esse lugar de marginalidade assumida. Natália é uma personagem a caminho do apagamento. Da vida deletada. Não entendeu o escritor que entrevistou, não soube ler os mundos alternativos que o avô lhe apresentara sob a forma cifrada das metáforas, não entendeu o Jorge, como não entendeu o Paulo, sequer mesmo o Diogo, o filho da Fátima que ela assumiu como um programa de abdições pessoais. Termina sozinha, quase uma sombra, como a avó, a espreitar da porta o encontro de pai e filho. Nesse processo de perdas continuadas, a cena mais contundente que a lança frente a frente com a sua própria deleção é o reencontro com Jorge Negromonte com quem vivera no passado uma relação que tinha tanto de intenso quanto de não convencional. O resultado desse encontro é dilacerador pelo estranhamento que a sua atual imagem provoca no artista.

Estão ambos no vernissage do próprio Jorge, modo de nos fazer penetrar outra vez no mundo da pintura e dos pintores que enfrentam diversamente a fragilidade e a inconsistência do real. Paula/Menez buscava, por exemplo, uma pintura em que os exercícios abstracionistas da modernidade, de cuja vanguarda sabia-se participante, não lhe permitissem abrir mão do mundo que deveria continuar lá, adivinhando-se presente, como emergindo em fragmentos das cores em um novo corpo

reinventado. Era a sua proposta de não abdicação. Quanto a Jorge Negromonte, dir-se-ia que ele permanece sobretudo “um artista conceptual em busca de boas causas” (N, p. 194), uma espécie de anti-Natália, o que não desistiu de escolher, o que acha ainda “que é possível escolher” (N, p. 194). A sua proposta de intervenção radicalmente vanguardista – espécie de exercício a Pierre Menard – tinha o objetivo de pôr-se frente à frente com a “História da Pintura” (título da instalação), e por ela dar conta de uma História do Homem ou de uma História do Mundo. Passou cinco anos a conceituar o projeto e a fabricá-lo, com a tenacidade de um falsificador, ou de um tradutor, recompondo 42 obras-primas da pintura universal, sem qualquer longínquo desejo de que as suas cópias – por mais perfeitas que as tivesse construído (“Pintados a preceito, no estilo dos autores desses quadros” - N, p. 195) – escondessem a sua função de simulacros. Pintou por isso mesmo “até quadros que já não existem, como um do Courbet, ‘Les Casseurs de Pierres [...]’ destruído no bombardeamento de Dresden” (N, p. 194). E porque sonhava talvez com um mundo capaz de sobreviver das ruínas em que se havia transformado, pintou a crise do seu encobrimento, da ocultação da sua beleza, recorrendo os quadros de uma camada de vidro moído. O nihilismo, contudo, combinava pouco com ele, de tal modo que a ocultação não era nunca completa, deixando emergir fragmentos da pintura que lá continuava a existir, apesar das tentativas de a minarem pelos bombardeios reais ou metafóricos, pela censura, pela opressão, pelas falsificações ideológicas, mas também pelas desistências, pelo desencanto irremediável, pelo fim da utopia. A pintura continuava lá, deixando-se entrever pelas fendas do muro da História: “por vezes se percebia o vislumbre de uma cor, um pedaço de nuvem ou de um rochedo, o fragmento de um braço, uma madeixa de cabelo, uns olhos sem rosto, o seio truncado de uma Madona lactante” (N, p. 194). O real a emergir não da tela, como na pintura da Menez, mas da violência do que não é arte – o vidro moído – que queria calá-lo, sombreá-lo, ocultá-lo. Os fragmentos que emergiam eram a luta pela sobrevivência, eram a sua aposta na possibilidade de saída.

Era essa a sua imagem trágica do mundo, era a sua imagem trágica de Natália. Não uma crítica cuja argumentação fosse tão edificante quanto ostensiva. Mas uma instalação, uma amostragem, que se denun-

ciasse a si própria, no que havia ali de ocultação perniciosa, sem a necessidade de proselitismos políticos ou de denúncias explícitas. Moderna certamente. Ou quem sabe mesmo pós-moderna, se a etiqueta não obliterar o compromisso necessário com a História. Essa estratégia de amostragem, recorrente na ficção de Helder Macedo, permite evocar um capítulo de *Partes de África*, constituído unicamente pelo relatório do pai, e que funciona como um *ready-made* cuja densidade crítica advém em grande parte de uma ausência de comentário explícito por parte do narrador. O relatório valendo por si, denunciando-se a si próprio, sem necessitar de ajuda. Como na instalação do Jorge.

Abismos da arte, dizíamos. Contra a linearidade do discurso transitivo, contra a sua transparência e univocidade, a literatura é feita de sons com uma grande margem de silêncio, e de silêncios grávidos de sons, do cruzamento de várias linguagens, de roubos, de apropriações, de metamorfoses. Babel feliz no cruzamento dessas vozes em diversidade que escapam à lei da perdição, que não temem a avalanche das citações, nem a invasão das imagens, nem os ecos de uma música infinita com sons e pausas e acordes e dissonâncias. Todo um volume de ruínas da tradição que retroalimentam os textos como contrabandos benéficos da cultura.

### Referência bibliográficas

- BLOOM, H. (2002), *A angústia da influência*. Editora Imago.
- MACEDO, Helder (2003), “As três faces de Eva”. *Metamorfoses 3* (Revista da Cátedra Jorge de Sena, UFRJ), Caminho, Lisboa.
- VERDE, Cesário (2007), *Trinta Leituras*. Lisboa, Presença, 2007.

## MARIA ISABEL BARRENO E A SUBVERSÃO DO SENSO COMUM DO GÉNERO

Ana Paula Ferreira  
Universidade de Minnesota

Toda a escrita é tentativa de inscrição no real: do já dito,  
do sussurrado, do silenciado.

(Barreno, 1989: 98)

Tentando corrigir o mal-entendido causado pela sensação em que se tornara o conceito de “*gender performance*” logo após a publicação de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Judith Butler distingue no seu livro seguinte, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993), entre “*performance*” e “*performativity*” relativamente à noção de sujeito que cada uma implica. Não se trata de um sujeito consciente, anterior e distinguível do acto de preencher o papel ou “*perform*” o género sexual, mas de conceber o sujeito, seguindo Michel Foucault, como efeito da produção discursiva do género (Butler, 1993: x-xi). Butler identifica esta produção discursiva com os “actos de fala” (*speech acts*) de tipo ilocutório ou “*performative*”, conforme John Austin os definiu em *How To Do Things With Words* (1962), mas actos de fala complicados pelo conceito derrideano de repetição (iteração) ao longo do tempo. O género seria, então, o efeito ontológico do discurso que produz o que nomeia, produção que depende da recitação e repetição contínuas das normas socio-culturais do género. O sujeito não escolhe mas, antes, é obrigado, sem estar disso consciente, não apenas a corporizar mas a continuar recitando o discurso que o faz enquanto sujeito. A força compulsiva e constrangidora do mesmo reside no facto de parecer um fenómeno natural (Butler, 1993: 95, 227-232). Butler enfatiza ainda

numa entrevista de 1993 que a subversão dessas normas socio-culturais arrisca-se sempre a ser recuperada pela ordem normativa do género, que é a ordem da hegemonia heterossexual. A subversão do género tem, por isso, segundo a filósofa, que surgir como efeito espontâneo colectivo e não como o resultado de uma acção individual premeditada. O efeito *queer* complicaria de modo “incalculável” “a capacidade de ler, desafiar[ia] as convenções da leitura, e exigir[ia] novas possibilidades de leitura” (Osborne e Segal, 1993).

Ainda se Butler não o refira, é evidente que o seu argumento de “*gender performativity*” fundamentado na ilocução tanto quanto na itera-bilidade discursiva, por oposição a uma simples e vaga noção de género como construção social, aproxima o género de um senso comum e do modo naturalizado em que opera a sua acção normativa. É desse modo que Maria Isabel Barreno o faz representar em *Os Sentos Incomuns*, colecção de quatorze pequenos contos que de forma simultaneamente artística e filosófica demonstram processos de estranhamento, complicação ou “*queering*” da lógica binária e hierárquica do género sexual, lógica que subsume e estrutura o pensamento (falologicocêntrico) no ocidente.

Publicado em 1993, o livro segue com coerência ideológica e estética a tendência da escrita em geral da Autora como intervenção na linguagem e, mais propriamente, na violência dos sentidos comuns que veícula<sup>1</sup>. O que se propõe à reflexão por meio de esquemas narrativos de valor experimental são as palavras, conceitos, narrativas e crenças que se têm por normais (e até banais). Cada um dos contos desnaturaliza-os e expõem-nos como significantes ócos, ficções facilmente reversíveis tanto na sua enunciação como nos seus efeitos. Tais processos de estranhamento resultam num efeito *queer*, que não apenas complica a leitura inibindo qualquer interpretação fixa (fechada) dos textos, mas dramatiza um método *performativo*, um como produzir ou “fazer género” de modo subversivo nas malhas insi-

---

<sup>1</sup> *Os Sentos Incomuns* é o terceiro de cinco livros de contos publicados até à data por Maria Isabel Barreno. Eles são, na ordem de publicação: *Contos Analógicos* (1983), *O Enviado* (1991), *Os Sentos Incomuns* (1993), *O Círculo Virtuoso* (1996) e *Corredores Secretos* (2001). Devido ao carácter filosófico-exemplar do conto como género, ele proporciona um veículo privilegiado de reflexão – e provocação – artístico-filosófica.



diosas dos sentidos, anulando as oposições que discriminam os seus sentidos na ordem socio-simbólica (patriarcal, por definição).

Desde o título, e tal como acontecerá com o título de outro dos seus livros de contos, *O Círculo Virtuoso*, que logo evoca o lugar-comum e seu oposto, “círculo vicioso”, *Os Sentos Incomuns* remete-nos quase de modo automático para a frase, normalmente proferida no singular, “senso comum”. Apresenta-se, portanto, no mais importante elemento do paratexto, o título, um possível modelo da lógica *queer* (e não apenas opositiva) que informa o discurso *performativo* dos contos incluídos no volume. Esse modelo juxtaponde de maneira implícita dois sentidos opostos (o enunciado evocando o que se não enuncia) por via do termo aparentemente fixo e comum que os associa, “sentos”. O movimento de sentido formado pelo fluxo, a ambiguidade entre o enunciado, “sentos incomuns”, e o mais corrente e de algum modo esperado, mas ausente, “senso comum”, faz-se representar em cada conto. É contra a opinião generalizada e irrefletida, o *sensus communis* evocado por certos termos usados todos os dias e por narrativas culturais aceites como naturais que se articulam as quatorze histórias incluídas no volume. Elas levam-nos a refletir sobre tal comunalidade, ao pôr à prova, relativizando ou invertendo o sentido dos seus enunciados desde uma perspectiva irreverente de “jogo de palavras” (Barreno, 1989: 98) em que citação paródica e seriedade analítica são difíceis de destrinçar: “fatal e mútua contaminação dos contrários”, como diria, em “O companheiro sinistro”, a personagem feminina que coleciona esquerdas e direitas (Barreno, 1993: 64). Essa “contaminação” afigura-se-me como o tropo que mais claramente descreve o efeito de complicação, desnaturalização e distanciamento almejado pela Autora; o que coincide com o efeito *queer* destabilizante da inteligibilidade normativa do género e das “convenções de leitura” que impõe, seguindo a proposta de subversão de Butler aqui considerada.

Contrário ao que a crítica, sintomaticamente pouca, que se tem dedicado ao estudo da obra de Maria Isabel Barreno tem feito notar, a auto-reflexão narrativa característica dos seus textos não se prende, no conto de abertura de *Os Sentos Incomuns*, à instância da escrita dominada

pela figura da autora-narradora<sup>2</sup>. “A personagem”, um verdadeiro *tour de force* de metaficção feminista, antes desvia estrategicamente o que Paulo Alexandre Jorge dos Santos chamou “a encenação da escrita” (Santos 2000) para a figura do leitor e o processo da sua relação de leitura com determinado livro, ou uma suposta personagem nesse livro. Insinua-se ao longo da narrativa aquilo que passa normalmente despercebido tanto na literatura, como nas palavras que a constroem e nos constroem (nos produzem) como sujeitos falantes. Trata-se da política do género e da heterossexualidade normativa que imperam no senso comum da língua portuguesa, como noutras línguas derivadas do latim. É essa política que se dá à observação aqui, na evocação carregada, excessiva, dos atributos estereotípicos do género que estruturam práticas de consumo – e a leitura é uma delas – tanto quanto onto-epistemologias regidas pela lógica castrante, o prazer escopofílico e a fantasia masculinas; o que não significa que se refira apenas a homens e que as mulheres lhe estejam imunes<sup>3</sup>. Disso nos dão prova, por exemplo, os contos, “As amigas”, “Os princípios morais” e “A secretária humilde”.

O título do conto, “A personagem” enuncia o uso corrente do vocábulo em português, que se mantém feminino quer se refira a mulher ou homem<sup>4</sup>. Isto constitui uma exceção, na medida em que a norma da língua e da cultura é na sua maior parte masculina, como é o caso do leitor e demais agentes culturais e, primeiro que tudo, o autor. É com essa anormalidade que o discurso do conto joga, criando uma confusão deliberada entre personagens, uma feminina o outro masculino, ocorrendo a dois níveis distintos de textualidade. O conto focaliza um leitor anónimo na construção da leitura e, como tal, enquanto co-autor de um determinado texto literário do qual nada se diz excepto pela menção-produção

<sup>2</sup> Veja-se, por exemplo, Marinho, 2003-2010 e 2006; Arenas, 2003: 66-86.

<sup>3</sup> Embora se refira ao consumidor de cinema, o estudo de Laura Mulvey a este respeito, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, é abrangente a outros textos e outras formas de leitura. Apropriando criticamente a psicanálise, o seu fundamento teórico é paralelo ao de Maria Isabel Barreno (como ao de Maria Teresa Horta e de Maria Velho da Costa), tendo sido fruto das mesmas influências filosóficas, pós-Maio 1968. Veja-se Mulvey, 1975.

<sup>4</sup> Noutras línguas românicas o mesmo substantivo é masculino independentemente do género sexual do personagem.

repetida de uma vaga personagem feminina de apelo sedutor. Representando um sujeito activo e senhor de si, o leitor preenche a expectativa que outro leitor, homem também, nele criara ao falar-lhe de um livro e, especificamente, da figura feminina misteriosa e cativante que nele se insinuara. Tal como acontece com qualquer anúncio promovendo a compra de um produto, as palavras e imagens suscitadas na imaginação do consumidor, aqui leitor, põem em marcha não apenas o movimento do desejo mas criam o seu objecto, junto com a sensação (ilusória, mas *quand même*) de prazer e posse exclusiva. Por isso, o protagonista do conto não pede o livro emprestado; compra o seu próprio exemplar, comprando assim o seu direito de se arvorar em produtor e dono de “a personagem” que, em teoria, o espera passivamente. Tudo leva a crer que o contrário teria acontecido com a namorada, com quem, segundo o relato, o protagonista se zangara um mês antes. De facto, a constatação desse breve pormenor, apontando à história não contada, a “história secreta” referida por Ricardo Piglia como característica definidora do conto moderno a partir de Chekov (Piglia, 2000), não por acaso alterna com a narrativa das etapas da relação fantasiosa que o leitor tem com o livro ou, melhor, “a personagem” que ele co-inventa e produz, junto com as modulações do prazer erótico que nele desperta.

Não interessa se a personagem feminina existe ou não no tal livro que um homem recomenda a outro: o valor que circula entre eles é a fantasia daquilo que Simone de Beauvoir identificou, no seu famoso livro, *O Segundo Sexo* (1949) com o mito do feminino. A personagem que capta o leitor, ele, a verdadeira personagem e protagonista do conto, é a fantasia da mulher como o *outro* privilegiado com relação ao qual ele se define como sujeito humano, puro espírito, sem corpo, dotado do poder de razão (de Beauvoir 1989: xxii; 143; 248)<sup>5</sup>. A mulher, neste caso, “a personagem”, só pode ser definida como diferença vis-à-vis essa norma do humano: ela se reduz a corpo, instinto e irracionalidade (Ibid.: 143). Esta ordem de ideias, sugerindo a invenção que, em grande medida, é a mulher com relação ao homem na cultura ocidental (Ibid.: 197), esprai-

---

<sup>5</sup> A oposição entre o homem e o Outro absoluto representado pela mulher é evocada diversas vezes e em vários contextos argumentativos ao longo do Livro Primeiro de *O Segundo Sexo*.

a-se ao longo do conto culminando a sua representação *performática* no sonho que o protagonista tem repetidas vezes. “A personagem” apresentar-se-ia “completa e nua”, “perfeita”, mas pedindo-lhe, “completa o meu destino” (Barreno 1993: 7, 8). De acordo aos sentidos comuns culturais, ela representaria o facto bruto do corpo, por definição feminino, pura imanência e falta radicais só possíveis de transcender por via do leitor-autor-criador masculino. Tal fantasia generaliza e acentua o carácter “feminino” não apenas do conceito de personagem mas do próprio livro como objecto de leitura, que precisaria de um sujeito-leitor-autor, que o complete: “a partir daí ele nunca mais foi capaz de deixar um livro a meio: os suspiros das personagens inacabadas eram suficientes para guiá-lo até ao fim” (Ibid.: 9).

O desejo de sentir-se um Eu pleno e humano completando um outro definido pela falta e fragmentação mantém em circulação uma fantasia do feminino que, ao parecer, é preferida à realidade de qualquer mulher de carne e osso (de Beauvoir 1989: 257). Será esse o relato que não se conta na abertura de *Sensos Incomuns*, mas que resurge não por coincidência exactamente ao meio do volume, em “As três bonecas de papel”. Centrado na história de uma jovem mãe abandonada pelo marido, de quem mais nada se diz, o conto não deixa de lembrar o protagonista de “A personagem”, que, também, inexplicavelmente teria deixado a namorada. Porventura, também aqui a mulher seria preterida pelo que vem a ser um dos sentidos comuns que de modo mais insidioso produzem o feminino na cultura ocidental: a mulher como enigma, imagem superficial e distante e, por isso mesmo, figura da sedução. Apropriando-se da contraditória mas não menos opressiva versão da mulher como *mater dolorosa* e criança irresponsável, a protagonista manipula habilmente a ambivalência entre as atribuições polarizantes do referido mito<sup>6</sup>. Em vez de manter a disciplina e qualquer coisa de senso comum na tarefa de minimizar a dor que cada um está passando pelo abandono do pai, a mulher brinca com os dois filhos pequenos na sua cama e à hora em que eles deveriam estar nas suas próprias camas. É nesse espaço incomum da cama

---

<sup>6</sup> Uma das características mais notáveis do mito do feminino é o grande número de versões incompatíveis que comporta e que, segundo Simone de Beauvoir, são igualmente compartilhadas pelas mulheres (de Beauvoir, 1989: 254).

de casal, o espaço que tinha sido de algum modo fundador da sua sujeição e conseqüente rejeição, que a mulher-mãe abandonada inventa o jogo terapêutico e libertador das bonecas referidas no título do conto. Filomena, nome simbólico evocando a lenda da mártir incorruptível, não apenas evoca mas adiciona uma parcela mais à história familiar em que rondam fantasmas da substituição de mulheres reais e concretas por imagens da feminilidade perfeita, imagens anónimas e em série. Ao construir uma espécie de imagem de veneração e, ao mesmo tempo, exorcisão constituída por três fotografias de mulheres recortados de revistas, repetindo aquelas que seu avô já teria no seu escritório, a protagonista desmistifica um modelo consumista-patriarcal de substituição de mulheres em série, modelo que a integra também a si.

Ao representar de modo gráfico a redução das mulheres a figuras de bonecas de papel num imaginário cultural masculinista que venera o mito do feminino, Filomena aponta para o poder libertador da criação lúdica, da mímica subversiva desse senso comum e do que se lhe associe, como é o caso de “A mesa vermelha” que, simbolicamente, encerra o livro. O objecto que representa alegria e futuro para a mulher que se apaixonou por ele, bem como, aparentemente, para aqueles que o vêem, um objecto perfeito que dá prazer e bem-estar a quem o veja precisamente por nem ser funcional nem ocupar o lugar a que fora destinado, perde o seu valor escopofílico quando é enfim naturalizado e reduzido à sua função de mesa, no máximo, “uma fonte de celebração de memórias” (Barreno, 1993: 93). Não é outra a sorte da produção discursiva do “feminino” quando de miragem se consubstancia, se materializa numa linguagem-corpo-mulher concreta.

Conseqüente com a noção de escrita já proposta por Maria Isabel Barreno em *A Morte da Mãe*, citado em Epígrafe, faz-se representar em *Os Sentos Incomuns*, conforme os exemplos de “A personagem” e “As três bonecas de papel” bem o demonstram, o “já dito”, o que vai de boca e boca e constitui não apenas o género como senso comum mas o género como a violência discursiva que produz, oprime e, no fundo, silencia os seus sujeitos-objectos. Note-se que tal opressão e silenciamento não afecta apenas o género mas a sexualidade, posto que o género é informado e apoiado pelo paradigma heterossexista, que a Autora claramente

denúncia em “O mártir e o redentor”<sup>7</sup>. A sua representação do processo de citação, iteração, mímica repetitivas verificadas em cada conto, qual quer um correspondendo a um caso insólito, pode ser associada portanto, à estratégia subversiva da mímica da feminilidade, tal como foi primeiro sugerida pela filósofa Luce Irigaray em *Ce Sexe qui n’en est pas un* (1977). Contemporânea de Maria Isabel Barreno e das práticas textuais de subversão feminista típicas das escritoras experimentais da sua geração, Irigaray propõe um modelo de escrita que as *Novas Cartas Portuguesas* já amplamente ilustram quatro anos antes e que a pequena obra de Maria Isabel Barreno aqui contemplada re-visita com um objectivo que me parece deliberadamente citacional-recordatório. Porque nunca é demais lembrar que,

brincar com a mimese implica [. . . ] para uma mulher a tentativa de recuperar o lugar da sua exploração por parte do discurso, sem deixar que a reduzam ao mesmo. Implica submeter-se de novo [. . . ] às ‘idéias’, em particular ‘idéias’ sobre si mesma, que são elaboradas por /numa lógica masculina, fazendo ‘visível’, por meio dum efeito de repetição brincalhona, o que era suposto permanecer invisível...

(Irigaray, 1985: 76)<sup>8</sup>

“Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (Barreno, Horta, Costa, 1980: 230), questionam as autoras, entre elas Maria Isabel Barreno, em *Novas Cartas Portuguesas*, texto-chave a vários títulos pioneiro do feminismo pós-estruturalista francês só mais tarde desenvolvido pela filósofa Judith Butler<sup>9</sup>. Pode-se dizer que, no mínimo, *Os Sentos Inco-*

<sup>7</sup> Veja-se Bezerra (2002) para um estudo sobre o tema da homossexualidade neste conto.

<sup>8</sup> Não dispondo do original em francês, traduzo da versão em inglês: “to play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself . . . to “ideas,” in particular to ideas about herself, that are elaborated by/in a masculine logic, but so as to make “visible,” by an effect of playful repetition, what was supposed to remain invisible. . . .”

<sup>9</sup> Por “feminismo pós-estruturalista” refiro-me ao chamado feminismo da diferença, um feminismo de bases filosóficas europeias, que considera que toda a experiência, todo o conhecimento e, portanto, as suas representações são contingentes, produtos da ordem simbólica, da linguagem e dos discursos que as constroem.

*muns* desconstrói e contamina os sentidos sedimentados na linguagem, chamando a atenção para as armadilhas das representações e daquilo que as mesmas produzem como consciência e acção. Nessa exposição-dramatização desalienadora em chave de excesso e jogo é-nos dado antever o que vem a ser uma prática feminista de *queering* a nível de escrita e de leitura. Uma e outra não serão aqui tanto pólos opostos, mas práticas paralelas e complementares na perturbação onto-epistemológica dos sentidos recebidos, dos sentidos comuns. O objectivo não será principalmente a re-invenção de “mulheres” e de “homens” que não correspondam às normas do género ou à ideologia heterossexista que as informa. Feito de insólitos que continuam a perturbar longo depois do volume acabado, lido e relido, os contos de Maria Isabel Barreno levam-nos a considerar possibilidades de seres-outros que complicam, que fazem esquisito ou “*queer*” não apenas a fixidez normativa do género-sexualidade mas qualquer tipo de domesticação-naturalização de seja qual for o dogma de uma identidade, ou do senso comum que a declama e produz.

## Referências bibliográficas

- ARENAS, Fernando (2003). “Women’s Difference in Contemporary Portuguese Fiction: The Case of Maria Isabel Barreno”. *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 66-86.
- BEZERRA, Kátia da Costa (2002). “‘O mártir e o redentor’: um olhar questionador sobre a sociedade portuguesa”. *Luso-Brazilian Review* 39. 1 (Summer): 19-27.
- BARRENO, Maria Isabel (1989). *A Morte da Mãe*. Lisboa: Caminho.
- BARRENO, Maria Isabel (1993). *Os Sentidos Incomuns*. Lisboa.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; DA COSTA, Maria Vello (1980). *Novas Cartas Portuguesas*, 3ª ed. Lisboa: Moraes Editores.
- BEAUVOIR, Simone de (1989). *The Second Sex*. H. M. Parshley (Trad. e Org.). New York: Vintage Books.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- IRIGARAY, Luce (1985). *Ce Sexe qui n'en est pas un* [1977], *This Sex Which is Not One*. Trad. Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press.
- MARINHO, Maria de Fátima (2006). “Maria Isabel Barreno – O feminino em construção”. *Scripta* [Belo Horizonte] 10.9 (2o semestre): 203-214.
- MARINHO, Maria de Fátima (2010). “Maria Isabel Barreno” (2003-2010). In *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora. [Consult. 2010-12-31]. Disponível na www: [http://www.infopedia.pt/\\$maria-isabel-barreno](http://www.infopedia.pt/$maria-isabel-barreno).
- MULVEY, Laura (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16.3 (Autumn): 6-18.
- OSBORNE, Peter e SEGAL, Lynne (1993). “Extracts from Gender as Performance: An Interview with Judith Butler”. Entrevista de Peter Osborne e Lynne Segal, Londres, 1993, pub. *Radical Philosophy* 67 (1994). Disponível em: <http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>. [Consult. 2011-2-22].
- PIGLIA, Ricardo (2000). “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Editorial Temas. Disponível em: <http://elbroli.free.fr/textos/Piglia.html>>. [Consult. 2010-12-18].
- SANTOS, Paulo Alexandre Jorge dos (2000). “A Encenação da Escrita em Três Textos de Maria Isabel Barreno”. *Colóquio/Letras* 155-156 (Jan.): 372-377.



## DO AMOR E DA COR – REPRESENTAÇÕES DA RAÇA EM LÍDIA JORGE E JOSÉ EDUARDO ÁGUALUSA

Ana Margarida Fonseca

Unidade para o Desenvolvimento do Interior (IPG) e Centro de Estudos Comparatistas (FLUL)

Cor, classe e poder são, como é reconhecido, conceitos interdependentes, cuja imbricação exige uma perspectiva crítica que esteja atenta aos modos como, quer durante o colonialismo quer após o seu fim formal, as questões raciais nunca puderam –nem podem, ainda hoje – ser desligadas de complexos jogos de autoridade. Se a raça condiciona o acesso ao poder, também é verdade que o poder adquirido altera a valorização da cor, relativizando preconceitos onde a noção de classe ocupa um papel determinante. Não dependendo de um único factor, os mecanismos sociais de exclusão e inclusão exigem, pois, a consideração de múltiplos e variados atravessamentos das margens, num mundo cujas fronteiras se vão fazendo, simultaneamente, mais permeáveis e mais controladas.

Com a presente comunicação, é nosso objectivo analisar as representações da raça em narrativas pós-coloniais portuguesas e angolanas, privilegiando dois romances onde as relações amorosas interracialis assumem um lugar de destaque: *O Vento Assobiando nas Gruas* da portuguesa Lídia Jorge e *As Mulheres de Meu Pai* do angolano José Eduardo Agualusa. Tratando-se, em ambos os casos, de narrativas que representam sociedades desafiadas pela coexistência de etnias e culturas, ainda que de modos substancialmente diferentes, interessa-nos observar como são valorizadas as transgressões da fronteira da cor, contra o pano de fundo dos movimentos migratórios que, após a descolonização, se desenvolve-

ram entre Portugal e as antigas ex-colónias (nos romances que nos ocupam, Cabo Verde e Angola, respectivamente).

Em *O Vento Assobiando nas Gruas*, romance publicado em 2002, Lídia Jorge cruza a história de duas famílias profundamente díspares em termos de raça, classe e poder, para contar uma improvável história de amor entre uma mulher de trinta anos, Milene Leandro, e um operário viúvo, Antonino Mata. Em pano de fundo, a *Fábrica de Conservas Leandro 1908* - um espaço semi-arruinado, a meio caminho entre a água e a terra, entre o novo e o velho, entre o branco e o negro, entre o operário e o senhor, onde se dão os dois encontros fundamentais que permitem, afinal, que a história exista: o primeiro, entre Regina Leandro, a matriarca da família, e os Mata, na sequência do qual a primeira decide o arrendamento do espaço da fábrica abandonada aos cabo-verdianos; o segundo, entre Milene Leandro e a mesma família Mata, ocorrido depois de aquela ter tentado reconstituir o percurso da avó Regina, que tinha vindo morrer às portas da fábrica, de forma aparentemente inexplicável.

A fábrica constitui, no romance, o espaço fundamental onde se centram as tensões narrativas, provocadas pelo (des)encontro entre personagens que nada têm em comum em termos de valores, crenças e hábitos. Assim, enquanto que de um lado da barreira social se situam os Leandro, que sempre detiveram a posse da fábrica, desde os tempos áureos da exploração das conservas de peixe até ao encerramento definitivo da fábrica, no extremo oposto da escala social situa-se a numerosa família dos Mata, imigrantes cabo-verdianos que tinham ocupado a fábrica por proposta de Regina, e que se verão desalojados, inapelavelmente, no processo de venda da propriedade.

Como espaço de fronteira que é, a fábrica apresenta-se de forma ambivalente: por um lado, como referimos, expõe a cisão social entre proprietários e imigrantes, entre poderosos e excluídos; por outro lado, abre a possibilidade de suspensão das dicotomias que afastam as duas famílias, permitindo os encontros acima mencionados. Nos seus muros e nas suas aberturas, observa-se, pois, a duplicidade inerente ao não-lugar fronteiro, como explica Lotman, ao aproximar o conceito de fronteira ao de *membrana* ou *filtro*:

The function of any boundary or filter (...) is to control, filter and adapt the external into the internal. This invariant function is realized in different ways on different levels. On the level of the semiosphere it implies a separation of ‘one’s own’ from someone else’s’, the filtering of what comes from outside and is treated as text in another language, and the translation of this text into one’s own language. In this way external becomes internal.

(Lotman, 1990: 140)

A porosidade da fronteira constitui, assim, a sua característica fundamental, mantendo, no entanto, a separação entre o próprio e o alheio. À semelhança da membrana que recobre um organismo vivo, a fronteira tem um papel de mediação, permitindo a incorporação do que é externo através de um processo de “tradução” da linguagem do outro para a linguagem do eu. Esta mediação é particularmente observada na relação que Milene estabelece com a família Mata, uma relação condenável e incompreensível tanto para os seus tios, como para a sociedade de Valmares, eivada de preconceitos.

Na verdade, os jogos de poder orquestrados pela família Leandro, com o objectivo de vender a propriedade a um grupo empresarial holandês, estabelecem uma subterrânea tensão que se desenvolve lado a lado com a aproximação de Milene à família Mata e, sobretudo, a Antonino. A fábrica materializa o olhar diferenciado que cada um dos Leandro tem perante a fábrica arruinada, sendo de notar que, mesmo entre os Mata, não é do mesmo modo que a matriarca, Ana Mata, e os seus filhos e netos entendem o espaço que habitam. Neste sentido, observe-se que a profanação da memória cultural que a fábrica representa tanto se faz por via dos poderosos (com Afonso e os dois cunhados, Rui Ludovice e Dom Silvestre, em perfeita sintonia na opção pela demolição total do edifício), como se opera pelo lado dos humildes, uma vez que Janina e Gabriel, netos de Ana Mata, a convertem, clandestinamente e sem conhecimento da restante família, em depósito de droga.

A fábrica – ou, como Dom.Silvestre lhe prefere chamar, o “diamante” – é, pois, uma realidade ambivalente, que representa em si mesma as contradições do século XX português, materializadas na apresentação de

três “vagas”: a primeira constituída pelos operários que nela trabalharam durante décadas, sob o jugo das leis vagamente feudais da ditadura; a segunda formada pela ocupação popular, em jeito de cooperativa, saída do processo revolucionário de 74; culminando, depois do encerramento de toda a actividade fabril, na “terceira vaga” de ocupantes – os imigrantes cabo-verdianos.

Como analisa Carlos Reis, a permanência dos africanos configura uma realidade pós-colonial, onde as fronteiras se vão fazendo cada vez mais permeáveis a outros povos e outras culturas, mas onde simultaneamente permanecem, ou se acentuam, divisões de carácter económico-social:

Se a gente da primeira vaga foi a que, na primeira metade do século, fundou e desenvolveu a fábrica e se a segunda vaga foi a da gestão colectivista activada pela revolução dos anos 70, a terceira vaga é a que traz consigo o sentido de uma ocupação com laivos de uma ironia histórica: é agora a imigração cabo-verdiana, uma espécie de regresso dentro do regresso (de África), que retarda o destino que os Leandro querem dar à velha fábrica e que é o da especulação imobiliária, determinada pela indústria de um turismo de capital estrangeiro, desenfreado e insensível à memória histórica que emana daquele espaço decadente.

(Reis, 2003: 21)

É assim, numa relação dinâmica entre o individual e o colectivo, por um lado, e entre a história familiar e a história nacional, por outro, que se perfila a história de amor entre Milene e Antonino. De Milene se poderá dizer que é também ela uma personagem fronteira, que não pertence nem ao mundo dos patrões nem ao mundo dos servos – uma personagem entre a idade adulta (a cronológica) e a adolescência (a mental), que vive numa mansão como se um farol se tratasse, que é dependente e autónoma, obediente e subversiva, inocente e sexuada. Através desta personagem, julgamos nós, recusa-se qualquer tentativa de essencialização das categorias de raça, poder, classe, conhecimento, sexualidade. Pela radicalidade da sua diferença – recorde-se que Milene é rotulada como oligofrénica por um médico reputado, que aconselha os familiares

a deixá-la em paz e a ter muita paciência com ela –, a personagem encontra-se numa posição privilegiada para estabelecer uma ponte entre as margens sociais, políticas e morais de que é feita a acanhada sociedade de Valmares. Fá-lo de forma completamente desassombrada e com o mínimo controlo familiar, sendo que a relação com Antonino constitui uma transgressão cujas implicações vão muito além do estrito plano amoroso, como seria de prever.

Uma primeira questão que importa analisar diz respeito à forma como a aproximação amorosa de Milene a Antonino problematiza os estereótipos de cor e classe que seriam previsíveis dentro dos esquemas mentais da poderosa família Leandro, do meio social de Valmares e, por extensão, da própria sociedade portuguesa, a braços com as marcas da imigração africana. A avaliação da “terceira vaga” por parte de Afonso Leandro, autor de resto dessa peculiar categorização, revela um olhar eivado de preconceitos onde se detectam os resquícios de uma mentalidade colonialista:

Precisamente, a palavra *vaga* só aparecera com essa ocupação. Ele, Afonso Leandro, havia-a criado, confessava, associando aqueles que tinham vindo de África, com as migrações dos pássaros, a expansão do [*sic*] cólera e as pragas dos gafanhotos. Exageradamente, reconhecia, mas não era pacífico, num momento em que ninguém sabia o que fazer à fábrica, entregar-se assim, um espaço daquela importância, ao cuidado daquilo que o taxista dizia ser um bando de pessoas lentas, pessoas sem a noção do alheio, longe das horas do relógio e dos dias do calendário. Pessoas que vinham dum outro mundo, duma outra era. Pessoas que não sabiam fazer mais nada além de amassar cimento e colocar tijolo sobre tijolo, actos primitivos anteriores à civilização. A noite, guardavam-na eles para dançar e fazer filhos.

(Jorge, 2002: 298-9)

A associação da cor negra a estereótipos como o atraso intelectual, a lentidão, a irresponsabilidade, o desrespeito pela propriedade alheia ou a sexualidade desregrada não é exclusiva das classes mais altas da socieda-

de, estendendo-se, no romance, a personagens pertencentes a estratos sociais mais baixos. Para além do taxista mencionado no excerto acima transcrito, Juliana, a empregada doméstica de Milene, depois de ver Antonino à porta de casa vários dias seguidos, sem o conhecer, conclui que se trata de um ladrão pronto a atacá-la (a expressão usada é “cabrão de um preto”)<sup>1</sup>. Também Frutuoso, o motorista de Rui Ludovice, revela à patroa o rumor de que Milene se estava a “cafrealizar”, pronunciando a palavra “com a repugnância própria de quem utiliza uma pesada obscenidade” (Jorge, 2002: 447).

A visibilidade depreciativa da cor ganha, neste contexto, a sua expressão máxima, separando o “nós” dos “outros”, ainda que, aparentemente, pudéssemos considerar que estas últimas personagens partilham idênticas condições de subalternidade no interior da sociedade portuguesa. O que distingue o operário negro dos empregados brancos acaba por ser, então, uma difusa e mal assumida superioridade rácica, que mergulha nas omitidas raízes coloniais para delas retirar a condenação não só do africano selvagem – o “cafre” – como daquela que voluntária e inexplicavelmente se afasta da civilização branca<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A mesma Juliana, quando se apercebe de que o negro que a aterrorizava é afinal o namorado da patroa, muda de atitude, exteriorizando uma simpatia que vai buscar as suas fontes ao imaginário popular dos filmes românticos - “Coitadinhos, coitadinhos de vocês. Eu gosto muito de pretos, menina, eu vi o filme *A Cabana do Pai Tomás...*”. Desta forma, os estereótipos anteriormente evocados, longe de se esbaterem, são meramente substituídos por outros, sem que se ultrapasse a capacidade de ver para além da epiderme.

<sup>2</sup> Boaventura Sousa Santos salienta precisamente que a cafrealização, a par da miscigenação, constitui uma das manifestações do regime de “inter-identidades” desenvolvido pelos portugueses nas colónias: “A cafrealização é uma designação oitocentista utilizada para caracterizar de uma maneira estigmatizante os Portugueses que, sobretudo na África oriental, se desvinculavam da sua cultura e do seu estatuto civilizado para adoptarem os modos de viver dos cafres, os negros agora transformados em primitivos e selvagens.” (Santos, 2001: 54). Entendido como uma degenerescência pelos outros colonos, a cafrealização representava, tal como no caso de Milene, um sinal de incompetência, de fraqueza, de incapacidade de assumir o natural papel de superioridade na relação europeu-africano.

Por seu turno, também Antonino revela ter uma consciência aguda do perigo que corre ao ser visto com uma mulher branca em situações de intimidade:

«Porque tu não sabes mas eu sei muito bem... Preto junto duma mulher branca despida na praia... Olha, olha, tēju, tēju...» - Dizia ele, fazendo com o braço a menção duma carabina invisível que levasse ao olho esquerdo, e feita a mira, disparasse.

(Jorge, 2002: 328)

A cor da pele obriga a uma atitude de auto-protecção por parte do cabo-verdiano, e daí a aspiração a um estatuto de invisibilidade que obliterasse a marca evidente da diferença e deles passasse apenas a imagem de “um namoro normal” (Jorge, 2002: 311). A problematização dos estereótipos continua quando Milene pede a Antonino para fazer amor com ela e este recusa, com a justificação de que eles não são “selvagens” (Jorge, 2002: 372) e por isso não podem ter o mesmo tipo de relacionamento físico que Antonino tinha com a anterior namorada, cabo-verdiana e mãe de filhos. Agora é Milene que não compreende o conceito de “selvagens”, pois está fora dos seus quadros mentais, dominados por um estado de inocência em que o mal e o bem não estão associados a qualquer categoria pré-concebida, mas antes reflectem a sua própria experiência de vida, entre o que lhe dá dor e o que lhe dá prazer.

Na verdade, a representação da duplicidade do estereótipo e a sua questionação em *O Vento Assobiando nas Gruas* está intimamente ligada ao lugar de excepção que Milene ocupa quer no seio da família quer na própria sociedade. A infantilidade de comportamentos, a irresponsabilidade e a estupidez que a lógica colonial atribuía ao negro transferem-se aqui para uma mulher branca de trinta anos, pois esta é vista pelos outros – família, empregados, sociedade - como uma atrasada, incapaz de tomar conta de si mesma. Embora a sua classe social a proteja do repúdio público, Milene é para outros objecto de pena ou de condescendência; e se lhe resta alguma liberdade de acção, tal sucede não por respeito à sua individualidade mas por mero abandono familiar.

Assim, apenas a família Mata a olha de um outro modo, repetindo-lhe Felícia que ela “é mesmo muito inteligente, muito boa moça, muito formidável” (Jorge, 2002: 117). Ao mesmo tempo que a acolhem com genuíno afecto, os Mata, e em particular Ana e Felícia Mata (avó e mãe de Antonino), situam-na na posição social que lhe cabe por direito, a de herdeira de Regina Leandro, devolvendo-lhe a dignidade que os tios tentam omitir, de forma a poderem decidir sozinhos o destino da fábrica. Aos olhos dos outros, Milene e os cabo-verdianos são os que menos sabem e por isso, de certo modo, os toleram, mas será mesmo assim? Não haverá, em determinado momento, uma troca de papéis, que leva Dom Silvestre a admitir que eles próprios, ricos e poderosos, estão a “entrar” na terceira vaga?

Na relação amorosa, Milene descobre o poder de decidir, passando de objecto a sujeito da sua própria história (recorde-se o gesto corajoso de chamar por Antonino na obra, a forma como se despe na praia, o anúncio do casamento aos tios); e assim, de certo modo, as margens que atravessa – as da raça e da classe, mas também as que encerravam numa perpétua infância – prenunciam que todas as categorias são voláteis e provisórias, sujeitas a uma historicidade que as torna profundamente dúplices.

Assim, concordamos com Paula Jordão, na análise que faz do papel transgressor de Milene:

se por um lado Milene é o elemento duplamente marginalizado, por outro ela é também o elemento que “provoca” o conflito racial, representando assim não só lado oposto de tudo o que o motorista e a família Leandro defendem, mas também uma identidade de algum modo híbrida na sua potencialidade de cruzamento racial. Ou, por outra palavras, no involuntário rememorar e na transposição do passado colonial para um presente cujo perfil ideológico se define repleto do que Boaventura Sousa Santos chama de “racismo de descolonização”.

(Jordão, 2009: 260)

Deste modo, a problematização da mestiçagem, entendida numa primeira instância como mistura biológica das raças, passa também, a nosso



ver, pela excepcionalidade de Milene e suas consequências na representação de um encontro que resiste às convenções sociais e desafia os estereótipos vigentes. É sabido que, no século XIX, se assistiu a um intenso debate acerca da possibilidade do cruzamento entre espécies, sendo que, no caso dos humanos, se revelava necessário tomar partido sobre se as diferentes raças correspondiam a diferentes espécies e quais os efeitos de tal mistura. A observação directa atestava a evidência das uniões entre raças, mas diversas posições foram sendo assumidas quanto à viabilidade da reprodução híbrida. De acordo com a síntese apresentada por Robert Young, terão então existido cinco teorias principais: a negação por princípio de que as raças se possam misturar; a tese da amálgama, segundo a qual todos os humanos se podem cruzar ilimitadamente; a tese da decomposição, que aceita a possibilidade da mistura mas considera que os híbridos morrem rapidamente ou tendem a reverter à origem; a defesa de que o resultado é diferente no caso de se tratar de raças próximas ou distantes, só sendo viável na primeira hipótese; e, finalmente, a versão negativa da tese da amálgama, entendendo o produto da hibridização como degenerado (Young, 1995: 18).

É esta última tese que mais nos interessa, neste caso, pois parece ser a concepção do mestiço como degenerado que preside ao gesto de preservação da “pureza” familiar, operado por Ângela Margarida quando leva Milene à clínica para que esta seja esterilizada, sem seu conhecimento. A infertilidade de Milene é, nas palavras da tia, a “bissectriz” que permite tolerar a relação da sobrinha com um negro, mantendo os interesses familiares, em termos patrimoniais e de imagem pública, sem mácula. O “instinto de salvação da sua tribo” (Jorge, 2002: 490), como Ângela Margarida auto-define o seu gesto, salva os Leandro de uma “ ninhada de mestiços” (Jorge, 2002: 492) e do que viriam a ser produtos corrompidos de uma relação condenável.

Do lado dos Mata, também a mestiçagem é, por princípio, desencorajada, desta feita por um instinto de preservação que lhes foi ensinando as vantagens de permanecer do lado de lá da fronteira de cor ou classe. A traição sofrida há muitos anos por Jamila, avó de Ana Mata, que engravidara de um marinheiro francês para ser por ele abandonada, prestes a dar à luz, ensinava aos descendentes uma lição que se resumia a uma

“sentença simples, uma frasezinha que organizava o mundo”: “*Em assunto de cama e de pilim, é assim – branco com branco, preto com preto, pobre com pobre e rico com rico... Macaco? Sozinho, no galho mais alto...*” (Jorge, 2002: 229). Os muros são, neste caso, uma fonte de segurança, resultado de um conhecimento amargo e realista da sociedade em que vivem e dos preconceitos que os limitam, como de resto Antonino, que resiste muito tempo à atracção por Milene, muito bem sabe.

Julgamos, porém, que não podemos restringir a questão da mestiçagem – biológica mas também, ou fundamentalmente, cultural - , à visibilidade da cor da pele. De facto, a própria Milene é já, para os seus tios, o produto de um amor condenado entre José Carlos, o primogénito da família e aquele em quem porventura se depositariam as maiores expectativas, e uma hospedeira de bordo promíscua, que o trai com outros homens e nunca vem procurar a filha recém-nascida, subtraída pelo pai numa tentativa desesperada de recuperar a mulher. Sendo prevacente, neste caso, a questão da classe, não podemos deixar de observar que Milene carrega, aos olhos da família e da sociedade, a mácula da degeneração, inicialmente sugerida pelo “nome de novela” – vestígio da mãe leviana - e reforçada depois pelo visível atraso intelectual que desde o início da adolescência se tinha evidenciado. Duplamente marcada pelo estigma da diferença, impunha-se anular o que na relação de Milene e Antonino se apresentava como mais subversivo – a capacidade de gerar vida.

Contudo, observa Eduardo Prado Coelho, a infertilidade não impede Milene de uma outra descoberta, porventura ainda mais perturbadora para a estabilidade dos estereótipos de cor, classe e poder – a descoberta de si própria:

O que há de magnífico é que os outros podem impedir que Milene seja mãe, mas não podem evitar que ela se torne a mãe de si própria, aquela que vai assumir o seu destino e as suas palavras. Porque ela desce a um nada que começa por parecer o nada absoluto, mas não é ainda um nada definitivo, é “um ramo que aparecia e desaparecia” [...]. Mas aqui Milene, nesta descida vertiginosa e terrível ao espanto antes do espanto, descobre uma outra arma: não aceitar as

palavras dos outros, mas nascer através da capacidade de dizer o que não é: "Sou a Milene. Não sou a árvore que me agarra atrás do vidro. Sou talvez menos, talvez uma coisa morta, mas aquilo é que não sou." E isto era "uma estupefacção do corpo", quer dizer da realidade, não uma estupefacção da consciência (ou, se preferirem, das palavras).

(Coelho, 2002)

Segundo o crítico, Milene consegue romper os círculos em que a querem encerrar e por isso o crime de que é vítima apenas em parte foi bem sucedido. O casamento, ocorrido dois anos depois e narrado em *Post Scriptum* pela narradora que finalmente se desvenda como a prima emigrada de Milene, se por um lado pode ser entendido como a encenação de um ritual destinado a salvar o que podia ainda ser salvo da honra dos Leandro, representa, de qualquer modo, uma escolha consciente de Antonino da pessoa de Milene, mesmo sabendo já que esta não lhe poderá dar filhos, um valor fundamental na cultura africana que é a sua.

Do mesmo modo, importa salientar que o vazio que Milene sente depois da esterilização, e que a leva a procurar, debaixo da cama da clínica, uma "coisa que tinha perdido" (Jorge, 2002: 527), representa, como Paula Jordão enuncia, "um vazio que, ao ultrapassar a sua situação individual, representa igualmente a recusa de (re)construção de uma identidade nacional que incluía ou até mesmo concebia qualquer cruzamento de raça" (Jordão, 2009:261). Neste sentido, a mutilação sofrida pela personagem faz-se metonímia de uma sociedade pouco receptiva ao *outro* racial e cultural, ainda que, à superfície, a coexistência se dê como facto adquirido.

É também de cultura, de amor e de paternidades existentes ou imaginárias que trata o romance de José Eduardo Agualusa, *As Mulheres do Meu Pai*, publicado em 2007. Apresentando-se como uma obra híbrida e estruturalmente complexa, nela se faz alternar a voz narrativa de três personagens – Laurentina, o seu namorado Mandume e Albino Magaio, motorista luandense – com a voz de um narrador-autor que anuncia, nas páginas iniciais da obra, o propósito de fazer um filme para "contar a história de uma documentarista portuguesa que viaja até Luanda para assis-

tir ao funeral do pai, Faustino Manso, famoso cantor e compositor angolano” (Aqualusa, 2007: 23). A construção ficcional desenvolve-se, pois, à medida que as personagens viajam pela costa da África Austral, reconstituindo o percurso do músico, num percurso que representa também, para a protagonista, a descoberta de si mesma, dos seus afectos, conflitos, raízes culturais e origens biológicas.

Laurentina é a filha adoptiva de um português, Dário Reis, que muito jovem tinha ido para Moçambique como funcionário público, e já na idade madura conhece uma rapariga de quinze anos, filha de um goês, por quem se apaixona e com quem casa. Regressados a Portugal, apenas muito mais tarde, depois da morte da mãe, é revelado a Laurentina que os seus pais biológicos são Alima, uma jovem indiana que supostamente teria morrido no parto (o que se vem a descobrir ser falso) e Faustino Dias, um músico de renome cujo funeral coincide com a chegada de Laurentina a Luanda. No entanto, acaba por se descobrir que Faustino, mulherengo inveterado e suposto pai de dezoito crianças, era afinal estéril, e Laurentina é mesmo a filha biológica de Dário Reis, fruto de uma relação adúltera com Alima. Nesta viagem, acompanha-a o namorado, Mandume, filho de angolanos que tinham vindo estudar para Lisboa e desistem de regressar ao país depois de se desiludirem amargamente com o processo revolucionário pós-independência.

Embora a narrativa se desenvolva em África, e o espaço português sirva fundamentalmente para situar os dois jovens – Laurentina e Mandume – em termos familiares, ideológicos e sociais, julgamos importante observar que na caracterização das duas personagens se detectam duas atitudes profundamente distintas face a um contexto de pós-colonialidade que, em ambos os casos, é essencial para a definição identitária individual e colectiva. Laurentina sintetiza, nas páginas iniciais do romance, esta dupla posição face à mistura cultural e rácica que os dois experimentam:

Mandume decidiu ser português. Está no seu direito. Não creio, porém, que para ser um bom português tenha de renegar todos os seus ancestrais. Eu sou certamente

uma boa portuguesa, mas também me sinto um pouco indiana; finalmente, vim a Angola procurar o que em mim possa haver de africano.

(Aqualusa, 2007: 22)

Assim, enquanto que para Laurentina é indispensável ir ao encontro das suas origens, Mandume – que é negro e filho de angolanos, embora nascido em Portugal – rejeita África, dele dizendo um amigo que é “o negro mais branco de Portugal” (Aqualusa, 2007:21). Apesar de ser conhecido pelo nome africano, homenagem a um soba que se teria distinguido na história de Angola, é com o nome europeu - Mariano Maciel – que o jovem se apresenta aos outros, reforçando o afastamento relativamente à história e à cultura dos seus antepassados.

A questão identitária, que para Laurentina tanta importância assume, é aparentemente descartada pelo namorado como um incidente de adolescência, rapidamente ultrapassado<sup>3</sup>. A Mandume horroriza a ideia de procurar as raízes, pois, responde ele a Laurentina, “raízes têm as árvores (...) nem eu nem tu somos africanos” (Aqualusa, 2007:27). No entanto, mesmo se com respostas totalmente diversas, é uma idêntica inquietação que move os dois jovens portugueses pelo território africano, concretizando, assim, um propósito reconhecido por Aqualusa, a propósito deste romance:

Preocupe-me com a identidade de uma maneira um pouco diferente. Tenho dois dos personagens principais, dois portugueses de origem africana, e uma questão que me interessava tratar mas nunca tratei: a dos novos portugueses. Quem são estas pessoas, esta nova geração de origem africana? Um tem maior preocupação com as suas origens, outro questiona-as.

(Lucas, 2007)

---

<sup>3</sup> “Felizmente os meus pais ficaram em Portugal. Nasci em Lisboa. Sou português. Houve uma fase da minha vida, entre as dores e os ardores da adolescência, que tive dúvidas. Não sabia muito bem a que mundo pertencia. Essas coisas. Não há quem não enfrente crises de identidade.” (Aqualusa, 2007:48)

De resto, a indiferença que parece existir em Mandume relativamente à herança angolana esbate-se quando este regressa a Lisboa e sente necessidade de contrariar o taxista, que o julga estrangeiro devido à cor negra. Mandume só nessa altura compreende que mudou – “só compreendi que já não era eu, ou que eu já era outro, quando, manhã cedo, desembarquei em Lisboa” (Agualusa, 2007: 369). A negação da pertença a Angola<sup>4</sup> é um outro lado da dúvida que se instala no jovem, que nunca quis ver a terra dos pais ou sentir-se tentado pela sua cultura.

É ainda de observar que a identificação voluntária de Mandume com o lado português não poderá ser desligada da questão da classe social que ele e a sua família puderam integrar, no interior da sociedade portuguesa. Assim, se é certo que os pais do jovem decidiram ficar em Portugal devido a um profundo desencanto com o processo revolucionário angolano, a verdade é que o facto de possuírem uma instrução superior os colocou numa posição privilegiada relativamente a outros angolanos que, no pós-25 de Abril, requereram a cidadania portuguesa, por razões ideológicas, familiares ou meramente económicas. Um arquitecto e uma enfermeira, ainda que negros, não se debatem com os mesmos constrangimentos culturais e sociais que outros africanos fixados em solo português, e esse factor deverá ser tido em conta na análise dos estereótipos de cor representados nas narrativas agora em estudo.

Desde logo se observa que a relação com Laurentina (uma mestiça clara) não parece suscitar qualquer tipo de reserva familiar ou social, o que, mais uma vez, nos parece indissociável do estatuto urbano e da classe social privilegiada de onde provêm os dois jovens. Por outro lado, não se observa qualquer tipo de segregação social motivada pela cor, apesar de não ser explicitamente representado este aspecto no romance de Agualusa. O debate sobre nacionalidade (portuguesa vs. angolana) ou culturas centra-se na ideia de um compromisso que cada personagem assume perante si mesmo e os outros, o que estilhaça qualquer tentativa de essencialização dos conceitos de cor e raça.

---

<sup>4</sup> Em Angola, Mandume repete incessantemente, como numa ladainha, a sua condição de estrangeiro, como se receasse perder as certezas: “Eu não sou daqui. Eu não sou daqui. Eu não sou daqui. Repito isto em silêncio ao longo do dia” (Agualusa, 2007:105).

Poderemos, pois, afirmar que problematização da questão da cor depende, em *As Mulheres do Meu Pai*, sobretudo de uma escolha consciente e voluntária, sendo menos significativas as pressões sociais que tanto relevo assumem em *O Vento Assobiando nas Gruas*. A paternidade indefinida de Laurentina faz com que esta passe, em poucos meses, de filha de português e indiana a filha de negro e indiana, e novamente filha de português e indiana (Alima e já não Doroteia). Contudo, nesta negociação de identidades, o que prevalece não é a biologia mas sim a procura deliberada de uma memória cultural, pois o mesmo movimento de deslocação que leva Laurentina para o encontro com as raízes – a viagem a África - conduz o namorado, definitivamente, para longe dessas mesmas origens comuns.

Por outro lado, é determinante observar que Laurentina regressa de Angola grávida, sem saber se o pai é o ex-namorado Mandume, o português negro, ou o primo Bartolomeu, o angolano branco. Repete-se a história, de certo modo, mas desta vez o protagonismo cabe à mulher, como que dando razão ao primo, que vê na mestiçagem, antes de mais, um gesto subversivo

Eu acho que a mestiçagem é por natureza revolucionária. A mestiçagem, biológica, cultural, pressupõe inevitavelmente uma ruptura com o sistema, a emergência de algo novo a partir de duas ou mais realidades distintas.

(Aqualusa, 2007: 155)

A fertilidade de Laurentina, que carrega para um futuro anunciado o cruzamento de raças e culturas, constitui afinal o reverso do “abismo” que a família Leandro tanto temia na relação entre Milene e Antonino, no romance de Lídia Jorge que abordámos. Reiterando a inevitabilidade do atravessamento das fronteiras, José Eduardo Aqualusa representa, nesta narrativa, a derrota dos essencialismos, pela afirmação de uma identidade que passa não só pela mestiçagem da cor da pele, como pela própria sugestão de mesmo a paternidade está para além da inevitabilidade biológica. Assim, na ausência de um pai definido, a apropriação da identidade terá que ser construída passo a passo, escolha a escolha – e esse testemunho de liberdade e desafio passa-o Laurentina para o filho por nascer.

Como duas faces de uma mesma moeda pós-colonial, *O Vento Assobiando nas Gruas* e *As Mulheres do Meu Pai* são representações de um presente de dicotomias impossíveis, onde o novo e o diferente se fazem correntes de incontrolável fluxo, como os rios que corriam na fábrica Leandro e pelos quais Ana Mata incansavelmente velava.

Escrevia o narrador do romance de Agualusa:

Onde uns vêem luz outros apenas distinguem sombras. Os que vêem sombras constroem muros para se proteger. Tendem a ser fanáticos construtores de muros.  
(Agualusa, 2007: 112)

Não serão afinal as mulheres – Milene, Ana Mata, Laurentina – aquelas que mais sabiamente os destroem?

## OBRAS CITADAS

- AGUALUSA, José Eduardo (2007). *As Mulheres de Meu Pai*. Lisboa: Dom Quixote.
- COELHO, Eduardo Prado (2002). “Em torno do riso a faca”. In *Público*, 26 de Outubro, edição electrónica em <http://jornal.publico.clix.pt/default.asp?url=cronista.asp%3Fimg%3DeduardoPradoCoelho.jpg%26id%3D%26check%3D1>
- JORDÃO, Paula (2009). “Da Memória e da Contra-Memória em *O Vento Assobiando nas Gruas*”. In Ana Paula Ferreira (org.) *Para um Leitor Ignorado. Ensaios sobre a Ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto.
- JORGE, Lídia (2001). *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa: Dom Quixote.
- LOTMAN, Yuri M. (1990). *Universe of the Mind*. London/New York: I. B. Tauris & Co. Ltd Publishers.
- LUCAS, Isabel (2007). “Entrevista a José Eduardo Agualusa (escritor): ‘Assim, Luanda, morre’”. In *Diário de Notícias*, 13 de Junho, consultado em [http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=659243&page=-1](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=659243&page=-1).
- REIS, Carlos (2003). “Lídia Jorge: Em busca do final feliz”. In *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXIII / número 858.



- SANTOS, Boaventura Sousa (2001). “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidades”. In Ramalho, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (orgs.) *Entre ser e estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- YOUNG, Robert (2001). *Postcolonialism*. Oxford: Blackwell.



**“VÃO-TE AMAR. E SUPOR TANTA COISA  
AO TEU RESPEITO”:  
A REINVENÇÃO DO MITO EM PERDIÇÃO:  
EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA, DE HÉLIA CORREIA**

Samarkandra Pimentel  
Universidade Federal da Paraíba

*“Então nossos corpos são mendigos e nossos monarcas e famosos heróis, sombras de mendigos”.*

Hamlet para Rosencrantz e Guildenstern

## **Introdução**

Personagem importante da Casa Real de Tebas, Antígona integra a família dos labdácidas, uma das mais revisitadas pelos tragediógrafos. Toda sua vida foi marcada pelo sofrimento. Após cuidar de Édipo, seu pai cego, até o dia de sua morte em Colono, ela retornou a Tebas onde testemunhou a luta entre os irmãos Etéocles e Polinices, que disputavam o trono. Com a morte dos dois, Creonte, irmão de Jocasta, assumiu o poder e proibiu que Polinices, considerado inimigo da *Polis*, tivesse direito a ser sepultado. Mas Antígona desobedeceu ao edito real e foi condenada à morte.

Em linhas gerais, este é o mito de Antígona e, com base nele, Sófocles criou sua peça homônima, como outros escritores, ao longo dos sé-

culos: vide, por exemplo, Hélia Correia<sup>1</sup>, autora de *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1991), que é nosso objeto de estudo.

Nesta comunicação, buscamos compreender o tratamento dado pela autora a este mito que é reinventado e adequado a alguns dos seus temas e preocupações fundamentais que giram em torno do questionamento – por vezes, excessivamente corrosivo e também pessimista – dos aspectos e valores sociais e religiosos da sociedade, sempre postos em cheque pelo desejo do homem de abrir mão da sua essência em prol da aparência.

### O uso do mito de Antígona na literatura

Grimal (1993), ao se referir ao mito, destaca que ele se instala e espalha por todo o lado e que, para o povo grego, ele é essencial como o sol. Assim, seu poder era inquestionável e sua dimensão era única.

Com a crise do pensamento mítico, no chamado “Século de Ouro”, em V a. C., nasce “a mais poderosa forma poética do mito” (BURKERT, 1991, p. 63), a tragédia Ática. Acerca da apreensão do mito pelos tragediógrafos, observa Luna (2007):

Nas releituras dos antigos mitos, os tragediógrafos forjaram falas, enigmas, adivinhas, oráculos, tramaram jogos de linguagem, experimentando, no limite, as ambigüidades dos discursos, o duplo sentido, a retórica do vazio, a palavra jurada em vão, os efeitos dos embates entre discursos igualmente retóricos, enfim, enquadrando a razão e a palavra sob os prismas do poder da retórica e da retórica do poder, assim minando as certezas com relação às institui-

<sup>1</sup> Com três peças alicerçadas em mitos gregos, Hélia Correia, escritora bastante conhecida também por seus romances, contos e poemas, enfoca nesta trilogia – de peças independentes – os mitos gregos pertencentes a três ciclos distintos: o da Casa Real de Tebas, em *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1991), o da Guerra de Troia, em *O Rancor: Exercício sobre Helena* (2000) e o dos Argonautas, em *Desmesura: Exercício com Medeia* (2006). Como é possível perceber no subtítulo de cada peça, o foco será sobre duas gregas, Antígona e Helena, e sobre a bárbara Medeia.

ções e às práticas discursivas que as sustentavam. Ainda que parte significativa dos estudos produzidos sobre as tragédias gregas insista em espreitar o drama grego sob o prisma das tradições mitológicas, não se pode perder de vista que a arte de Dioniso era, antes de tudo, o drama do *logos*.

(LUNA, 2007, p. 1-2)

Assim, acerca do seu uso no teatro da Antiguidade Clássica, destacamos a função do mito, além de estética, era moralizante, pois, era assim que os espectadores eram alertados das conseqüências de uma má conduta e, conseqüentemente, aconselhados ao melhor caminho a seguir. Porém, o teatrólogo podia alterar o mito e adequá-lo aos seus objetivos que eram fazer com que o homem se conhecesse melhor e, conseqüentemente, o mundo que o cercava.

Com o passar dos séculos, muitos prosadores, poetas, dramaturgos e músicos revisitaram e revisitam não somente os mitos, mas também as tragédias que lhes tomaram o conteúdo. Essa volta aos mitos, segundo Pereira, “revela a capacidade, que sempre possuíram, de exprimir, em função das coordenadas culturais de cada época, os problemas permanentes do homem” (PEREIRA, 1988, p. 287). Podendo vir revestido de muitas formas, fato que dificulta ou mesmo impossibilita captar totalmente sua natureza, ao mito

[...] reconhece-se geralmente um sentido oculto, de desvelar verdades essenciais. É esse valor simbólico que, depois de ter servido aos próprios poetas gregos para pôr em evidência tanto a grandeza como as limitações da condição humana, ressurgiu com significativa freqüência nas literaturas modernas

(idem)

Durand (1982), ao ressaltar a importância do mito, da fantasia e da projeção utópica para o homem, destaca que elas são indispensáveis à sua vida e, como o “Ocidente perdeu o magistério religioso e o magistério político” (DURAND, 1982, p. 30), o homem perdeu a capacidade para seus próprios mitos e, deste modo, viu-se com a necessidade de atualizar os

mitos já existentes, os clássicos, para satisfação do seu imaginário. Para isso, ainda segundo o crítico, o homem se baseia na História e no mito e os adéqua às suas preocupações fundamentais.

Estas observações se comprovam nas atualizações do mito de Antígona realizadas por vários escritores, inclusive, os portugueses que, também dramaturgos, recorreram ao mito da princesa da Casa Real de Tebas para a composição de suas peças, sob diversos aspectos e pretextos.

De meados do século passado até a primeira década deste século, algumas peças importantes e bem diversas entre si, como *Perdição*, de Hélia Correia, abordam o mito de Antígona. Temos assim a homenagem à mítica Antígona, em *A Antígona* (1946), de Júlio Dantas, o confronto com a mesma princesa tebana, n' *A Antígona* (1954), de António Pedro, as revisitações de Antígona, Julieta, Medeia e Inês de Castro, personagens temporalmente distantes, em *Antes que a noite venha* (1992), de Eduarda Dionísio e a Antígona futurista, em *Antígona Gelada* (2008), de Armando Nascimento Rosa.

### ***Perdição*: análise**

*Perdição* é um drama que, certamente, causará um estranhamento ao receptor. Não só pela forma na qual é apresentado, mas pelo seu conteúdo, no qual se revela a forma como a autora se valeu do mito de Antígona para construí-lo. No que diz respeito às regras básicas da arte teatral, a peça se passa em três cenários:

O mundo dos vivos, onde os personagens presentes na *Antígona* sofocliana interagirão, com acréscimo da personagem Ama, mas de maneira bem diversa;

O mundo dos mortos, referente ao presente de Antígona, onde ela dialogará unicamente com a Ama;

E o mundo de Tirésias, o intérprete da vontade dos deuses e aquele que adverte Creonte na peça sofocliana, mas que não o faz em *Perdição*, pois, à distância, preside e reflete acerca dos trágicos acontecimentos.

Assim, a peça não tem começo 'ideal', ou seja, não ocorre em meio a eventos importantes, *in media res*, conforme postula Horácio em sua *Ars Poetica* e tal como ocorre na peça sofocliana *Antígona*, onde a herói-

na, em um tenso diálogo com a irmã Ismena, decide prestar as honras fúnebres ao irmão morto, mesmo que isso lhe custe a própria vida.

Fazendo um breve paralelo entre as duas Antígona, podemos que dizer que se em Sófocles, sua Antígona, de maneira heróica, foi de encontro às leis ditadas por Creonte que eram a favor da *polis*, em detrimento das leis divinas. Em *Perdição*, Antígona se oporá a tudo, inclusive à família. Nesta peça, Creonte não passará de um joguete, não nas mãos dos deuses, mas nas de um “reles” criado.

Na primeira cena aparece o párodo, o canto ritualístico do coro formado pelas bacantes, no Citéron, ato de verdadeira “perdição de sentidos” (daí o título da obra) que mais nos parece um êxodo e nos faz atentar para o fato de que *Perdição* começa onde termina a *Antígona* de Sófocles (Seria uma tentativa de ‘continuidade’ da *Antígona* sofocliana, tal como a *Odisseia* continua a *Ilíada*, retomando, assim, uma proposição de Longino, no seu texto *Do Sublime?*). Nele, é descrito o que ocorre no ritual em honra a Baco, o “Deus do momento” (CORREIA, 1991, p. 20): luxúria, bebedeira, sacrifícios, ou seja, a “perdição de sentidos” (p. 19).

Aparece então Antígona que, há pouco, havia retornado do exílio. No seu diálogo, fica claro que não superara as adversidades lá vividas. A “voz resiliente” ou que simplesmente tentará não descaracterizar o mito original durante quase toda a peça será a de Eurídice que, ironicamente, mostra-se oposta à homônima sofocliana. Assim, ela pedirá que a sobrinha veja as “coisas agradáveis”, desejo impossível, pois a Ama, que acompanhará a princesa tebana na vida e na morte, será “culpada” pela sua cegueira ou, simplesmente, contribuirá para ela e, à maneira do personagem shakespeariano Iago, de *Otello*, como veremos posteriormente. Assim, a Ama a intri-gará, durante toda a peça, contra si e contra os seus:

Eurídice – Tens todo o tempo à tua frente, minha filha.  
Fala ao teu coração. Que ele se encha de bondade, que ele  
olhe à sua volta mais amigavelmente. Há coisas agradáveis  
que teimas em não ver.

(Sai)

Antígona – De que falava ela? Tinha um ar misterioso.

(...)

Ama – Que havia ela de dizer-te, a ti? Somente que incomodas, que acordas más memórias com os teus ares de vítima. Também eu já estou farta. Fatigas toda a gente.

(p. 28)

Na ação dos personagens vivos e mortos, as palavras e as ações são rememoradas pelas Antígona e sua ama. Tirésias – à distância – fala para o público, das atitudes de Antígona e dos demais.

Em um diálogo com a Ama, Antígona diz-lhe que sentia, no exílio, falta da sua cadela. A Ama acha inadequado tanto apego a um animal, porém, para consolá-la, indaga-lhe quem seria capaz de maltratá-la. Um dos fatos curiosos dessa estrutura de diálogos criada por Hélia Correia é que as falas dos Mortos ganham feição de solilóquios, pois a Ama – até aqui, só uma serva entediada com sua função – admite só para si que: “Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado” (p. 23). Foi a ‘solução’. A cadela a havia mordido...

Suas observações ganham relevo quando ela fala do dia da chegada de Édipo a Tebas. Todos o tratavam como herói, por ter desvendado o enigma da Esfinge, mas ela recorda algo desconhecido pelos demais: após toda comemoração, ele, ao banhar-se, foi enxugado por ela que percebeu que “ele tremia levemente” (p. 25).

Claro que o contexto em que se inseriu a perseguição vivida pelo Édipo mítico tinha uma ‘explicação’ para o povo grego. É plausível que Hélia Correia, ao transpor Édipo para os nossos dias e mostrá-lo como um ser comum que teme algo e, por isso, treme, tenha buscado não só justificar as ações dos que agem na peça e dos que são parte importante do mito da Casa Real de Tebas, como Édipo, como também nos alertar para as conseqüências de uma má conduta, mal julgamento, pois, Édipo é o personagem mítico cujo estereótipo persecutório é modelar, como demonstra Girard (2004):

A peste assola Tebas: é o primeiro estereótipo. Édipo é responsável porque matou seu pai e desposou sua mãe: é o segundo estereótipo. Para eliminar a epidemia, afirma o orá-



culo, é preciso expulsar o abominável criminoso. A finalidade persecutória é explícita.

(GIRARD, 2004, p. 34)

Girard (s/d) afirma que o “rito vira a instituição reguladora das crises” (GIRARD, s/d, p. 96), porém, há duas maneiras de vê-lo:

A primeira delas, a visão iluminista, segundo a qual a religião é superstição, esvazia o rito de significado. A visão alternativa baseia-se no fato de que o rito pode ser encontrado em toda parte – como “o próximo”, o vizinho, no décimo mandamento -, e, da constatação dessa “onipresença”, conclui-se que deve gerar todas as instituições culturais.

(GIRARD, s/d, p. 96-97)

Os carrascos do bode expiatório creem na culpabilidade da vítima e esta se vê responsável pelos crimes, estando, assim, de acordo com seus algózes. Mas, ainda sobre a fala da Ama sobre Édipo, percebemos que há um “espalhamento da culpa”, com intuito de “aliviar o agente trágico e de denunciar o seu contexto” (LUNA, 2008, p. 268). Luna (2008) observa que na pós-modernidade pode ocorrer a transferência da culpa individual para o sistema. Assim, “descentra-se o erro e a culpa, mas o herói não escapa à condição de *pharmakós*” (idem), como ocorreu com Édipo e, posteriormente, com Antígona.

Esta culpabilização do sistema se torna mais evidente nas falas de Antígona, quando rememora os momentos cruéis que viveu no exílio, junto ao pai. Ela, a única que “lhe foi estender a mão” (CORREIA, 1991, p. 25) e suportou “frio e fome e o medo dos caminhos” (p. 27): “Cansei os olhos a guiar o meu pai cego, a tentar ver na noite, como os bichos” (idem), revela.

Assim, mágoas, rancores, incertezas dão o tom dos diálogos da jovem Antígona, transformada negativamente pela dor, deixando-se mover pelo ódio e não por ideais nobres, como a personagem sofocliana, e passando a venerar as deusas da vingança (Nêmesis?), as que acolheram a ela e ao pai: “Como meu pobre peito se animava quando as via aceitar

as minhas oferendas, as fiadas de lã, as libações sem vinho, e lhes ouvia os risos de aves entre as nuvens” (CORREIA, 1991, p. 26).

O tempo relembado, o dos vivos, passa-se na época em que Polinices e Etéocles se alternavam no poder. Claramente fugindo ao modelo dramático, ou seja, o aristotélico, onde a unidade de tempo geralmente cabe “dentro de período do sol” ou pouco o excede, aqui, após alguns dias, todas as personagens aparecem felizes. Assim, a história parece se iniciar logo após o retorno de Antígona a Tebas. Nesse plano, vale mencionar o diálogo de Antígona com Hêmon, pois nele a tensão é quebrada. O rapaz se aproveita da oportunidade para dizer à prima o quanto a deseja, revelação que a deixa alegre. A moça graceja, afirmando a incapacidade que Hêmon tem para comandar, pois não se comportaria dignamente e ele afirma que não se interessa pelo poder. Assim, diz:

[...] Um ano Etéocles, outro ano Polinices. É partilha incomum. Supões que durará? O trono é doce, e cega, e paralisada. É como o leito de uma feiticeira. Nunca mais há vontade de o deixar. Vão acabar por se matar um ao outro

(p. 30)

Hêmon é certo nas suas colocações acerca dos encantamentos maléficos que o poder pode causar, porém, deduz, erroneamente, que virará rei, com Antígona ao seu lado e o diálogo prossegue ameno, focado somente no desejo que ela lhe desperta. É então que entra em cena a Antígona, já morta, que lembra que talvez tivesse sido feliz ao lado de Hêmon, talvez não.

A didascália nos informa da passagem temporal após este diálogo. Surge, então, a Ama falando à Eurídice dos excessos que são condenados pelos deuses e da infelicidade de Ismena, possível noiva de Hêmon, agora relegada.

A jovem Antígona se aconselha então com a experiente Eurídice (ao contrário da Eurídice de Sófocles, que muito pouco aparece na peça, a tia de Antígona, sábia e cautelosa, é personagem de certa importância): “Ó minha tia, ensina-me a arte das mulheres” (p. 33). Mas Eurídice lamenta: “Pobre arte a nossa, filha” (p. 33), pois o amor, ela completa “É uma sombra. Estendes a mão e não agarrarás nada” (p. 33). Já a Ama,

sem a linguagem elaborada de Eurídice (afinal de contas, era só uma criada), demonstra uma visão ainda mais crua acerca do tema: “E todas as criadas, as jovens, uma a uma, passarão certa noite com o senhor. Sem que nisso achem glória ou alegria. É serviço de escrava, como outro qualquer” (p. 34). E, então, completa Eurídice:

Por vezes, ele escolhe uma favorita. É quase sempre algum troféu de guerra, uma estrangeira de voz grave, uma insubmissa que o pode apunhalar durante o sono. São sempre os grandes riscos que os excitam.

(p. 34)

Complementa a Ama: “Mas nada dura. Nada se prolonga. Não há aí que ter invejas da senhora, ciúmes de ninguém. A que eles votam verdadeiro amor é aos seus rapazinhos” (p. 34).

Porém, na fala de Eurídice, temos uma passagem que se assemelha aos apêndices temáticos, presentes em Eurípedes, como observou Lesky, pois, em *As troianas*, o dramaturgo fez observações semelhantes, por meio de Cassandra, que claramente se referem a Agamêmnon e ao seu espólio de guerra. Assim, a princesa troiana, aparentemente delirante, ao se despedir de sua mãe, revela-lhe: “Se Apolo é deus e tem poderes, Agamêmnon, o rei, terá em mim esposa mais funesta que Helena; fá-lo-ei morrer e arruinarei a sua casa e raça como ele a minha, vingando assim meu pai e meus irmãos finados” (v. 425-429).

Já a fala da Ama, lembra-nos a *Andrômaca*, peça na qual a esposa de Heitor, já concubina de Neoptólemo, e perseguida constantemente por sua esposa Hermíone, declara que só vê pequenez nos motivos de Hermíone. Coisa de espartana, cheia de direitos. Ela mesma, quando estava em Troia, suportava muita coisa, até amamentar os filhos das concubinas do marido, sem reclamar, demonstrando contentamento, só para não desagradar Heitor. Porém, aqui, Hélia Correia ultrapassa a ironia recorrente no seu texto e cai numa mesquinhez ao cantar (zombar?) a ausência do amor para mulheres ou a sua restrição.

Assim, Eurídice e a Ama, porta-vozes da experiência que interessa à Antígona, explicam à jovem as preferências masculinas e a Ama, ridicularizando, finaliza afirmando que eles preferem as futilidades, tais

como guerras, homens, vinhos: “... No seu belo cavalo que se aleijou num espinho. No vinho negro que encherá os odres. Nos enfeites de bronze sobre o couro do seu escudo que precisam talvez de ser polidos” (CORREIA, 1991, p. 35).

Mas a confusa e curiosa Antígona ignora as pessimistas observações das mulheres experientes e anseia tanto pela companhia de Hêmon como por conhecer os ritos dionisiacos, onde as nobres cidadãs recatadas são transformadas em mães que comem os filhos, em orgias de sacrifícios, alucinações e prazer. (Essa passagem lembra-nos *As bacantes*, de Eurípedes, peça em que, levada pelo transe, Agave, mãe de Penteu, junto às demais bacantes, estraçalha-o, enlouquecida por Dioniso). Eurídice, porém, critica os comentários da sobrinha, “um animalzinho por domar” (p. 39), não devidamente educada, por ter vivido tanto tempo fora do castelo, e explica-lhe:

Filha. Há as cidades e as florestas bravias. Nós, mulheres, habitamos nas cidades. Isso, por vezes, aborrece o deus. É um menino. A ordem não lhe agrada. Então ele enlouquece-nos e chama-nos.

(p. 38)

(...)

É loucura que desce pelas nossas entranhas, mandada pelo deus.

(p. 38)

Na *polis* há normas, leis, convenções, coisas que destoam do deus da desmesura. Mas Eurídice crê que Antígona aprenderá e que Hêmon, “o melhor dos nossos domadores” (p. 39), terá importante participação neste feito.

Retire dessa fala qualquer indício de religiosidade onde a sexualidade está intimamente ligada ao transcendente e fica somente o erotismo que tal rito possui. Torna-se interessante atentarmos para a grande diferença que há entre o Hêmon de Sófocles e o de Hélio. Lesky observou que na *Antígona* de Sófocles o *Eros* era um tipo de força cósmica da natureza. Entretanto, em Eurípedes, dramaturgo que apresentou novas facetas de *Eros*, o “*Eros* não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva” (LESKY, 2000, p. 177). Na tragédia sofocliana, Hêmon, sob efeito da pai-

xão, questiona, em vão, seu pai. Já o Hêmon de Hélia, tomado pelo desejo, ganha grande carga erótica na peça, transformando-se, no entanto, em um varão exemplar. Nesse aspecto, a representação do amor em *Perdição* é muito mais ao estilo do autor de *Medeia*, do que ao de Sófocles.

Surge novamente Tirésias que intervém ao dizer – ironicamente – que a guerra, fascinante aos homens, é matéria totalmente alheia às mulheres. Faz-nos então pensar nas tragédias euripidianas cujos panos de fundo foram a guerra de Troia, tais como *Hécuba* e, principalmente, *As troianas*, peça que o autor dá voz e vez às mulheres e desacredita totalmente o valor da guerra que ora findara.

Logo a seguir, na sala do trono, aparece o novo rei de Tebas: Creonte. Bastante humanizado ou, talvez, só demonstrando a baixezinha do seu caráter, porém, sem traços de tirania, desabafa, cansado da batalha entre os sobrinhos: “Cansa-me esta família. Ninguém me poderia censurar se me alegrasse por já só restarem poucos” (CORREIA, 1991, p. 40). Sua irritação se assemelha à postura inicial da Ama de Antígona: impaciente não só com a princesa, mas com todos da família. Seu criado lembra-lhe que todos os cidadãos anseiam pelo seu governo, visto ser ele o “espelho do bom senso” (p. 41). Mas Creonte, como o filho, nunca ambicionara governar. E o seu Criado, querendo-lhe mostrar que não vai ser tão dura sua função, diz-lhe sarcasticamente apenas que cobrará alguns impostos. Percebemos, então, o *ethos* ambíguo de Creonte que, como sujeito, agirá, mas como não-sujeito, deixar-se-á “levar pelas torrentes” (LUNA, 2008, p. 269) que o arrastarão. Aqui, mais uma vez, fica patente a crítica aos valores institucionais e a postura da autora em transferir (ou dividir?) a culpa para o sistema. Afinal de contas, dirá o personagem Criado que todos querem prosperidade, paz e um exército que intimide o inimigo para não ter de enfrentá-lo. Cansaram das “paixões excessivas” de governantes temperamentais.

Em outra cena, que nos lembra os apêndices temáticos já mencionados, a guerra entre os irmãos é rememorada no cenário em que estão as mortas Antígona e a Ama. Antígona lamenta o fracasso de seu irmão Polinices e discute as causas do seu insucesso com a Ama. Mas Antígona, dos mortos, vê só orgulho em Creonte que, em contrapartida, considerava o trono um fardo:

Dentro de poucos meses aborrecer-me-ão. E eis amarrado ao trono até à morte. Julgado e julgador. Haverá sobre a terra região em que os homens não tenham governantes? Nem leis? Nem ordem de nenhuma espécie?

(CORREIA, 1991, p. 42)

É claro o caráter bem contemporâneo do personagem Creonte: comodista, mas aparentemente pacifista, como também é óbvia a diferença deste para o Creonte sofociano, tirano e ambicioso que se esconde por trás da máscara de defensor da *Polis*. Porém, como em Sófocles, chega, então, o atemorizado mensageiro para informar ao rei das honras prestadas ao corpo de Polinices, o inimigo da *Polis*. Creonte, contudo, despreza o conteúdo da mensagem, esquecendo até o seu edito: “Que decreto? Eu apenas decretei uma coisa. Que o corpo de Polinices não seja sepultado. Esta é a maldição mais ajustada para quem se aliou com inimigos e, tornado um traidor, atacou a cidade” (p. 46).

Luna (2008) observa que as tragédias da modernidade “oscilam entre, por um lado, a culpabilização (ou mesmo a criminalização) de indivíduos, por outro, a culpabilização de quadros sociais e/ou de valores institucionais” (LUNA, 2008, p. 267). Mesmo dando pouca importância ao decreto, o rei se sente afrontado pessoalmente com sua desobediência. Tal como Édipo, Creonte “aceitou” o trono de Tebas, repentinamente, sem nenhum preparo, ato que resultou em todas as desgraças conhecidas:

Bonito! E dizes tu que todos querem paz! Só para desafiar o meu poder é que alguém se lembrava de cometer tal crime. Onde está ele, quem é esse inimigo? Que o encontrem depressa antes que cada um daqueles em quem confio, no palácio e em toda Tebas, me pareça capaz de albergar a traição.

(CORREIA, 1991, p. 44)

Desesperada, Ismena procura o tio, conhecido como justo. Ele nada entende até que chega o guarda que, cumprindo a ordem, traz o acusado de cometer o delito:

Creonte – Que dever? Porque arrastam desse modo uma filha de rei?

Criado – Será melhor que evites as palavras. Eu já compreendi, tu já compreendeste. Queres ouvi-los falar? Porquê? Para quê? (*Os guardas saem*)

Creonte – Porque fez ela isto? Diz-me, Ismena.

(p. 45)

Todos intercedem por Antígona, apesar da magoada (e invejosa?) Ismena reconhecer o que a levou a desobedecer ao edito foi sua necessidade de escândalo, de chamar sempre a atenção. Eurídice vê piedade no seu ato. Porém, Antígona, dos mortos, sem crer ser tão grandiosa assim, duvida da importância deste ato. A inseparável Ama não tergi-versa: “Vão-te amar. E supor tanta coisa ao teu respeito” (p. 46). Pela maneira em que é delineado o *ethos* de Antígona, é fácil supor que esta frase lhe tenha servido como incentivo, arrastando-lhe para seus atos, que não seriam funestos, se ela não tivesse optado por eles. Mas para o receptor, nem tão inocente assim, fica óbvia a duplicidade da frase, que também soa como pura ironia.

Mas Creonte, tão perdido quanto a sobrinha, ainda crê que a afronta é pessoal, questiona Ismena: “Porquê então agora tudo isto? Por me estender o ódio a mim? Para me ofender?” (p. 46).

Questionada, Antígona não menciona que cumpria um dever sagrado, como o fez a homônima sofocliana:

Antígona – Qualquer coisa que tinha de ser feita.

Ismena – Qualquer coisa que tinha de ser feita. O mesmo que disse ela quando me roubou Hémon.

Antígona – Assim agora me chamou o corpo já verde e malcheiroso de Polinices. Um pobre corpo de homem que grita pela cova, que grita pela terra para se desfazer.

(p. 46)

Aqui, a principal característica da Antígona do mito, a sua determinação no cumprimento da lei divina, é subvertida. E a de Ismena também, pois, de temerosa em Sófocles, mostra-se invejosa e comete o único pecado

capital que, segundo Girard, hoje temos pudor em admitir: a inveja... Eurídice se ilude ao creditar as motivações de Antígona às causas tradicionais, contribuindo, assim, para que o mito não seja “reinventado”, ao assegurar que Antígona “Tentou cumprir seu dever sagrado. Creonte, anula a tua lei severa” (p. 46), e ao tentar pôr panos quentes na situação, falando à Ismena: “Não é esta a ocasião propícia para tornares visíveis toda a tua amargura. Tens disfarçado bem. Pois continua” (p. 47).

Surge uma avalanche de atitudes e sentimentos poucos nobres e muito humanos. Antígona dos mortos desdenha de toda sua trágica condição, como se não conseguisse mensurá-la. Zomba também das atitudes falhas da irmã, ao se questionar: “Que senti por Ismena? Tu lembras-te de Ismena?” (p. 47) (a irrelevante Ismena que, de início, ao interceder pela irmã, parecia se compadecer de sua situação, na verdade, queria-lhe tirar o foco, fazendo com que suas atitudes ‘escandalosas’ fossem ignoradas (perdoadas?), pois, só assim, diz ela ao tio: “A tua piedade irá estragar-lhe o efeito do espetáculo, agirá como o mais duradouro castigo” (p. 47).

Mas Creonte continua atônito com tudo. Seu Criado, cujo papel é similar ao da Ama, não se furta também de revelar-nos seu ponto de vista – cheio de experiência – acerca da situação: Polínicos, o traidor do Estado, só ganhou sepultura por causa do interdito. Pois, sem ele, “ninguém se ocuparia de um traidor” (p. 47). Mas Creonte se justifica dizendo que acreditou (!?) “que a própria consciência de cada um iria coincidir com o sentido da lei. Pois não é essa a perfeição de um Estado?” (p. 47). A Ama dos mortos só pensa que dormia mais vezes na cama de Édipo. Antígona, em ambos os planos, despreza todo afeto a ela dispensado por Eurídice. Ninguém, na verdade, acreditava na fatal punição: “Eurídice (*trocista*) – Imagina! E irias matar tua sobrinha?” (p.48). Assim, mais uma vez, desabafa o rei:

Ah, feliz raça que só segue o coração! Como transforma tudo em pequeninos dramas que um sorriso e um amo conseguem resolver... Pois não entendes que por ser minha sobrinha ainda mais as coisas se complicam? Seria já difícil perdoar a um estranho quando o mais im-



portante neste grave momento é fazer prova de uma autoridade inflexível!...

(p. 48)

Mas as mulheres clamam-lhe pelo perdão de Antígona (que não o quer). Sensibilizado, Creonte trata-a por ‘filha’ e afirma não poder entregá-la. Porém, quem impede agora que o rei faça o que tem vontade é Antígona, que lhe diz que deveria ter pensado antes que alguém da família seria capaz de tal atitude. Assim, sua morte é inevitável. Eurídice cogita responsabilizar aos deuses:

Diremos que não foste responsável. Todos sabem que os deuses, para se divertirem, nos fazem cometer acções ridículas ou desvairadas. A isso chamam de loucura. Assim, Creonte, meu senhor, estaremos salvos. Nenhum rei piedoso pune um louco

(p. 50-51)

O *pathos* que a cena poderia produzir não ocorre. Assim, mesmo se passando entre parentes (o que tornaria o evento mais patético, segundo Aristóteles) as atitudes de Antígona comprometem o temor e a piedade da cena e o que a cena produz é o *bathos*<sup>2</sup>.

Ocorre então o “espalhamento da culpa”, com intuito de “aliviar o agente trágico e de denunciar o seu contexto” (LUNA, 2008, p. 268). Assim, a reponsabilidade é transferida para o sistema, porém, “descentra-se o erro e a culpa, mas o herói não escapa à condição de *pharmakós*” (idem).

---

<sup>2</sup> Segundo Ceia, este “termo que designa o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime. Difere do termo anti-clímax, que corresponde a voluntário efeito poético positivo. Derivada do Grego para ‘profundidade’, a palavra *bathos* foi cunhada por Alexander Pope no tratado crítico burlesco *Peri Bathous, or: The Art of Sinking in Poetry* (1727). Mesmo excelentes poetas são, por vezes, citados para ilustrar o batético, em passagens malogradas na preocupação de elevar tópicos nem sempre ou não particularmente sublimes. É conhecida a exemplificação de *bathos* por Pope nas linhas de uma composição contemporânea: ‘Ye Gods! Annihilate but Space and Time, / And make two lovers happy!’ (Oh deuses! Se necessário, Espaço e Tempo aniquilai, / Mas duas pessoas que se amam felizes fazei!’)”.

A tia e Ismena crêem que a Ama incitou o ódio em Antígona que nega que uma simples escrava pudesse ser capaz de influenciá-la. Mas a Ama, dos mortos, pensa diferente: “... fui me vingando. E a vingança limpa a alma” (CORREIA, 1991, p. 51). A personagem é consciente do seu papel. Sua função, sempre subestimada, sempre esteve atrelada à vida (no caso, também à morte) de Antígona:

Ama - ... Rir-se-iam de ti. Da louca. Da que um dia afrontou o poder sem sequer ter para isso uma boa razão. E depois, assustada, negou tudo.

Eurídice – Não a escutes. Não escutes a sereia. Vai fazer com que a morte pareça um acidente sem grandes consequências, um caminho de fácil travessia.

(p. 52)

Antígona dos mortos, pensando sobre o papel da Ama, lhe dirá: “Seguiste-me na morte para teres a certeza de que eu não recuava” (p. 52).

Cada vez mais confusa, Antígona lembra o que viu no exílio, das informações atravessadas que ouviu acerca do que há no além, da ânsia sombria e ingênua de descobrir. Sucumbe, assim, pensando que o gozo, promessa do amor, e a angústia da morte, se assemelham:

É horrível, a morte. Eu sei. Vi emboscadas, vi cadáveres comidos pelos corvos. Ouvi falar do rio e da boca que leva para o reino das sombras. Daquele campo de flores, húmidas, lívidas, que os mortos atravessam enquanto pouco a pouco esquecem tudo. Tenho medo e no entanto parece-me que é o medo que eu amo. Esta agonia. Faz-me gelar o sangue, os dedos adormecem-me, o coração contraí-se numa angústia finíssima. Sinto-me levemente estonteada e escorre-me um suor por entre os seios. Ó Ama, imaginei que fosse assim a noite em que eu visse o meu esposo entrar no quarto pela primeira vez.

(p. 52-53)

A tia compreende que a jovem Antígona só queria sentir novas emoções, conhecer o desvario das bacantes, aquele que não deve ser men-

cionado na cidade. Porém, afirma Girard, “pouco importa se a crise é real ou imaginária, pois uma crise imaginária pode causar uma catástrofe real” (GIRARD, s/d, p. 97).

Surge Hêmon que, em vão, pede ao pai que simule o castigo de Antígona. Afrontando-o, decide salvar a prima que, mais uma vez, nega-se a ser salva. Seria um herói se o fizesse e aqui não cabem heróis. A Antígona dos mortos estranha a nova morada e questiona a Ama: “Como pode ser branca a escuridão? Para que me arrastaste para aqui?” (p. 54).

Desumanizada e ansiando pela morte, todos vêem loucura em seus atos e a tia, aquela que tentava assegurar a beleza do mito, lamenta:

Eurídice – Acho que soube sempre que ela nos fugiria. Ti-  
nha tudo trocado na cabeça.

Ama – Vigiava de noite, dormitava de dia.

Eurídice – Não respeitava a sucessão dos tempos.

Creonte – Não respeitava nada.

(p. 56)

Mas Antígona, dos mortos, diz de si: “Ah, que rapariguinha alucinada! Tudo aquilo são sonhos que não valem a pena” (p. 55). Assim, o edito – a mando do Criado – é executado: “Que se dêem portanto as ordens que há a dar. Depois, que a noite faça o seu trabalho” (p. 56).

Os ritos a Baco que vimos no início da peça e que tanto fascinam a confusa Antígona, fazem-na crer que a agonia e o medo da morte que ela admite amar – por ser gloriosa! – assemelham-se ao desvario vivido pelas bacantes. Ela chama pela Ama que diz que não irá abandoná-la. Pedindo-lhe um último conselho, Antígona delira, vacila e pergunta a Ama, seu guia de fato:

Antígona – Diz-me a verdade. Eu não conseguiria viver  
com eles, suportar aquela paz...?

Ama – Não sei, Antígona. Isso nunca o saberemos.

(p. 56)

A tônica do desencanto percorre toda a peça. A paz que poderia vir após a morte não veio, a ausência de sensações permanece e faz com que An-

tígona questione se não teria sido melhor não ter feito o que fez, ou seja, tentado se adequar àquela nova ordem.

A Ama (dos mortos) pergunta-a se não percebeu que já partiram do mundo dos vivos. Nem após a morte, Antígona compreendeu suas ações, muito menos o que se passava ao seu redor, como se não houvesse diferença alguma entre os planos. Só consegue lamentar, como no início, a ausência da cadela. Estava consumado o plano da Ama. A vingança. A lição prática de Antígona que a levou à perdição.

Acerca da adesão aos personagens, Luna observa que quando

[...] empaticamente modelado [...] personagem trágico pode, sim, cometer erros voluntários e conscientes. A adesão do receptor à sua caracterização fará o desfecho trágico parecer injusto, imerecido, desproporcionado, por isso mesmo, trágico

(LUNA, 2008, p. 267)

Na cena final, reaparece o sábio Tirésias que encerra a peça com uma reflexão acerca do orgulho e do desespero que regem as pessoas e que as tornam sós, não importam onde estejam: nos túmulos ou a caminho deles, como Antígona ou em tronos com Creonte. Assim, mesmo tendo um papel importante na trama, o de corifeu, de espectador-juiz da ação, habilitado a julgá-la, um “espectador idealizado” (SCHLEGEL apud PAVIS, 2007, p. 74), o célebre adivinho “não interfere na progressão da ação do ponto de vista da interação dialógica com os atores” (LUNA, 2005, p.102).

## Considerações finais

Aristóteles, ao se referir às tragédias, afirma na *Poética* que “não se deve romper com as fábulas conservadas pela tradição” (ARISTÓTELES, 1997, p. 33). Mas na comédia é que é possível que “os mais ferrenhos inimigos nos mitos, como Orestes e Egisto, saem, por fim, conciliados, sem que ninguém mate e ninguém morra” (idem).

Aqui analisamos um drama e esta observação do Estagirita nos fez pensar não somente nas ações presentes nele, mas na atitude de Hélia Correia em reescrever, reinventar o mito, coisa mais comum, na Grécia Antiga, entre

os comediógrafos. Porém, o riso, por meio da caricatura, aqui não ganha vez. E a semelhança com a comédia fica somente na reinvenção.

Leitora dos clássicos, a autora conhece o valor simbólico dado à figura da princesa tebana, cuja característica marcante é, apesar da fragilidade feminina, a determinação. Porém, em sua peça, transfere para outro nível simbólico o mito e não retrata a determinação, mas seu drama interior que, alimentado pela Ama, a leva a uma série das ações errôneas que simplesmente a aniquilam. O destino é o mesmo da heroína sofocliana, mas o propósito, certamente, outro.

Creonte também é um personagem que merece e tem destaque na peça. Obrigado a levar Antígona à morte, mesmo que não pronuncie a ordem final, é representado como um governante despreparado, posto, literalmente, no cargo, para ocupar uma vaga que não queria devido às circunstâncias funestas. Assim, uma leva de trapalhadas e ações errôneas acontecem uma após a outra e não findam com a morte da mal orientada Antígona, pois, muitas atitudes trágicas, vaticina Tirésias/Hélia, nascidas da ignorância, esperam os homens.

Assim, almejamos, com este estudo introdutório, contribuir para os estudos referentes à obra de Hélia Correia. Cremos também que tenha ficado evidente para o leitor quão complexa e instigante é *Perdição*: Exercício sobre Antígona (1991). Compreendê-la, tal como o mito de Antígona, não é uma tarefa fácil. A autora, conhecedora hábil dos mitos, os reinventa à sua maneira e toca com ironia, por vezes excessiva, em temas controversos, deixando-nos com gosto acre na boca, pensando se captamos realmente a natureza da sua criação que, ao nosso ver, pode ser sintetizado no antigo, porém, atual conflito humano essência *versus* aparência.

## Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. [Tradução de Jaime Bruna]. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. [tradução de Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CEIA, Carlos. 'Bathos'. In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?>

option=com\_mtree&task=viewlink&link\_id=136&Itemid=2.

Acesso em 27.02.2011.

CORREIA, Hélia. *Perdição: exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

DURAND, Gilbert, *Mito, símbolo e mitologia*, Lisboa, Presença, 1982.

EURÍPEDES. *As troianas*. [trad. e introdução de Mario da Gama Kury].

Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

GIL, Isabel Capelo. “Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia”.

In: *Sexto congresso da associação internacional de lusitanistas*. Rio de Janeiro. 2001. Disponível em:

[http://www.geocities.com/ail\\_br/espectrosliterarios.html](http://www.geocities.com/ail_br/espectrosliterarios.html). Acesso em 12.02.2009.

\_\_\_\_\_. *Mitografias: figuras de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*. Vol II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

GIRARD, RENÉ. *O bode expiatório*. [tradução Ivo Storniolo]. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Um Longo Argumento do Princípio ao Fim: Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*. [tradução de Bluma Waddington Vilar]. Rio de Janeiro: Topbooks, s/d.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. [tradução de Victor Jabouille]. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

Lesky, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

\_\_\_\_\_. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.

\_\_\_\_\_. O luto assenta em Electra? Eugene O’Neill e o aprisionamento do mito clássico nos labirintos da modernidade. In: *XI Encontro Regional da ABRALIC*. 2007. São Paulo. Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007. Disponível em: [www.abralic.org.br/enc2007/anais/23/1540.pdf](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/23/1540.pdf). Capturado em 20.05.2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. [Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Paris: PUF, 1992.
- SÓFOCLES. Antígona. In: *A trilogia tebana*. [Trad. de Mario da Gama Kury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Antígona*. [Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1992.





## INÊS PEDROSA: FORMAS DE VER, MODOS DE DESEJAR

Pedro Brum Santos  
Universidade Federal de Santa Maria

O que ocorre quando retiramos o conceito de eternidade da sua redoma natural de passagem infinita, do caminho seguro de tratar-se daquilo que não se altera e que nunca termina? Pode ser que, ao invés da perenidade suposta pela idéia original do que é eterno, nos deparemos com variedade e insegurança e nos sintamos frente a um desejo instigante, ao desafio do desconhecido e à revelação do encoberto. É o que sugere Inês Pedrosa, ao associar eternidade e desejo numa viagem que se revela experiência da liberdade de quem vê porque não enxerga e enxerga o que não vê. Surge daí o contraste inaudito de luz e sombras, alma e formas. Conflito permanente de tempos e espaços que reverbera de velhas dualidades barrocas esticadas na corda das eras a ecoar sobre culturas superpostas e a falar pela manifestação de um “eu” declarado a um “tu”, da mulher que busca o homem, do encaixe entre um e outro corpo, da viagem que interrompe a ânsia de andar pela satisfação de permanecer.

*A eternidade e o desejo* é livro de aprendizado e de sensações. Tradução da fina sensibilidade da autora, Inês Pedrosa, e de outra jornada, a sua, como escritora convidada de uma etapa do ciclo “Os Portugueses ao encontro de sua história”, promoção do Centro Nacional de Cultura. Informa-nos que “do percurso e dos cenários dessa viagem”, feita pelo “Brasil do padre Antonio Vieira”, em 2005, nasceu-lhe a idéia do livro. Com ele, converteu em ficção as impressões da caminhada que renderam ainda o volume *No coração do Brasil – seis cartas a Padre Antonio Vieira* dentro da série *Diários de viagem*.

O título inaugural dessa coleção do Centro de Cultura, em 1991, decorreu de percurso semelhante. Agustina Bessa-Luís, na época, escreveu *Breviário do Brasil* para registrar impressões originadas de um longo deslocamento iniciado no Rio de Janeiro e prolongado até Manaus, no extremo norte. Depois disso, com base em várias rotas internacionais e pelas mãos de diversos convidados, a iniciativa já alimentou uma dezena de títulos. A experiência, como se percebe, reforça e atualiza o duradouro interesse pela temática de viagem.

No universo cultural português, a simpatia pelos relatos de viajantes viveu seu primeiro grande estágio no século XVI, como correlato das aventuras marítimas. Afora os textos de circulação restrita, decorrentes de missões oficiais, foi significativo, na época, o testemunho de religiosos a apresentarem descrições das paragens descobertas. Tratados sobre as Índias, a China, a Terra Santa e a Europa Oriental verdadeiramente mexeram com a imaginação lusa ainda seriamente vinculada pelos dogmas medievais.

A essa profusão de narrativas reveladoras de realidades inauditas seguiu-se a influência projetada sobre a literatura coetânea. Gil Vicente dedicou alguns de seus autos ao tema e, em linha aproximada, Camões transformou o desafio da viagem e dos descobrimentos no grande argumento épico de *Os Lusíadas*.

De uma quadra adiante, do século XVII, nos ficou o monumental relato de Fernão Mendes Pinto. *Peregrinação* é testemunho pujante de aventuras infundáveis, contadas com sinceridade comovente e com precisão de detalhes. Mendes Pinto mostra o empenho com que se conduziu pelas terras do Oriente em uma prosa ágil e encantadora, de uma força admirável não apenas pelo conteúdo da ação mas também pelo desempenho formal da narrativa, cuja graça alcançou reconhecimento no tempo.

Não espanta que, com iniciadores tão notáveis, o tema tenha alcançado imensa persistência, a confundir-se mesmo com o propalado saudosismo tão apontado como característica de identidade em Portugal. Daí, pelas linhas nem sempre retas do tempo, ser freqüente sua presença na prosa de ficção da segunda metade do século XX notavelmente marcada pela capacidade de ler a tradição para reinventar-se a partir de assuntos já muito pisados e consumidos.

Ao inscrever-se nessa saga de viagens e descobrimentos pela via do testemunho, Inês Pedrosa, de acordo com tendências dessa ficção mais recente, onde se inclui, busca ir além da geografia e da impressão imediata provocada por gentes e lugares. A mesma coisa vale para sua antecessora de percurso, Agustina Bessa-Luís. Deixemos de lado, no entanto, os diários que ambas compuseram para a coleção do Centro de Cultura para nos concentrar em Pedrosa que, está visto, a partir de uma experiência de circulação semelhante à de Agustina Bessa-Luís, resolve ir além das primeiras impressões e, ao fazê-lo, ata mais um nó no longo novelo da tradição portuguesa de literatura de viagem. Nosso objetivo é demonstrar alguns aspectos de *A eternidade e o desejo*, através dos quais Pedrosa, no nosso entendimento, contorna satisfatoriamente as armadilhas que a matéria bruta prepara ao escritor turista.

## 1. Viagem e ficção

Para começar a transformação de viagem vivida em viagem imaginada, Pedrosa arquiteta uma protagonista cega, ironicamente chamada Clara, e constrói o nó do argumento em função de duas visitas ao território brasileiro. A primeira, falhada, pertence ao universo extradiegético. Por isso, dela temos apenas a informação de que Clara seguira para surpreender Antonio, o baiano especialista em Vieira que conhecera em Portugal e por quem se apaixonara. A promessa de prazer, no entanto, inverte-se em dor e perda: em pleno bar *Beleza Pura*, com os amantes ainda não refeitos do susto do reencontro, a tragédia – com irreprimíveis ares de ironia e melodrama – está resumida em dois projéteis certos: o que acerta o coração de Antonio e o que fere o nervo ótico da protagonista.

Morto ele, cega ela, aprontam-se os ingredientes para a viagem imaginada de Pedrosa. Calcada no retorno de Clara a Salvador, a narrativa dessa trajetória é feita de um estilo vivo, pontuado de domínio técnico e compreensão histórica, que encontra na tradição de Antonio Vieira o anteparo filosófico adequado a salientar marcas de confluências e divergências entre um Portugal vivido e um Brasil sentido, ambos desdobrados no interesse intelectual da protagonista, no seu saliente conhecimento de literatura e canção popular brasileiras, na sua diligência pelo

sincretismo religioso baiano. Esses são os desvãos do discurso, as frestas que nos são dadas para espiarmos por onde se debate a alma do escritor confrontada com os fantasmas de sua própria tradição, desafiada a falar do seu encontro com a história.

Em Pedrosa revigora-se o pensamento que se constrói e se molda na experiência de andar. Como ocorre em *Viagens na minha terra*, a caminhada é a oportunidade para manifestar emoções e distorcer compreensões. Porém, ao ideal romântico de consórcio com a natureza, paradigma de Garret, Pedrosa, às margens das tradições pátrias, como nauta do século XXI, enfrenta águas incertas de orlas invisíveis. Firma âncoras no além do oceano e sob o calor contagiante dos trópicos. Sua pauta afina-se no constante dizer da mulher que transmite a imemorial experiência da revelação, que não lhe vem do olhar que se projeta sobre o que lhe rodeia, mas do que enxerga como coisa sentida, do fundo do ser.

## 2. Próprio e alheio

A exemplo daquela personagem de Clarice Lispector do conto “O amor”, que, ao ver um cego mascando chicletes perde suas referências imediatas e inicia um conturbado percurso rumo ao ser insondável que a habita, assim Pedrosa concebe a viagem de Clara, na junção do feminino e do masculino, da paixão e do amor, do sagrado e do profano, da tradição e do contemporâneo. Clara, o ser na confluência de outro ser, a razão na busca da emoção, a mulher solta na escuridão do mundo guiada pela luz de sua própria intuição. A mulher entre os homens de sua vida, algumas vezes a segurar-lhe os passos, a amarrar-lhe as mãos, como aquele primeiro Antonio encontrado em Portugal e logo morto em um Brasil desconhecido ou como este descartado Sebastião, rei frágil de um mundo caduco que as primeiras circunstâncias fizeram-na trazer como guia de sua segunda viagem e que as prontas revelações logo a levaram a abandoná-lo no meio da jornada. Outras vezes, entretanto, homens-estrelas, guias do caminho, reveladores de rotas surpreendentes.

Nessa segunda categoria habita Vieira, que Pedrosa cola ao texto, contrapondo às “descobertas” de Clara na realidade contemporânea brasileira trechos de vários sermões, contaminando a narrativa com o vigo-

ro pensamento do pregador seiscentista, legitimamente autor de dois mundos, de alma barroca e verbo transcendente às fronteiras da geografia e do tempo, de cuja luz a protagonista se encarrega de testemunhar: “preciso de tuas palavras Antonio Vieira, porque dentro delas o Sol e a Lua e as Estrelas e a Natureza ressuscitam, em maiúsculas e com uma firmeza de recorte que nunca a minha retina conseguiu captar” (PEDROSA, 2008, p. 49).

Mais do que de sexo e de corpo, essa segunda categoria dos homens de Clara é feita de palavras, idéias, sensações e sentimentos, composta de seres indistintos, às vezes afeitos à convivência do masculino e do feminino, sínteses do prolongamento entre o eu e o tu, o próprio e o diverso. Assim, enquanto Vieira é o facho que atravessa os tempos, Emanuel, com quem se encontra em suas andanças pela envolvente Salvador contemporânea é a atualização da energia estelar do amor. Com ele, Clara vive o amálgama entre aspiração e realização, sonho e fantasia e aprende a funda transformação dos sentidos.

O negro ou o mulato, o porto de chegada, o esperado, o eleito, o descoberto. Emanuel, do hebraico, “deus conosco”, nome profético referido à vinda do filho unigênito destinado a cumprir na Terra as predições dos antigos profetas. Emanuel, retirado por Pedrosa das sendas macunaímicas da cultura brasileira, revelação totêmica onde Clara busca inspiração e, como uma versão feminina do ancestral Tirésias ou do contemporâneo Jorge Luis Borges, num acurado diálogo com a tradição, erige, das trevas do ser, a clareza atual e instigante de sua inquietante busca.

À sugestão dos nomes, Inês Pedrosa fia a intercalação dos tempos e a bem dosada distribuição dos registros discursivos, seus e alheios, do presente e do passado, conduzindo a caminhada de Clara que, já se viu, é de descoberta, ou, para avaliá-la adequadamente na perspectiva das séries literárias, de formação. Vieira, enigma e metáfora dessa trajetória iluminada, às vezes é o par confidente, reflexo de sua própria busca, a quem a protagonista aprendiz confessa: “vejo-te, Antonio menino, sem saberes de que terra és. Trouxeram-te de Portugal para os trópicos através de um mar imenso, e o violentíssimo baloiço do mar desenhou-te a forma da alma” (Idem, p. 63). Outras vezes ganha a constituição do reverenciado orador torna-se o intransferível exemplo a ser seguido: “temos que carre-

gar nos contornos do mundo se pretendemos sacudi-lo – Vieira compreendeu-o como ninguém” (Idem, p. 24).

Nessa trajetória do aprendizado de Clara, a autora efetiva o particular interesse por atualizar a figuração do feminino, que desde o primeiro romance, *A instrução dos amantes*, de 1992, transformou-se em uma das linhas de força de suas obras. A propósito do festejado *Fazes-me falta*, de 2002, Agustina Bessa-Luís salientava a expressividade desse traço característico:

Entramos numa nova era do romance de aprendizagem no feminino. Enquanto que no tempo de George Sand e depois no tempo de Simone de Beauvoir, a mulher pretendia lutar contra todas as formas de miséria, tanto afetiva como espiritual, hoje o romance, de que é exemplo o de Inês Pedrosa, tem um outro despertar cultural.

(BESSA-LUÍS, 2002, p. 19)

A autora de *A eternidade e o desejo*, de fato, pertence a uma geração de novos ficcionistas que aos poucos vai deixando para trás ou vai alargando com aportes mais flutuantes e permeáveis a insistente temática da identidade portuguesa, ainda bastante engajada no compromisso de revisão da história em contemporâneos mais velhos, como Saramago e Lobo Antunes. Na observação de Maria Fernanda Abreu, trata-se de “geração mais cosmopolita, aberta a influências internacionais como a das literaturas americana e britânica ou da vertente latina de Jorge Luis Borges e seus seguidores” (ABREU, 2005).

### 3. Focalização dupla

Outro traço característico de *A eternidade e o desejo* é a manutenção da técnica narrativa experimentada com acerto por Pedrosa em romances anteriores. Ainda a propósito de *Fazes-me falta*, a crítica saudou a perícia da autora no uso do que classificou como dupla focalização autodiegética. Mônica Guerra da Cunha chama a atenção para o tom de monólogo dessa estrutura narrativa e para o quanto fortalece a verossimilhança e a fluidez discursiva, na medida mesmo em que o primeiro plano da voz se

orienta pelo tom confessional das personagens, relegando para segundo plano a intenção de contar uma história.

Diferente de *Fazes-me falta*, cujo enredo se concentra fundamentalmente em duas personagens, *A eternidade e o desejo* possui elenco bem maior. Isso não impede que toda a estrutura narrativa se calcie no mesmo esquema de cenas orientadas por monólogos dialogados, cuja marcação permanente é o cruzamento de vozes sempre aos pares. A fala do “eu” é contaminada pela inarredável presença do “tu” e, na sequência das cenas, uma e outra voz, vale dizer, uma e outra personagem, alternam posições. Mônica Cunha observa com justeza que nesse jogo de perspectivas “o leitor se vê duplamente informado acerca das personagens e dos acontecimentos e, porque não, [...] se vê duplamente preso à história” (CUNHA, 2004, p. 49).

Essa estrutura narrativa de duplicações, além de coadunada à trama de tantas alusões ao barroco, em função do natural e permanente apelo ao “outro” resolve os principais perigos oferecidos pela matéria temática. Graças a esse exercício dialógico, Pedrosa pode abordar com entusiasmo “impressões de um Brasil mulato e sincrético” sem cair nas armadilhas de uma sociologia fácil e linear, mesmo que, às vezes, as afirmações sejam excessivamente parciais, como na fala de Clara a Sebastião, uma das várias passagens em que a personagem proclama a súbita afeição pela terra brasileira em detrimento do Portugal de onde vem:

Sou daqui, do Brasil – sou deste odor violento a floresta e mar, desta melancolia urbana excessivamente quente e perigosa, desta língua portuguesa lenta e lúbrica, deste baile de gerúndios mergulhado nos compassos do presente. O Brasil é o hoje vertical: todas as misérias do passado e as esperanças do futuro se aglutinam na experiência do momento presente. Eu sou desta mestiçagem mais potente do que toda a História, tu és da História, com princípio, meio e fim.

(PEDROSA, 2008, p. 146)

Na verdade, circunscrita à busca de Clara, e perfeitamente adequada ao processo de duplicação inerente à técnica narrativa utilizada, o que poderia ser reducionismo sociológico justifica-se como legítimo senti-

mento e adequada sensação da personagem. Além disso, o aspecto dialógico do monólogo da protagonista (“eu sou desta mestiçagem” / “tu és da História”), garantia de que a voz que fala é permanentemente secundada, sugere que, ao universo imediato do que é dito se correspondam outros por onde a astúcia da autora nos leva em sua viagem de descoberta e revelação.

Nesse quadro de trocas, os sermões de Vieira, intercalados à ação narrativa, seguidamente servem de glosa justificadora à ação e à posição das personagens. Informada pela autoridade argumentativa desse discurso primordial, a voz narrativa acautela-se atrás das palavras. Daí, busca reinscrever o mundo de quem fala e de quem vê, de quem cria e de quem lê. Por essa transposição escorregadia entre ficção e realidade, Clara é constantemente a viva expressão da voz autoral decisivamente expressa naquela junção de Portugal e Brasil, passado e presente:

Não, não vês, como eu não via. Pertencer a um país que de antigo se tornou velho também não ajuda a ver. Só através dos olhos desse Antônio que veio do Brasil eu comecei a ver. Nos olhos dele aprendi a ler Vieira, como no seu corpo aprendi a saborear o desejo infinito, o desejo como experiência da eternidade. Para essa experiência não tenho palavras. Nem sequer silêncio. Dessa experiência, sobrou-me o que sou.

(Idem, p. 26)

A insistência dos verbos “ver” e “pertencer”, no trecho citado, acusam uma das chaves principais do “aprendizado” de Clara/Pedrosa ao longo do universo discursivo de *A eternidade e o desejo*. Trata-se da tentativa de incorporar a experiência que se supõe a partir da disposição das palavras. Não por acaso a eleição de Vieira insiste em sua dupla personalidade de orador tentacular e sujeito de ação vigorosa. Ao seguir seus passos, Clara justifica suas próprias posições e, já nas fronteiras da ficção, a história de Pedrosa busca o passado com vistas a lançar renovadas luzes sobre o presente.



## Em conclusão

Lembremos, a propósito, que, na época de Antonio Vieira o homem vivia na história e a história habitava nele. O historiador francês Philippe Ariès lembra-nos que assim se definia identidade do povo cristão no período medieval. Já a cristandade moderna desprezou essa face da história como vivência e em seu lugar elegeu leis e teorias baseadas em dogmatismo e moralismo. Mas a característica da sociedade medieval, baseada na recordação do passado, na sua incorporação ao cotidiano, conforme Ariès, ainda pode ser encontrada na experiência existencial de algumas comunidades tradicionais.

Essa parece ser a chave pela qual se orienta Pedrosa ao reler Vieira e aproximá-lo da figura de Clara no seu périplo baiano. Do quanto se cruzam passado e presente nessa relação entre ficção e história, emerge o apelo do arcaico, do tradicional, ou para dizer como o próprio pregador, do permanente que a roda do tempo não destrói. No fundo, a viagem de Pedrosa, a transposição do espaço nas pegadas de um passado histórico, coloca-a frontalmente diante da séria questão da temporalidade humana.

Para refleti-la, de fato, é preciso bem mais que um diário de viagem. *A eternidade e o desejo*, o romance, nasce da rica sugestão literária do tema, da vontade de representar o quanto uma trajetória, como configuração de um desejo autêntico, pode estender-se indefinidamente no tempo. Esta, aliás, é a magna lição de Vieira, no trecho que serve de epígrafe a segunda parte da narrativa, sugestivamente intitulada “O desejo”.

O excerto foi retirado do sermão pronunciado por ocasião da festa de Nossa Senhora do Ó e pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda na Bahia, no ano de 1640. O tema é a concepção de Maria. Ao redor desse núcleo ideativo, o pregador tece importantes considerações acerca da relação entre finitude e eternidade. Através da figura de *Livro do DesMaria*, cujo útero continha o próprio Deus e cuja invocação (Ó!) expressava o desejo da manifestação desse sagrado conteúdo, Vieira afirma que a aspiração temporal e carnal do homem é capaz de conter em si o eterno. Encontramos a síntese desse princípio na epígrafe selecionada por Pedrosa, que é a seguinte:

E se me perguntarem os filósofos, como podia o desejo fazer eternos aqueles dias, sendo de tão poucos meses, respondo que o modo foi, e a razão é porque os desejos da Senhora e os O O dos mesmos desejos – que também são rodas – unidos e acrescentados à roda do tempo, posto que o tempo fosse finito, eles o multiplicavam infinitamente.

(VIEIRA, apud PEDROSA, 2008, p. 129)

A presença ausente é o que move o desejo. Essa é a conclusão de Vieira, tirada da invocação de Maria. Esse é o achado de Pedrosa, aplicado à cegueira de Clara. E essa, enfim, é a mola da história humana, permanente porque sempre se molda, eterna porque nunca se resolve.

### Referências bibliográficas

- ABREU, Maria Fernanda. Uma outra linguagem (entrevista). *Veja*, São Paulo, 17 de agosto de 2005.
- ARIÈS, Phillipe. *O tempo da história*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- BESSA-LUÍS, Agustina. A cintilação da mortalidade. *Jornal de Letras*, p. 19, 15 de maio de 2002.
- \_\_\_\_\_; TÁVORA, F. *Breviário do Brasil*. Porto: ASA, 1991.
- CUNHA, Mônica de Moraes Guerra da. *Sucessos na literatura*. Regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea. Dissertação de Mestrado. Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, fevereiro de 2004.
- PEDROSA, Inês. *No coração do Brasil – seis cartas a Padre Antonio Vieira*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

## GONÇALO M. TAVARES POR HANNAH ARENDT: UMA LEITURA DE *APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA*

Pedro Quintino de Sousa  
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias  
da Universidade de Lisboa

### 1. Genealogia filosófica em Gonçalo M. Tavares

Na declaração de objectivos deste ensaio sobressai a tentativa de compreender, dentro do contexto da obra *Aprender a Rezar na Era da Tecnologia* de Gonçalo M. Tavares, os mecanismos de funcionamento político das sociedades modernas, dos movimentos anónimos que regem essa massa anímica e inerte tal como representados no romance agora analisado e nas obras filosóficas de Hannah Arendt, Hermann Broch ou dos ausentes Ortega y Gasset<sup>1</sup> e Elias Canetti<sup>2</sup>.

Na tetralogia *O Reino*, constituída pelos romances *Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, romance a analisar em maior detalhe no terceiro segmento deste ensaio, Gonçalo M. Tavares institui uma genealogia filosófica na qual procede à leitura crítica de várias matérias filosóficas, nomeadamente Força, Técnica, Ética, Acção e Poder. Na primeira obra, *Um Homem: Klaus Klump*, Gonçalo M. Tavares reflecte sobre a noção de força advinda de Nietzsche e Foucault e a forma como esta noção é corrompida quando inserida num contexto bélico ou militar. Se os dois filósofos agora invocados concebem a força enquanto matriz construtiva e orientadora de rela-

---

<sup>1</sup> ORTEGA Y GASSET. *A Rebelião das Massas* (tradução de Artur Guerra). Lisboa: Relógio d'Água, 1989.

<sup>2</sup> ELIAS CANETTI. *Crowds and Power* (tradução de Carol Stewart). New York: Farrar: Straus and Giroux, 1984.

ções humanas, Gonçalo M. Tavares demonstra que num contexto militar o conceito de força sofre transformações radicais e culminantes menos na dialéctica do forte e do fraco e mais na dialéctica do opressor e do oprimido, do destruidor e do destruído. *Um Homem: Klaus Klump* apresenta ao leitor um universo tirânico, expressão a ser recuperada a propósito de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, onde a figura forte, isolada e onnipotente, idealiza e concretiza a invasão e aniquilação de um povo com o qual não tem qualquer relação política, económica ou social. *Klaus Klump* inaugura um universo ficcional, embora documentado na memória histórica e colectiva do leitor, de negatividade e imoralidade. A personagem que empresta o nome ao título da obra, Klaus Klump, demonstra como a submissão a forças tiranas pode, com recurso à *vontade de poder*<sup>3</sup>, princípio filosófico de Nietzsche, transfigurar o pensamento e acções do indivíduo: *Klaus Klump exemplifica literariamente a forma como através da vontade de poder e da força reactiva o fraco se transforma em forte*. O primeiro romance de Gonçalo M. Tavares prova, para além da ficção, que o uso da força para cumprimento de metas totalitárias, violentas e opressoras, anula a força enquanto matéria construtiva. Em segundo lugar, a leitura de *A Máquina de Joseph Walser* introduz a filosofia da Técnica explanada através da relação homem-máquina. Gonçalo M. Tavares inverte a relação homem-máquina que, segundo os modos tradicionais de representação, resulta sempre numa alienação involuntária do homem por parte do mundo mecânico e tecnológico, uma alienação insuperável e incombátível que, em última instância, resulta no desaparecimento do homem e na diluição total do corpo pela máquina. O autor, pelo contrário, apresenta uma personagem, Joseph Walser, cuja diluição do corpo-próprio na máquina é um desejo consciente, desejo decorrente da sua incapacidade em preservar, no fundo, os princípios microfísicos de Foucault: Estado, Religião e Família. No entanto, o personagem constata que a diluição do corpo-próprio na máquina transforma a carne em objecto informe e em desaparecimento total:

Um corpo reforçado com as mais diversas próteses, onde orgânico e inorgânico, carne e metal se encontram e mesclam,

<sup>3</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE. *The Will to Power* (tradução de Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale). New York: Vintage Books, 1968.

produzindo uma figura-limite que não é nem *eu* nem *outro* [...] O apagamento das fronteiras culturalmente estabelecidas que o híbrido simboliza interpõe-se como obstáculo para a realização do processo identitário no seio dessa mesma cultura e, ao perder-se a identidade, a subjectividade pode correr o risco de se transformar num signo vazio<sup>4</sup>.

Embora Gonçalo M. Tavares inverta as categorias tradicionais da relação homem-máquina nas quais a máquina se transforma num objecto avassalador e diminuidor da identidade humana – o resultado final é a constatação de uma relação impossível: a carne não será metal, nem o metal será carne. Em terceiro lugar, *Jerusalém* aborda a ausência de pensamento ou consciência ética no indivíduo contemporâneo. A falha ética criada por Gonçalo M. Tavares prevalece a toda a narrativa num discurso de violência e loucura. Por um lado, Theodor Busbeck, médico e investigador, elabora um estudo comparativo entre os vários momentos da História e os relatos de Horror intrínsecos. Para tal, toma como objecto de estudo não as guerras, mas o uso indevido da força e da violência enquanto modos efectivos de aniquilação nos campos de concentração onde o sujeito é destituído de categorias humanas, morais, sociais e judiciais. Gonçalo M. Tavares inverte a pluralidade pós-moderna e sugere um regresso ao discurso cronologicamente delimitável – o desenvolvimento político e cultural das sociedades depende do conhecimento do passado, do presente e, no que poderia ser uma *profecia mítica*, do futuro: o conhecimento do futuro assenta na certeza da natureza violenta e antiética do homem e na possibilidade reincidente do ser humano. Por outro lado, Mylia estabelece um discurso de procura de deus, não o Deus da Igreja Católica, mas de um entidade metafísica que preencha a lacuna aberta pela descrença no homem – Mylia, doente esquizofrénica, mede a cura à sua condição na dialéctica da exclusão e correcção de um erro de linguagem imposto ao pensamento racional. Em *Jerusalém*, a categoria do ser humano é uma categoria suprimida – prevalece a ideia do

<sup>4</sup> ANTÓNIO FURTADO E CATARINA MOURA, «DEVIR (IN)ORGÂNICO. Entre a humanização do objecto a desumanização do sujeito», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº33, 2004, p. 202-203.

que o ser humano é um ser supérfluo e, perante a ausência de valores éticos, um animal a considerar com indiferença. Em quarto lugar, o romance *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, introduz, como será exposto neste ensaio, uma releitura dos princípios de Acção e Poder tal como entendidos por Hannah Arendt: acrescido a uma leitura distinta destes fenómenos, Arendt entende na força e no poder uma forma de constituição e manutenção das transformações sociais, bem como da sua reincidência histórica. Pelo contrário, Gonçalo M. Tavares, na leitura imposta ao significado da política moderna, equilibra poder, força e violência: força e violência permitem ao homem-político alcançar e manter o poder com recurso aos princípios fundamentais do medo e da submissão.

## 2. Reflectir o mal ou a *suspensão do juízo moral*

Os romances de Gonçalo M. Tavares são romances desencantados<sup>5</sup>. O factor decisivo para justificar *O Reino* enquanto reino desencantado é a reflexão prolongada sobre as origens do mal e sobre o mal como catalisador das relações humanas: é comum aos quatro romances reflectir a negatividade da acção humana, a ausência, destruição ou destituição de valores enquanto motor da história social, política, económica e tecnológica do século XX. Gonçalo M. Tavares encontra na suspensão do juízo moral, expressão de Milan Kundera, a forma otimizada para reflectir sobre os mecanismos do mal, sobre o pensar e o agir humanos quando suspensos ou desprovidos da consciência do bem, sobre o pensar e o agir humanos quando toda a acção é empossamento do mal. Como afirma Kundera:

Suspender o juízo moral não é a imoralidade do romance, é a sua *moral*. A moral que se opõe à inextirpável prática humana de julgar imediatamente, sem parar, de julgar tudo e todos, de julgar sempre seguindo em frente e sem compreender. [...] A criação do campo imaginário em que o juízo moral fica suspenso foi um feito de um alcance imenso: só aí podem desabrochar as personagens romanescas, a saber in-

<sup>5</sup> PEDRO QUINTINO DE SOUSA. *O Reino Desencantado. Literatura e Filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Colibri, 2010.

divíduos concebidos não em função de uma verdade preexistente, enquanto exemplos do bem ou do mal, ou enquanto representações de leis objectivas que se afrontam, mas enquanto seres humanos autónomos que se baseiam na sua própria moral, nas suas próprias leis morais<sup>6</sup>.

Kundera afirma a moralidade da ficção dotada de imoralidade, tal como se o conhecimento literário se constituísse enquanto contra-conhecimento, um acontecimento contra-natura que prevê sempre o movimento reflexivo e crítico de escritores e leitores. É neste movimento que Gonçalo M. Tavares suspende a moral e especula as origens, ideologias e mecanismos totalitários revelados durante o século XX. A suspensão ficcional do juízo moral origina um paradoxo: se Gonçalo M. Tavares procede à suspensão do juízo moral, fá-lo porque o princípio ético que rege a sua escrita exige a paralisação desse mesmo mecanismo ético para melhor expressar o seu contrário absoluto, o seu negativo. O princípio ético que dita toda a literatura sugere ou ordena a sua suspensão para uma compreensão óptima da sua necessidade e urgência. Broch, na abertura do ensaio *O Mal no Sistema de Valores da Arte*, afirma:

Se no curso da civilização foi sempre a arte e os seus respectivos estilos que construíram a mais visível expressão dos hábitos e costumes de cada época, e se tal se aplica ao tempo presente, então a arte deveria constituir um manifesto singular da natureza extrema do período actual; o nosso tempo exige à humanidade as maiores demandas éticas e capacidade de auto-sacrifício<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> MILAN KUNDERA. *Os Testamentos Traídos* (tradução de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Asa, 1997, p. 12 – 13.

<sup>7</sup> HERMANN BROCH. *Geist and Zeitgeist* (tradução de John Hargraves). New York: Counterpoint, 2002, p.3.

### 3. Gonçalo M. Tavares e Hannah Arendt – leituras de Acção e Poder

Hermann Broch antecipou o surgimento da pós-modernidade, não pela sua nomeação ou caracterização, mas por testemunhar e escrever a decadência da modernidade reflectida no estilhaçar dos sistemas de valores, fossem estes políticos, históricos ou económicos. Nos seus ensaios, Broch manifesta um receio contraditório que afirma a condição humana na sua pluralidade máxima, embora esta pluralidade se revele fragmentadora dos grandes sistemas organizadores; no fundo, Broch antecipa o fim das grandes narrativas que Jean-François Lyotard viria a reafirmar na obra *A Condição Pós-moderna*<sup>8</sup>. Na obra *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Gonçalo M. Tavares apresenta o universo antiético da personagem Lenz Buchmann, individuo cuja acção e busca de poder reflecte em simultâneo a perseverança e insignificância da memória perante a ameaça do esquecimento, do nome humano que se dilui na história, no tempo e na morte. Lenz Buchmann, à semelhança de Theodor Busbeck, protagonista de *Jerusalém*, é médico, alguém que

[com] o bisturi dentro do organismo procurava reinstalar uma ordem que fora perdida. Trazia de novo as leis: conhecendo-se a causa adivinhavam-se os efeitos: tratava-se – Lenz por vezes dizia-o – de implantar uma nova monarquia; o bisturi anunciava um novo Reino [...] Claro que se começava a entrar num novo mundo. Uma acção poderosa deitara abaixo os deuses; o brilho das coisas era já o brilho exclusivo das coisas, o divino já não era um elemento *que ilumina ainda mais*, era simplesmente uma outra coisa, fora já da oposição claro/escuro<sup>9</sup>.

Para Lenz Buchmann a interferência médica no mundo reflecte-se em acções materiais e visíveis, onde a sua influência, o seu nome, poderão

<sup>8</sup> JEAN-FRANÇOIS LYOTARD. *A Condição Pós-Moderna* (tradução de José Bragança de Miranda). Lisboa: Gradiva, 2003.

<sup>9</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 27.



recuperar e reordenar o caos, reordenar a desordem que o indivíduo impõe a si mesmo – *Aprender a Rezar na Era da Técnica* desenvolve-se, tal como os restantes romances, num contexto de guerra enquanto «resultado de um desenvolvimento económico e tecnológico catastrófico»<sup>10</sup>. No entanto, o desenvolvimento catastrófico significa para Lenz Buchmann o potencial máximo da sua profissão:

Em poucos anos de actividade Lenz percebera que na medicina se combatiam as duas mais espantosas capacidades técnicas: a explosão e a precisão [...] o combate entre dois extremos da técnica: o seu bisturi encarnava a precisão, moral, a legalidade que uma parte da técnica instala e exige, e do outro lado, do lado do doente, estavam em franco desenvolvimento os efeitos de uma explosão provocada também pela técnica<sup>11</sup>.

A acção de Lenz Buchmann permite a sua definição enquanto agente activo, enquanto nome incluído no mundo através da acção: o princípio activo de Lenz Buchmann inicia e mantém a sua margem de diferenciação: Lenz Buchmann é outro porque age, é outro porque, ao contrário do homem-social, não é uma massa inerte a ser atacada, mas, pelo contrário, aquele que ataca, aquele que, de acordo com Hannah Arendt, estabelece a acção humana enquanto forma de distinção dentro da igualdade. A consciência activa de Lenz Buchmann é, não obstante, uma consciência corrompida, uma consciência que impele à acção para fins individuais, para fins que, a qualquer momento, poderão sofrer o reverso por meio e vontade do invidíduo:

Dr. Lenz Buchmann não conseguia deixar de pensar naquela outra possibilidade que, uma vez mais, tinha ao seu dispor: poderia rodar o manípulo para a direcção errada, para o lado que desligava intencionalmente o mecanismo.

---

<sup>10</sup> HERMANN BROCH. *Geist and Zeitgeist* (tradução de John Hargraves). New York: Counterpoint, 2002, p.5.

<sup>11</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 29.

E por muito que a si próprio se chocasse – já que a sua profissão era o reduto moral que ainda guardava numa vida que sabia ser absolutamente desordenada –, apesar disso, Lenz sentia-se atraído por aquela segunda hipótese, por aquele caminho negativo que nunca percorrera<sup>12</sup>.

No fundo, Lenz Buchmann advoga o princípio ético de reordenação da matéria desordenada, da reordenação maior de um mundo caótico sem que, primeiro, a limpeza ou higiene ética desponte na sua consciência e comportamento: torna-se impossível diagnosticar a origem do mal no indivíduo moderno que, sem fundamento aparente, transforma-se em agente da acção violenta e anuladora. De acordo com Arendt, a acção é o testemunho real e material que o homem deve criar no espaço, fixar no documento artístico ou histórico e, depois, transmitir a gerações futuras. Na história moderna que *Aprender a Rezar na Era da Técnica* medeia, o testemunho transmitido para gerações futuras é o testemunho da violência. Exibe-nos a obra de Gonçalo M. Tavares a potência da literatura em fixar o contra-exemplo ou contra-conhecimento, o contrário absoluto da vida que conduz à sabedoria e transforma a acção real do leitor em acção construtiva.

Para Hannah Arendt a acção é um princípio colectivo: a acção revela sempre o agente que a produz e esse mesmo agente não pode agir em isolamento da sua comunidade também activa – a acção pressupõe, por isso, a concertação para gerar a acção. Ao remeter o princípio de acção para a revolução americana, Arendt destaca a vontade comum em interromper a vida quotidiana para promover a transformação social e ascensão de novos regimes políticos. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, o leitor observa um corpo social direccionado para o tédio e para a submissão consciente; observa o leitor ainda que a auto-exclusão da vida pública cria no indivíduo a ilusão de uma ordem inabalável porque intocada. O comportamento automatizado, submisso e inerte do corpo social origina ou, no mínimo, facilita a ascensão de ideologias tirânicas: a vantagem do tirano é a submissão cega, surda e muda do corpo colectivo. Assim, tal como para a revolta é necessária a comunhão do corpo so-

<sup>12</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 31.

cial, para a submissão e ascensão de ideologias tiranas, o corpo social adivinha-se igualmente uno. Lenz Buchmann, uma personagem assumida como aspirante a tirano, percebe neste movimento colectivo de submissão a grande vantagem do dominador:

[...] o que fascinou Lenz foi o modo colectivo com que cada cidadão individual cumprimentava o presidente da cidade – modo completamente diferente daquele com que se haviam aproximado de si. [...] a diferença estava sim entre um homem apresentar-se enquanto indivíduo ou aceitar ser alguém que pertence a um grupo. [...] Naquele curto trajecto entre o irmão, a cunhada do falecido e o presidente da cidade esses homens tinham perdido o nome, como se perde um papel do bolso, e chegados à fala, do outro lado, pareciam apenas capazes de repetir em voz alta o nome do país, da cidade e dos seus mais altos representantes<sup>13</sup>.

A ansiedade servil que Buchmann diagnostica nos homens da cidade, no povo encarreirado no tédio e na inércia, inverte a noção de sociedade transparente como entendida por Gianni Vattimo<sup>14</sup>: se, por um lado, o filósofo italiano acredita na crescente complexidade e pluralidade social possibilitada pelos meios de comunicação social, por outro lado, Gonçalo M. Tavares, debruçado sobre Adorno e Horkheimer,<sup>15</sup> edifica o tecido social enquanto massa indistinta e manipulável por entidades políticas. O reposicionamento do homem político, o *zoon politikon*, em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* inverte as categorias do homem activo apresentadas por Hannah Arendt em *A Condição Humana*.

---

<sup>13</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 85.

<sup>14</sup> GIANNI VATTIMO. *A Sociedade Transparente* (tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos). Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

<sup>15</sup> THEODOR W. ADORNO e MAX HORKHEIMER. *Dialectic of Enlightenment* (tradução de J. Cumming). Londo: Verso, 1995.

### 3.1. *Pluralidade*

O primeiro princípio de Arendt a ser invertido é o de pluralidade. De acordo com a filósofa alemã, a acção, característica inata e exclusiva ao ser humano, depende sempre da pluralidade: para organizar e concretizar a acção é fundamental a concertação ideológica, expressão pouco cara a Arendt, e comportamental, regrada pela recusa do indivíduo à vida privada e o elogio à vida pública. A acção isolada é acção infértil, ou, como afirma a autora: «[...] a capacidade humana de agir, sobretudo colectivamente, é extremamente útil para fins de autodefesa ou satisfação de interesses»<sup>16</sup>. Somente a pluralidade humana permite o enriquecer e desenvolver das circunstâncias que induzem à acção frutífera. Em Gonçalo M. Tavares, e na obra *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, a figura de Lenz Buchmann, apropriada ao princípio tirânico de Arendt, por si já apropriado de Montesquieu, é uma figura que, mesmo quando transposta da esfera profissional da Medicina para a esfera profissional e social da Política, preserva um desejo de isolamento em relação a si e em relação à massa social composta pelos cidadãos:

Aquela janela alta tinha, no fundo, uma altura feita ao milímetro para permitir uma especialização do olhar, um olhar que conseguia ver quinhentas pessoas e também, se necessário, mergulhar apenas sobre uma. [...] Quem construía aquelas janelas, com aquela localização, naquele andar concreto do edifício, percebia certamente não apenas de arquitectura mas também de política<sup>17</sup>.

Gonçalo M. Tavares afirma que a permissividade dos indivíduos permite uma governação política isolada – uma espécie de torre de marfim dos centros de decisão social – com preservação dos interesses menos do povo e mais, muito mais, da entidade governadora. Não será gratuito o paralelismo entre Gonçalo M. Tavares e Kafka de *O Castelo*. No entanto, a atitude de K., rebelde e indignada, é sempre contrária à atitude do indi-

<sup>16</sup> HANNAH ARENDT. *A Condição Humana* (tradução de Roberto Raposo). Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 22-7228.

<sup>17</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 139.

víduo de Gonçalo M. Tavares que, no tédio e no medo, permite actuações isoladas de Lenz Buchmann, como afirmado no romance: a passividade «evitava [...] que os imbecis voltassem a tomar a Bastilha [...] e a guiar com as suas mãos demasiado rudimentares máquinas que não domina [...]»<sup>18</sup>. Tal como a acção, a governação política isolada e auto-suficiente facilita o desregulamento social e protecção dos interesses, neste caso tirânicos, de quem governa. Em *Aprende a Rezar na Era da Técnica*, a suspensão do juízo moral, i.e., a urgência ética da obra literária, aponta o tédio enquanto trunfo maior das entidades políticas responsáveis pelas cidades modernas. Mais, remete para o tédio e passividade, a inconsciência consciente dos indivíduos, a responsabilidade pela origem permissiva de ideologias totalitárias.

### 3.2. *Discurso e Memória*

A natureza activa do discurso, o poder edificante – projectado para o futuro – da memória e o uso da violência conhecem em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* uma releitura criativa. Como referido na obra *A Condição Humana*, o princípio discursivo distingue o homem dos restantes animais; quando aplicado num contexto de acção, o discurso assume a particularidade fundamental da revelação do sujeito, ou melhor, da revelação do agente da acção, do indivíduo que, num dado momento, se aproxima da figura do herói – a figura do herói é representada pelo sujeito que através da acção e do discurso une o corpo comum das sociedades e, dessa forma, transforma e revolucina o tecido histórico, político, económico e cultural no qual se insere. Na relação acção-discurso, é o agente que discursa, que apela ao povo, que atribui significado à acção. Segundo Hannah Arendt, o discurso permite não só a revelação heróica do agente, mas, ainda, o fabrico histórico e futuro da memória: na Antiguidade, o poeta e o historiador assumiam como função social a preservação documental dos feitos heróicos que, em tempo diferido e nunca em tempo real, i.e., sempre para o futuro e nunca para o presente, serviriam de exemplo às gerações vindouras. Ao recuperar Broch, é possível afirmar que o princípio ético da Antiguidade seria a lição activa e discursiva

<sup>18</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 191.

siva para o futuro, onde o resultado estético – material, real – dessa acção e discurso seria a renovação das acções humanas sempre no sentido da transformação, uma transformação, claro, que respondesse aos desafios, eles próprios éticos, do tempo presente<sup>19</sup>. É possível afirmar que o romance prevarica, através da sua própria acção e personagens, as potencialidades do discurso e da memória. Por um lado, o corpo social que nos é apresentado em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* e, convenha-se, nos é apresentado nas sociedades modernas dentro das quais nos incluímos, rege-se por princípios rígidos, embora semi-inconscientes, de passividade: mecanizado pelo tédio e pelo medo, o homem moderno apresentado por Gonçalo M. Tavares retira-se da sociedade, da sua esfera activa, e transforma o discurso de Arendt num não-discurso, numa matéria inactiva ou mesmo inexistente que suspende o relato histórico e objecto artístico que daí podem advir. Gonçalo M. Tavares escreve a medida precisa do indivíduo moderno que, perante a falácia dos grandes sistemas ordenadores, opta pela inércia e, dessa inércia, transfere o poder de decisão para o homem político. Eis como o protagonista Lenz Buchmann, agora na perspectiva do político, observa os indivíduos:

Alguns homens tinha passado de uma fisionomia de alguém que sofre, fisionomia que Lenz, apesar de tudo, aprendera a respeitar, para uma fisionomia de pedinte, de alguém que por trocos é capaz de repetir vinte vezes um olhar virgem. [...] Esta alteração, este desvio de virilidade, esta existência que amontoava homens completamente diferentes numa única cova de onde saíam mãos vivas que pareciam pedir moedas, eram alterações e desvios estranhos, pouco explicáveis. A Lenz parecia que aos homens agradava aquela maneira misteriosa de desaparecer no meio da massa de pessoas<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Poder-se-á afirmar, então, que o poema detinha na rede da ficção toda textura da realidade: tudo o que é ficcional é sempre real, nem tudo o que é real pode ser ficcional, a menos que por vontade do poeta e do ficcionista.

<sup>20</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 136.

Lenz Buchmann, personagem auto-deificada, promove a prevaricação dos princípios de Arendt. A transposição profissional da medicina para a política revela em Buchamann a muito moderna ansiedade de poder: o próprio Buchamann confere à actividade política o dom de interferir na vida de um corpo colectivo ao contrário da medicina que, embora activa, limitava a interferência ao corpo individual. No entanto, a leitura de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* permite descobrir que a acção pretendida como concreta ou material não será, por influência de Buchmann, mais que uma acção sugerida, uma acção que, à semelhança de Broch e ao contrário de Arendt, não supera o plano das ideias, da sugestão e da intenção. Se Arendt defende a materialização social e pública da acção e do discurso, Gonçalo M. Tavares, na linha do já referido Broch, remete a acção para um universo sugestivo, para um universo ideal ou ideológico. Se para o escritor austríaco Hermann Broch o pensamento é, por si só, uma acção criadora de valores, permanece, então, a dúvida sobre quais os valores que Lenz Buchmann, o último reduto da modernidade perversa alicerçada na sugestão e no pensamento, pretende criar. Toda a acção de Buchmann remete para o espaço privado, para um espaço de não interferência, dentro do qual a acção permite apenas o cumprimento de objectivos individuais. A realidade activa e material de Gonçalo M. Tavares é o pensamento. O exercício do poder e da força em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* objectivam a sobrevivência do nome, neste caso, do nome Buchmann: o corpo do homem deve prevalecer ao discurso erosivo do tempo e da história, embora com a contradição criada por Gonçalo M. Tavares onde a acção imoral e suspensão ética providenciam o discurso do futuro.

### 3.3. Poder e Violência

No romance *Aprender a Rezar na Era da Técnica* o nome para o futuro é um nome dependente da vontade de poder da personagem Lenz Buchmann. Hannah Arendt distingue poder (produto da acção e persuasão), força (qualidade natural do indivíduo) e violência (princípio de coerção que pauta as relações humanas). Arendt relaciona força à acção que institui a transformação e poder à entidade política que preserva a nova ordem. No entanto, como apontado por Arendt com recurso a Montesqui-

eu, o tirano, figura de poder isolada, preserva o poder através do afastamento da massa social, da passagem do público ao privado. Na leitura de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, constata-se que o poder político é detido por Lenz Buchmann e Hamm Kestner, número um do partido político, representantes totais – ou totalizadores – das decisões políticas que, por seu lado, e de acordo com as personagens em análise, em nada dependem da voz social. Aliás, declara a obra de Gonçalo M. Tavares que a interferência da massa social no funcionamento da cidade é um factor a decrescer até à dimensão do inexistente: em Gonçalo M. Tavares, tal como nas sociedades modernas, o foco de decisão permanece uma clarividência para os detentores de poder e uma nebulosa para os indivíduos subalternizados; note-se, no entanto, que a subalternidade não é um estado inconsciente – tal como referido no romance e neste ensaio, a subserviência é o estado natural do indivíduo social: a permissividade e a inércia promovem a imobilidade, a não-transformação que, por não ser construtiva, permite a ilusão da não destruição. Lenz Buchmann e Hamm Kestner invertem, ainda, o princípio de violência tal como entendido por Hannah Arendt – por um lado, a filósofa entende que a violência, quando inserida num contexto terrorista, serve somente o meio para um fim e não uma forma de constituição legítima do poder nem uma manifestação da natureza forte ou fraca do indivíduo; por outro lado, entende-se que a trindade poder, força e violência constitui a arma política dos séculos XX e XXI que é a política armada de medo e opressão, a política reformulada na sua teoria e aplicação social:

Lenz Buchmann e Hamm Kestner haviam falado já da hipótese de uma explosão no edifício do Teatro principal, meio *talvez necessário* para instalar o estado de tensão na cidade. O tal primeiro medo útil para o Partido. [...] Os dois tinham encontrado uma nova direcção para a campanha, uma direcção secreta, claro: cria um perigo que eles próprios, depois, vencessem<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 245.



Em Gonçalo M. Tavares, o movimento político transforma-se num exercício de manipulação, numa conjugação entre poder, força e violência na apologia heróica do homem político.

### 3.4. *Cidade Ausente e o Mal Infinito*

Diz Arendt que o espaço da cidade é o espaço da acção humana, o espaço público onde a complexidade das relações humanas se desenvolve. Diz Arendt que o espaço da cidade é existente e real enquanto houver acção intencional ou intenções de acção, diz a filósofa alemã que a cidade enquanto espaço público perece na ausência de acção, na ausência de quem intervenha neste espaço transformando-o num espaço público. Em Gonçalo M. Tavares a cidade é real, existe, movimenta-se, mas é um espaço ausente, inexistente na massa humana activa – mais do que constatar a anemia própria das cidades, M. Tavares recupera para a sua obra a cidade ausente do espaço público, ausente da vida humana enquanto *polis*, espaço excelente para acção e transformação social. Se é possível contestar as afirmações anteriores, afirmando que a cidade é, sim, um espaço presente em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, é ainda possível reafirmar a cidade como espaço ausente quando a cidadania activa aí testemunhada se limita à acção terrorista de Lenz Buchmann e Hamm Kestner e à acção, aqui somente sugerida, de Buchmann no esforço inglório em fixar o seu nome na memória da cidade e do tempo. A cidade ausente representa, ainda, o espaço do regresso permanente à história, não à história como foi e que, de acordo com Arendt, baseada em Benjamin e Heidegger, o individuo deve contornar ou esquecer, mas à história que poderá ser, uma história que, de acordo com a obra em análise, alberga as «ruínas perigosas»<sup>22</sup>, essa memória recente e recorrente da acção humana, uma acção que preserva a sua raiz na suspensão real do juízo moral. A cidade ausente habitada por corpos presentes e mentes dispersas representa o espaço onde a suspensão do juízo moral é permanente, onde o exemplo que em Arendt deveria ser imitado pelo passado, é agora uma força a reprimir, a evitar. A cidade ausente é a cidade onde o Estado de-

---

<sup>22</sup> GONÇALO M. TAVARES. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 182.

corre sobre a vida do indivíduo e onde a Igreja é a marca da metafísica ausente, uma força que convém proteger, mas que não preocupa ao corpo político. Ao atentar-se a cobiça do fraco pela vontade de poder que Arendt determina, pode-se, então, definir a personagem Lenz Buchmann enquanto personagem fraca, incapaz perante a força do poder violento e ineficaz na preservação do nome, na preservação do futuro – poder-se-á concluir que a suspensão do ético é um estado normalizado da evolução humana, um movimento descrito pela modernidade onde o tirano ambiciona sempre à memória e a massa social ao esquecimento.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max (1995). *Dialectic of Enlightenment*, tradução de J. Cumming. London: Verso.
- ARENDT, Hannah (2001). *A Condição Humana*, tradução de Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água.
- BROCH, Hermann (2002). *Geist and Zeitgeist*, tradução de John Hargraves. New York: Counterpoint.
- FURTADO, António e MOURA, Catarina (2004). «DEVIR (IN)ORGÂNICO. Entre a humanização do objecto a desumanização do sujeito», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº33.
- KUNDERA, Milan (1997). *Os Testamentos Traídos*, tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Asa.
- LYOTARD, Jean-François (2003). *A Condição Pós-Moderna*, tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva.
- NIETZSCHE, Friedrich (1968) *The Will to Power*, tradução de Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books.
- SOUSA, Pedro Quintino de (2010). *O Reino Desencantado. Literatura e Filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Colibri.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007). *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho.
- VATTIMO, Gianni (1992). *A Sociedade Transparente*, tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio d'Água.

## JERUSALÉM: UM ATESTADO DE RESISTÊNCIA

Roberta Alves

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Reconhecer a realidade como uma forma de ilusão, e a ilusão como uma forma de realidade, é igualmente inútil. A vida contemplativa, para sequer existir, tem que considerar os acidentes objectivos como premissas dispersas de uma conclusão inatingível.

(Bernardo Soares)

Há muito se sabe que toda literatura se resume a um punhado limitado de histórias. Podemos até conjecturar que há algumas poucas dezenas de enredos possíveis, derivando, todo o resto direta ou indiretamente, de algum desses enredos. Todo texto literário, pode ser visto como uma mera questão de citação, um local no qual se reúnem inúmeras informações vividas, ouvidas, em um diálogo com Benjamin que afirma “Escrever a história é citar a história”(LOPES), as histórias em sua maioria são as mesmas, visto que não nos distanciamos da herança que nos constitui; cabe a cada poeta/escritor o árduo trabalho de construção, ele toma para si de forma decisiva a incumbência: a construção da linguagem. Fica claro que nesse labor, existirão construções e construções, como afirma (CORREIA, 2007), uma literatura com L maiúsculo ou outra com l minúsculo. Uma ativa e a outra passiva, onde a palavra pode se desenhar tanto como matéria-prima, como um mero instrumento de “contação” de histórias.

Segundo Freud, o indivíduo é dotado de dois instintos: *Eros* ou instinto de vida e *Tanatus* ou instinto de morte. A evolução da civilização humana pode ser descrita como a luta entre esses dois elementos apa-

rentemente antagonísticos, mas que ao mesmo tempo estão muito próximos, vida e morte e, conseqüentemente, a eterna luta da espécie humana pela vida, contra a morte. É esse embate que nos permite sentir, pensar, escrever, desenhar, pintar, cantar, esculpir, enfim, criar através da linguagem: a linguagem.

Caso façamos uma redução do objeto de análise aos temas, o número de variedades será muito menor. A morte é séria candidata a tema supremo dos livros, quem sabe, talvez perca apenas para o amor. E, de forma bem suave, compreendendo de antemão que podemos ficar sem uma resposta, nos questionamos: Será que o amor, uma representação forte de vida e a morte são assim tão antagonísticas?

A vida e a morte caminham juntas. O maior enigma da vida é a morte e o da morte é a vida. Será o homem capaz de vencer a morte e transformar a vida terrena infinita? O homem com toda tecnologia à sua disposição será capaz de prevenir e curar todas as doenças? A velhice poderá se tornar reversível? Estas e outras indagações fazem parte do cotidiano universal.

Aqui incluímos mais uma indagação: Por que o homem luta tanto para sobreviver e ter uma vida digna, se tudo não passa de um grande simulacro? Por que oferecer resistência a essa única verdade absoluta que nos acompanha?

Vida e morte...

Encontramos em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares (Companhia das Letras, 2006, 228 p.), uma angustiante alegoria sobre a morte, ou seria antes sobre vida? Ou será que é a vida encenada como escudo contra a morte? Ou seja, sobre a morte mesmo? Desde 2001, o autor português produz literatura, de sua autoria são cerca de quinze livros, entre poesia, microcontos e prosa. *Jerusalém*, nosso objeto de análise é o terceiro volume da tetralogia *O Reino*. Os dois primeiros são *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* e o último *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

A Narrativa intitulada *Um homem: Klaus Klump*, cujo personagem central, Klaus Klump, é um homem forte, filho de famílias ricas, que se manterá sempre no centro dos conflitos. Em seu caminho se relaciona com uma mulher também forte – Herthe – alguém que fará tudo para se

manter sempre no lado dos que vencem. Como pano de fundo deste livro, a existência de um conflito militar.

O romance seguinte, *A máquina* de Joseph Walser, decorre exatamente no mesmo período da narrativa anterior da tetralogia. Seu personagem central, Joseph Walser, no entanto, ao contrário de Klaus Klump, é um homem fraco, que se afasta do centro dos conflitos que aceita tudo, passivamente. A evolução de Joseph Walser pode ser entendida em contraponto à de Klaus Klump, visto que os personagens colocados em uma mesma época, lidam com ela de formas diferentes, um se utiliza do enfrentamento e o outro pela fuga. Joseph Walser é trabalhador de uma fábrica, e trabalha diretamente com uma máquina – máquina essa que alterará por completo a sua vida.

*Aprender a rezar na Era da Técnica*, última narrativa da tetralogia que se segue ao romance *Jerusalém*, é a história de Lenz Buchmann, médico que a certa altura decide trocar a medicina pela política, num diálogo visível com o médico Theodor Bursbeck que, em *Jerusalém*, dedica uma boa parte de sua vida a uma pesquisa histórica. Este livro relata as fases de força, doença e morte de Lenz Buchmann. Os conflitos de família, a forma de lidar com a doença por parte de um homem poderoso, as reações da cidade a um crime, as relações de antagonismo com outra família. A natureza, a técnica, a força, a fraqueza. Por fim, a decadência. *Aprender a rezar na Era da Técnica* mantém o mesmo olhar sombrio sobre a condição humana que as outras narrativas de *O Reino*: “O que vês quando olhas para onde todos olham?”.

Essa tetralogia de Gonçalo Tavares contém, portanto, romances cujo cerne temático é o mal, e são também conhecidos como os livros pretos. Nas palavras do autor português os livros são analisados como exercícios para treinar a verdade, como por exemplo, a experimentação do medo, da fome, da mesma forma podem ser vistos como exercícios para treinar a mentira. Todos funcionam como negócios, assim como estar apaixonado pode, muitas vezes ser outra forma de exercitar a verdade.

*Jerusalém* apresenta uma trama com intenso ir e vir narrativo, em que personagens dilacerados e suas histórias se entrecruzam, se tocam, se aconchegam e ao mesmo tempo se desaconchegam, às vezes se amam

e geralmente se magoam na noite (e na vida) de uma fria e emblemática cidade supostamente alemã.

Ao resgatar a memória do Holocausto ou a “inimaginabilidade da Shoah” (catástrofe, em hebraico) o romance insere-se como já foi declarado, na série dos “livros pretos”, vistos como “feitos para desencantar” e cujos “temas apontam os limites da violência e do mal”, evidenciando a “ausência de felicidade, o vazio que insidiosamente se enche de dor e loucura”, a ameaça a que estamos sujeitos de forma aleatória, o absurdo existencial em moldes kafkianos.

O parágrafo inicial do livro nos conduz a uma linha de pensamento epigráfica. Durante toda a narrativa essa passagem se repete com pequenas alterações de forma emblemática, podendo suscitar diversas observações, contudo, um fato nos chamou a atenção, o número de vezes que o telefone toca, quatorze vezes. Uma contagem sistemática e gradativa, que ao longo do romance vai perdendo a força, os números e ganhando uma cristalização, uma forma fixa de significação, pois apenas no primeiro parágrafo a contagem se inicia do número um.

O leitor é conduzido pelo narrador a partir de dicas e caminhos, com padrões e pensamentos religiosos, seja a partir do título da narrativa, seja pela busca inicial da personagem central por “um deus” ou a busca em plena madrugada por uma igreja aberta.

Ironicamente, parece que o narrador nos indica um caminho de leitura, no qual, passado e presente são meras construções do futuro. Tudo organizado de forma que, a principal construção seja fruto de uma transgressão temporal e espacial, mais uma tentativa vã, de se dizer o indizível.

Talvez um desnudar irônico do fingimento e dos artifícios da construção textual, como afirma (DUARTE, 2006, p.18): “a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo”.

A obra é construída como um desfile de personagens e tramas que, como em um teatro de sombras, ora se aproximam da luz e se tornam enormes diante de nosso olhar, ora se distanciam tornando-se assim menores, embora presentes. Todos os personagens funcionam como representações de camadas sociais que se sobrepõe – médicos, loucos, uma prostituta e um

assassino, adúlteros dos dois sexos, adolescentes cruéis – que em constante embate se posicionam em um conjunto de mundos que se relacionam de forma cruzada, estabelecem comunicações. Encontramos classes socialmente em crise identitária e de valores de vidas internamente abalados pela quase ausência dos mesmos. Como afirma Júlio Conrado:

Mesmo Deus, um valor consensual, mantém fechadas as portas da casa sagrada a uma mulher que desesperadamente procura ajuda às cinco da manhã, hora perigosa para andar pelas ruas em busca de igrejas. Um Hospício e a rivalidade entre cientistas, a teoria da catástrofe final do universo dependente dos equilíbrios do terror e a debilidade dos fracos ante os poderosos em tempo de paz, são linhas de força que o autor explora como à vontade de quem sabe escrever uma história de conteúdo lógico optando por cortes sincrônicos que confundem a cronologia e perturbam a diacronia, sem todavia deixar o discurso render obediência no cômputo da reconciliação das aproximações e recuos espaço-temporais textualizados.

Gonçalo Tavares elimina de sua escrita toda e qualquer menção a localidades, paradigmas temporais, traços de grupo que transcendam a cultura que cada indivíduo da história transporta. Os nomes são de origem germânica: eles e elas chamam-se Hinnerk, Busbeck, Gomperz, Hanna ou Milya. O famoso (e caro) manicômio é o Hospício Georg Rosenberg. Não se sabe de que guerra é Hinnerk sobrevivente. Ignora-se que país é aquele onde se está e que cidade é aquela. Sim, há o primeiro andar do nº 77 da Rua Moltke, Rua Klirk Purch, mas isso não impede que o leitor seja colocado em um não lugar, que *se sinta* em uma localidade de toponímia reduzida ao mínimo e sem letreiros sinalizadores que lhe forneçam orientações. E, bem vistas as coisas, para quê, se tudo o que acontece em *Jerusalém* pode acontecer na próxima virada de esquina...

Apesar disso, não podemos negar que o autor lisboeta tem uma consciência histórica. Não faz de Jerusalém apenas uma parábola bíblica sobre o pecado de se esquecer da própria história (o título do livro talvez seja uma menção ao salmo 137, 'Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém,

que se resseque a minha mão direita'). Transforma a alegoria numa rap-sódia em que cada um dos cantos é representado por dramas individuais em seus próprios ritmos, ligados pela instituição do hospício, um local de exclusão, de esquecimento e não de memória. A nostalgia de Jerusalém, cidade destruída e abandonada, é substituída, no romance, pela nostalgia do sagrado, em que a loucura surge como exaltação de um estado de anormalidade, saudável por escapar do dualismo cartesiano reinante entre gente dita normal.

Na rede desse romance, encontramos Mylia às voltas com uma doença que em pouco tempo – "num ano, dois, não mais" – vai matá-la. Quanto a isso não há dúvida: é irresolúvel, dizem os médicos. Contudo, em uma noite, às quatro da manhã, sem ter ainda descansado um minuto ("fechar os olhos quando se tem medo de morrer?"), com muita dor, resolve sair de casa. Procura, na escuridão da madrugada, uma igreja, que encontra fechada. Impedida pelo homem que guarda a igreja, ela dá a volta na igreja e sente uma pressão na bexiga. Quando urina, após lamentar não poder fazê-lo com a mesma "dignidade" e facilidade logística de um homem, sente fome. Assim como a pressão na bexiga a fez esquecer por um momento a dor, a fome subjuga sua doença:

Ela percebeu, claramente, que ali, junto à igreja, estavam em competição duas dores grandes: a dor que a ia matar, a dor má, assim ela a designou, e, do outro lado, a dor boa, a dor do apetite, dor da vontade de comer, dor que significava estar viva, a dor da existência, diria ela, como se o estômago fosse, naquele momento, ainda em plena noite, a evidente manifestação da humanidade, mas também das suas relações ambíguas com os mistérios de que nada sabe.

(TAVARES, 2006, p. 15)

A ambiguidade de sensações pode fazê-la perceber que ao sentir mais vontade de "comer um pão do que ser imortal" (p.16), ao escrever com giz na parede da igreja em letra pequena a palavra "fome", Mylia usa a vida para se defender contra a morte. Uma atitude de sobrevivência de uma pessoa que anos antes esteve internada em um hospício.



Theodor Busbeck é médico e ex-marido de Mylia, o pólo que aparentemente se opõe à insanidade errante da ex-esposa. É um homem correto, racional, um filho da ciência, que mantém o pé no chão. Começou a atender Mylia (considerada louca pela família) anos antes. Interessado pela personalidade dela, que dizia poder ver a alma, casa-se com a paciente. Paralelamente à atividade médica, Theodor desenvolve um ambicioso estudo, um gráfico que pretende estudar a história do horror desde que o mundo é mundo. Seu objetivo é de encontrar nessa história comportamentos e valores do horror, métodos particulares que se repetam e, com isso, traçar uma linha de probabilidades para descobrir se a relação horror/tempo tende a aumentar ou diminuir. Crê na possibilidade de evitar o mal através da ciência e do estudo.

Os personagens se encontram e como em um tecido a trama vai se desenvolvendo. Um leitor desatento não percebe de pronto essa construção, e assim suave e ao mesmo tempo somos colocados diante de fios e tessituras: Theodor é médico de Mylia: os dois se casam, anos após o casamento ele a interna em um hospício: lá ela se relaciona amorosamente com Ernst e desse envolvimento, anunciado por Gomperz diretor do sanatório ao Dr. Busbeck, nasce uma criança, Kaas.

O jovem Kaas, filho adotivo de Theodor Busbeck, é deficiente físico: suas pernas são magras e frágeis, desproporcionais em relação ao resto do corpo. Nunca poderá ser soldado. Por isso considera-se um fazedor de catástrofes.

Em passos largos e ambíguos a narrativa nos coloca diante de uma das caminhadas noturnas de Theodor, na qual ele se cruza com Hanna, uma prostituta, noiva informal de Hinnerk, ex-combatente que da guerra herdou duas sequelas hábitos: manter uma arma sempre à cintura e sentir medo. Sabedor de que algo vai acontecer em um momento imprevisto, Hinnerk pratica a pontaria todos os dias. Mantém-se sempre a postos – desista, imprevisto, aqui está um homem preparado. Esse estopim humano é vizinho de uma escola, onde já virou objeto de chacota entre alunos e professores pela sua "cara de assassino".

Todo esse elenco de espectros, fantasmas (menos Theodor) tem em comum, além da sombra da morte e da doença, um esforço em encenar a vida e retirar da encenação uma maneira de escapar da

morte. Estão presos dentro da finitude de suas deficiências físicas e mentais, mas buscam válvulas de escape para escapar do inevitável: Mylia com a fome que a fez esquecer sua dor. Hinnerk com seu mórbito (e por isso humano) prazer em apontar a arma para crianças e se imaginar atirando naquelas que o humilham. Hanna ao pintar os olhos. Kaas olhando fotografias em que, favorecidas pelo ângulo, suas pernas não parecem defeituosas. “Estar doente, pensa Mylia, era uma forma de exercitar a resistência à dor ou a apetência para se aproximar de um deus qualquer.” Ernst, que quando se vê livre do hospício, não consegue se acostumar com a vida “normal”; pretendia se jogar da janela, quando Mylia lhe telefona, pouco depois de ser barrada na igreja.

A dúvida característica do ser humano em questionamentos profundos que surgem de momentos epifânicos de fatos do cotidiano são recursos constantemente utilizados na narrativa como podemos perceber na passagem em que narrador analisa Mylia a partir de seus sapatos. Nessa passagem ele mergulha intensamente nos sapatos “rasos à homem” que a personagem utilizava:

Não há possibilidade de diálogo entre substâncias que nascem logo em campos opostos, em campos, não inimigos, que isso seria pensar na possibilidade de combate, de chamamento de energias, possibilidade de elevação do homem que agarra na arma para combater; ali pelo contrário, o afastamento não era entre substâncias inimigas ou entre dois predadores que se preparavam para combater por um pequeno território; tratava-se simplesmente da passividade absoluta de um lado, e do outro energia forte, que constrói ou destrói, mas que modifica sempre. Não somos uma coisa que espera, murmura Mylia, enquanto avança a passos fortes para a igreja.

(p. 9)

Será que somos tão diferentes assim daquela matéria que simplesmente aceita a sua condição e forma impostas pelo outro? Ou será que ao pro-

duzirmos linguagem somos resistentes à nossa sina de caminhar em direção daquilo que nascemos para alcançar?

O personagem; Gomperz, diretor do hospício em que Mylia e Ernst estiveram internados, é adepto de um método que consiste em promover a repetição de manias à exaustão para eliminar a demência, e juntamente com Theodor, em teoria, representa a sanidade em *Jerusalém*. Apenas em teoria, pois em toda a sua razão e virtude, Gomperz e Theodor vão se revelando aos poucos ditadores de uma moral cristalizada. Da mesma forma se torna difícil não fazer uma analogia com o nazismo: os nomes dos personagens em alemão (não é definido o lugar onde se passa a história), a pesquisa de Theodor, a relação que faz entre o desemprego e os momentos de incidência do horror (a diminuição a quase zero dos níveis de desemprego foi um dos trunfos de Hitler para ter a seu favor a opinião pública). Como o *Führer*, Theodor afirma (pensa) crer na Providência Divina. Ele próprio se considera uma espécie de deus:

Como se de facto não quisesse ser médico, mas sim um santo, como uma vez provocara Mylia; um santo capaz de perceber a cabeça de sua mulher, Mylia, e ainda a cabeça de todos os Homens, como conjunto, um santo inteligente capaz de perceber os miolos da História, capaz de captar o raciocínio ou, pelo menos, a forma – gráfica – de a História raciocinar.

(p. 53)

Essa é uma leitura plausível diante da racionalidade e perfeição que o médico representa em toda narrativa. Contudo, em outro momento, o narrador concede voz a Mylia que do alto de sua incompreensão científica avalia sabiamente o marido e seu comportamento, um dentro de tantos contrapontos apresentados em *Jerusalém*:

Caríssimo marido, respeito o seu estudo, os manuais, os professores, os aparelhos, as técnicas, todos os anos em que releu páginas e páginas sobre diagnóstico e tratamentos, respeito tudo isso, mas para se perceber a cabeça de

uma pessoa, não basta ser médico, tem de se ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem, E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico.

(p. 44)

Nas palavras de Bernardo Soares, podemos reforçar a condição humana dos seres levantada por Mylia: "E assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entrepara a substância da alma". Somos seres inconstantes, mas em momento algum melhores ou piores que ninguém, somos simplesmente, desassossego, resistência.

Sob o altruísmo e dedicação para com a humanidade, Theodor mal disfarça seus sentimentos mais obscuros. Ele procura sempre separar com clareza os loucos e "doentes da cabeça" dos "homens saudáveis", os normais. Gaba-se da capacidade de "perceber os loucos". Uma diferença básica acredita, é que o homem saudável sente em si uma ausência espiritual, uma sensação de roubo. A única forma de suprir a ausência é buscar a Deus. "Um homem que não procure Deus é louco". Ora, é ele quem comemora a morte do velho pai, maltrata o filho bastardo e usa a esposa como objeto de estudo; Theodor vê na dissolução familiar algo que lhe dará mais tempo para estudar, enquanto os "doentes da cabeça" representados por Mylia buscam uma igreja atrás de alívio para corpo e para a alma.

Em *Acontecer na palavra*, Kovadloff nos permite uma reflexão sobre a questão do erotismo e da perversão. Em uma passagem do texto podemos perceber uma perversão do centrado Dr. Theodor, momento no qual diante de uma imagem de revista ele transforma a si mesmo e ao outro em puro objeto:

Theodor acabara de abrir a revista nas páginas centrais onde uma mulher deitando sangue do nariz, nua, numa cama com as pernas abertas, exibia a vagina. Numa outra fotografia a cara da mesma mulher e o sangue no nariz a

escorrer com força. Numa terceira fotografia a mulher, agora vestida, abria muito a boca encostada na câmara. Eram visíveis, ao fundo alguns dentes pretos.

(...) olhou de novo a fotografia onde a mulher, deitada na cama, exibia a vagina. (..) uma mancha quase assustadora, mancha perigosa, murmurou Theodor no meio de um pequeno risinho.

Nessa noite ele estava simultaneamente excitado, e nostálgico, Uma estranha mistura de estilos sentimentais, pensava Theodor, com um certo gozo.

(p. 21)

A mulher escatologicamente descrita é vista como objeto e a impossibilidade do ato e a transformação do desejo, modifica o erotismo e atinge a perversão. Da mesma maneira, as mulheres com as quais Busbeck se relaciona de forma mais próxima são usadas como objetos. Podemos perceber isso em diversas páginas do romance, e na descrição das atitudes das mulheres, reveladora da verdadeira perversão de Theodor:

Com dezoito anos Mylia sabia já como humilhar os homens, conhecia o intervalo existente entre a sedução e a repulsa e sabia manipular esse espaço: reduzindo-o, ampliando-o, fingindo ser o que não existe para logo o seguir o exibir de modo ostensivo. Só se humilha quem se aproxima, sabia já por instinto Mylia e preparava-se assim para exercer essa habilidade perversa – de puxar primeiro para depois empurrar – sobre aquele médico que avançava.(...) Sou esquisofrénica, louca. Vejo coisas que não existem sou perigosa. Quer me curar?

(p. 32)

(...)

- Olá – disse Theodor.

A prostituta abrandou o passo.

- Agora não dá – disse ela. – Daqui a uma hora encontrarme no centro da cidade.(...)

Tudo lhe agradara: os olhos, a forma orgulhosa como ela falava, o nome, o dizer que estava à sua espera, a rua onde se encontraria a uma hora, tudo; principalmente a rapidez com que o encontro se desenrolara, a eficácia do corpo e das informações. Em poucos segundos Theodor ficara conquistado e com toda a informação necessária para a re-encontrar. Uma autêntica cirurgiã, murmurou.

(p. 33)

A evidência de que o amor é a prova da insuficiência da entrega o ato sexual, a penetração pela penetração (sexo por sexo) transforma as partes constitutivas em objetos, objetos perversos. A sensação ilusória de posse e de dominação transforma o desejo e o outro em pura perversão. “A gente procura o erotismo do amor para viver o encontro e a insuficiência do encontro”, afirma Kovadloff.

A busca por um relacionamento homoerótico, motivo que leva Hinnerk a sair pelas ruas da cidade, também se torna um exemplo de perversão:

Hinnerk saíra de casa – excitado com o relato de Hanna acerca de um rapaz que misturava desejos religiosos e de sexo – e continuava consciente do seu apetite humano, desse assustado apetite que naquela noite parecia excessivamente explícito, quase o incomodando, como um objeto de formas irregulares que não parasse de lhe bater no peito. De resto, há já alguns momentos que Hinnerk observava aquele outro rapaz a caminhar.

(p. 133)

Uma citação das palavras de Levinas, feita por Kovadloff em seu artigo, reforça essa ideia da perversão:

Só são virgens os seres que amamos, pois para ele virgindade não é aquilo que se perde no primeiro encontro amoroso, e o que se ganha, só um ser amado pode chegar a ser impenetrável, por que o amor faz dele uma pessoa inatin-

gível na medida que se entrega, e sabemos que não é possível consumir a posse do outro.

(KOVADLOFF, 2008)

Os personagens citados anteriormente buscam apenas objetos que satisfaçam seus desejos sexuais, sua necessidade de posse e de dominação, permitindo-nos avaliar seus desejos como formas de perversão.

O grande erro da pesquisa de Theodor é de foco. Pretendia anotar em que momentos houve um desequilíbrio de forças entre o horror e a história, com a ascensão do primeiro coincidindo com os momentos de baixa do segundo. O que o médico não percebeu é que ocorre justamente o contrário. O mundo é uma seqüência de horrores intercalados com breves instantes de calma. Como prova disso temos o hábito de marcar os acontecimentos históricos através de incidentes como guerras, revoluções e matanças, e não períodos de estabilidade e paz. Neste sentido, o hospício é um oásis de razão, isolado de um mundo que é só morte (o próprio Ernst sonha em voltar para lá).

A filosofia de que em mundo insano quem é são é louco nos permite um diálogo com Machado de Assis, em *O alienista*. Um número considerável de resenhas de *Jerusalém* evoca esse diálogo. No entanto, inferimos, em nossa leitura, que Gonçalo M. Tavares aparentemente não utiliza, o sarcasmo aberto e corrosivo de Machado; seu humor se aproxima um pouco mais do de Kafka: lúgubre, misantropo, tão (oni)presente que quase parece ausente, soterrado sob os horrores que se desencadeiam conforme a narrativa avança. Gonçalo aproxima-se também do autor tcheco pela prosa sucinta, que, somada aos capítulos curtos, multiplica a palpitação provocada pelo romance.

Afinal de contas, o que realmente é a loucura? São nossos atos? Ou o olhar do outro em relação aos nossos atos? Mais uma vez, diante de uma situação cotidiana, um devaneio sobre a loucura e o medo nos permite enfatizar a ambiguidade de alguns termos que aparentemente são opostos:

O outro grande medo de Mylia era o de alguém voltar o olhar para si e murmurar: eis uma louca!

Não queria voltar a parecer louca. Era evidente que logo a seguir à constatação errada (eis uma louca!) as pessoas veriam que ela não o era, e que fazia afinal o que as pessoas normais faziam, porém bastava um olhar que a considerasse fora da razão, bastava pensar nessa hipótese para ficar aterrorizada, Ninguém mais dirá que estou louca, murmurava Mylia.

(p. 13)

Kovadloff, mais uma vez, nos serve de apoio para o desenvolvimento de nossa leitura ao apresentar uma série de aproximações entre a literatura e a psicanálise. Primeiramente afirma que a psicanálise é um discurso que mostra que escuta, interpreta e constrói. Consegue transformar a dor em sofrimento e oferece estilos de convivência para os conflitos causadores da dor primeira. A literatura, por sua vez, é uma espécie de chamamento de temas, no qual um desencadear de idéias e pensamentos se desenvolve.

De uma forma simplista, em *Jerusalém* lidamos com essas duas forças supostamente antagônicas e suas estratégias distintas. Ambas se tornam elementos importantes para o desenrolar frenético, ambíguo e desconcertante da trama, pois é a partir das aparentes diferenças que o traçado é feito pelo autor e, poderíamos inclusive afirmar, percebido pelo leitor.

Piglia afirma que literatura e psicanálise têm uma relação conflitiva e tensa, o psicanalista quer ouvir a voz secreta que os escritores convocam, e procuram para depois dizerem o que ouviram.

Uma passagem do texto nos faz elucubrar sobre isso:

Mylia sorriu. Dois tipos de educação recebera Mylia: a educação para ver e a educação para ouvir. Para ela, ou talvez pela sua doença, havia aprendido a toca. Não se toca assim nas pessoas – escutava uma e outra vez. E assustava-se. Não se toca assim nas pessoas? Ela não o repetiria. (...)  
- Não é correto tocares assim nas coisas – dizia-lhe a mãe.



- Então, como se toca?
  - Com menos força, agarrando menos. Não te envolvas tanto.
- (p. 38-39)

Myllia fora educada para ver e ouvir. Será que não podemos avaliar isso como uma forma obscena, secreta de tocar o outro? Ao nos envolvermos na materialidade do outro não nos envolvemos demais e nos distanciamos de uma interpretação correta das mensagens gerando a tragédia? Para perceber a trama que nos cerca urge a necessidade de sermos como o detetive criado por Poe?

### **Detalhamentos de uma trama**

Essa teia, chamada *Jerusalém*, está dividida em trinta e dois capítulos, nos quais quase todos os títulos são determinados pelos nomes das personagens que irão se entrelaçar, mantendo relações de aproximação ou distanciamento naquela parte da narrativa descrita. Os capítulos apresentam divisões internas, uma regularidade que gera uma aparente sequência e organização.

Utilizando da fragmentação característica da memória e de estratégias discursivas tais como a repetição, surge um narrador que muitas vezes nos apresenta partes da narrativa nas quais apenas sutis diferenças são delineadas.

Parece haver uma determinação linear e cronológica na trama, embora exista também um ir e vir constante entre passado/ presente narrativo como se o narrador precisasse apresentar os fatos de vários ângulos e em vários momentos para esclarecer ou quem sabe estabelecer certa verossimilhança, para logo a seguir colocá-la por terra.

Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar quando, subitamente, o telefone tocou. Uma vez, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, Ernst atendeu.

(p. 7)

Pegou em moedas, pôs uma na ranhura (...) Ninguém atendia. Quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze: atenderam. Ernst, disse Mylia, estou junto à igreja. És tu?

(p. 20)

Ernst estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, Passava das cinco da manhã, 29 de maio. O dia anterior fora excessivo. Em Ernst algo regressara intensamente, o reencontro com Gomperz havia deslocado a sua energia negra, não terminara com ela.(...)

(p. 214)

Subtamente o telefone tocou. Ernst ficou quieto e de uma vez uma sucessão de imagens e pensamentos caiu,(...) Os toques sucederam-se: cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, Ernst atendeu o outro lado do telefone alguém diz: Ernst és tu? Estou ao pé da igreja.

(p. 215)

No primeiro excerto, encontramos o primeiro parágrafo do livro, que logo a seguir é colocado de lado para dar espaço à narrativa de um momento na vida de Mylia. A morte foi interrompida por um fato cotidiano como o toque do telefone. Estabelece-se um suspense sobre a relação entre os fatos da aparente tentativa de suicídio e a morte anunciada da personagem feminina, esse elemento é quebrado no segundo excerto, no qual tomamos conhecimento de que a ligação que aparentemente salvou uma vida é oriunda de alguém repleta da angústia da morte.

O detalhamento do terceiro excerto, já quase ao final da trama permite ao leitor certa organização mental dos fatos: como afirma Bartolomeu, o leitor pode assim ler no silêncio deixado entre as palavras para construir o que lhe cabe na trama.

Uma troca quase ingênua de palavras nos permite deduzir a continuidade dos fatos no segundo excerto “junto à igreja” no último “ao pé

da igreja”. Leituras múltiplas são permitidas a leitores atentos nessa simples troca. No momento final da trama conhecemos, ou simplesmente cremos conhecer os caminhos delineados pelo narrador e assim coligimos como as relações foram estabelecidas, ou acreditamos conhecê-las.

Podemos nos deparar com o que Brandão (2005) desenha como *katà kósmos*: pois, não temos uma simples cronologia, mas uma série de enquadramentos não cronológicos, em várias vozes, revelando variedade de perspectivas inclusive a do leitor.

Uma data é escolhida pelo autor para que em um período de tempo todo o tecido se desvele. Assim temos, no dia 29 de maio, um desvelar: Ernst um esquizofrênico que quer cometer suicídio, mas é salvo por um telefonema e, por causa dele, sai de casa para salvar a mãe de seu filho, Mylia, em plena madrugada. Destino? Vidas cruzadas? Os ex-amantes encontram Hinnerk, cara de assassino, que, em um breve descuido é morto por Ernst com um tiro na cabeça.

Hinnerk antes de encontrar seu destino na praça, assassina brutalmente Kass, filho de Ernst e Mylia e criado por Theodor, um menino frágil que saiu às ruas em busca de seu pai pelas noites da cidade.

Entrelaçamento? Tessitura?

Theodor também vaga pela noite e pelos prostíbulos da cidade não especificada, mas que se desenha em um período pós-guerra em um país de origem germânica. Encontra-se com uma prostituta, Hanna, uma mulher que crê na arte de pintar os olhos, noiva de Hinnerk, simplesmente mais um corpo que desenha múltiplas impossibilidades diante desse ir e vir na trama de Gonçalo Tavares.

Na tessitura dessa trama encontramos silêncios do silenciado, (silêncio daqueles que por muito tempo não tiveram suas vozes ouvidas), também em Kaas e Hinnerk, e entre tantas denúncias o silêncio do silencioso, na figura de um narrador, em terceira pessoa, que nos permite refletir, entre outras coisas, sobre a tênue linha que aproxima e distancia da loucura e da sanidade.

Existe em Kaas e Hinnerk, ambos vítimas de assassinato uma ligação paradoxal.

Kaas é resultado de um relacionamento de Mylia e Ernst no período em que estavam em um sanatório. É criado por um estranho (ex-ma-

rido de Mylia), o médico centrado, bem colocado na vida, Theodor. O menino sempre é apresentado como representante da sensação de não pertença e da obscuridade. Não conseguia se relacionar com o mundo, pois não tinha um trânsito tranquilo físico nem de linguagem; imitado em sua condição humana, sentindo-se abandonado, sai na madrugada em busca de seu suposto pai.

Hinnerk sobrevivente de uma Guerra, em constante conflito com o medo, um dado físico concreto, mesmo em seus sonhos, recalcado, com olheiras profundas, amorfo não despertava curiosidade, à margem. Alguém que tremia de medo dos outros “com cara de assassino”. Não conseguia se comunicar com o mundo, pois o medo o distanciava e o colocava limitado em sua condição humana. Sai na madrugada na tentativa de saciar seu desejo homossexual.

Impuros? Sagrados? Inatingíveis, *homineo sacri*?

Ambíguo, possuído pelo angustiante dualismo de um mundo que não pode ser explicado, os personagens do escritor português ficam a meio caminho entre o pessimismo e a esperança. A morte é inevitável, eles sabem, sabemos todos, mesmo que a companhia de vontades humanas como a fome ultrapasse, por um mísero momento, o medo de morrer. É nesse instante fugaz que Tavares se agarra confiante. A fuga que é a encenação, o ato de virar a cara para aquela que é a única de nossas certezas. *Jerusalém* é seu atestado de resistência.

## Referências:

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Muito mentem os Aedos*. In: *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 167-178.
- CONRADO, Júlio. *Jerusalém, de Gonçalo Tavares*. Disponível em <<http://www.triplov.org/letras/Julio-Conrado/2009/Tavares.htm>> Acesso em Jul, 10.2009.
- CORREIA, Hélia, *Dois ofícios chamados literatura*. In: FERREIRA, António Manuel; PEREIRA, Marua Eugénia (Org.). *Ofícios do livro*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007, p. 8-19.

DUARTE, Lélia Parreira *Arte & Manhas da Ironia e do humor*. In: *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas; São Paulo: Alameda, 2006, p.17-50.

KOVADLOFF, Santiago. *Acontecer na palavra*. Disponível em: <  
[http://www.pucsp.br/sbpsp.rg.br/ide2/entrevistas  
%5Centrevistas\\_ide42.html](http://www.pucsp.br/sbpsp.rg.br/ide2/entrevistas%5Centrevistas_ide42.html)> Acesso em Out 24 2008 -12:27

TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém. O Reino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.228p



## FORÇA, AUTORIDADE E VIOLÊNCIA: CATEGORIAS PARA A LEITURA LITERÁRIA

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e Conselho Nacional de  
Desenvolvimento Científico e Tecnológico

### Introdução

Vendo Arina assim, Jesus se comove. Chora tanto que suas lágrimas jorram do céu, grávido de tristeza. Jesus cai de joelhos e suplica: - Arina, perdoa ao teu Deus pecador tudo o que Ele te fez!

Mas Arina já não quer ouvir. Não há perdão para o Senhor e não haverá jamais.

(Isaac Emmanuilovich Babel, adaptado por Mário Hélio:  
66-67)

Nossa proposição neste artigo é explicitar como se dá a intervenção de objetos e sujeitos históricos contemporâneos na construção de formas concretas de análise do texto literário, tendo como bases teóricas a Teoria da Literatura aliada à Teoria Crítica. Destacamos que o conceito de “contemporâneo” é aqui utilizado para reconhecer tanto os objetos quanto os sujeitos e nos vem da obra de Giorgio Agamben e sua visada benjaminiana da contemporaneidade. Apresentamos uma análise da obra *Jerusalém*<sup>1</sup> (2006), de Gonçalo M. Tavares, aparentemente envolta somente nas luzes da clareira de sua própria obra, lançando-lhe uma

---

<sup>1</sup> *Jerusalém* faz parte da tetralogia *O Reino*, ao lado de: *Um homem*: Klaus Klump, *A máquina de Joseph Walser* e *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Em tempo: usamos a publicação brasileira da obra de Tavares, de responsabilidade da Companhia das Letras.

nesga de sombra situada entre o passado e o presente (Agamben, 2009). Lançamos “sombas” sobre aquela obra de Tavares, já assombrada pelos (in)suspeitos nomes – Ernst Spengler, Theodor Busbeck, Hanna, Hinnerk – de origem germânica que acompanham as personagens envoltas na trama.

Argumentamos em favor de uma certa posição analítica, sem, no entanto, optar por uma posição de incontestabilidade intelectual, o que, por si só, feriria os princípios da Teoria Crítica frankfurtiana<sup>2</sup>, uma das bases deste escrito. Seguindo uma postura adorniana, com aporte teórico firmado em Hannah Arendt, enveredamos pelos meandros da construção de um conhecimento literário e humano que se deseja emancipatório e que contribua para uma formação artístico-cultural e analítica crítica de nós mesmos e dos outros.

Elegemos, para tanto, três categorias tratadas por Arendt em seu *Sobre a violência*<sup>3</sup>: força, autoridade e violência e, com base em cada uma delas, estabelecemos a análise de *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares.

## A força

Segundo Hannah Arendt, nas Ciências Políticas geralmente não se distinguem palavras como “força”, “autoridade” e “violência”. Para essa pensadora, além de ser um manifesto desconhecimento sobre os significados linguísticos dessas expressões, é sobretudo uma dissimulação diante das diferentes situações a que cada uma das categorias corresponde (Arendt, 2006: 59). Com base nessa constatação, Arendt passa a conceituar o que é cada uma dela. Começamos pela força. Nas palavras de Arendt, nós a

[...] utilizamos cotidianamente como sinônimo de violência, especialmente se a violência serve como meio de coação, deveria ser reservada terminologicamente ‘às forças da Natureza’ ou ‘à força das circunstâncias’ (a força das

<sup>2</sup> O que pode parecer uma redundância é uma (con)afirmação do lugar de onde falamos.

<sup>3</sup> Usamos neste artigo a versão espanhola do texto de Arendt, *Sobre la violencia* (2006), publicado pela Alianza Editorial (Madri) em sua coleção sobre Ciência Política.



coisas), ou seja, para indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais.

(2006: 61)<sup>4</sup>

A performance da força está efetivamente ligada à natureza, seja ela física, seja ela social, isto é, relacionada ao coletivo dos homens. Assim, por exemplo, quando os românticos – e aqui nos lembramos, numa primeira tomada, do *Werther* de Goethe – aclamavam as forças da natureza e suas possibilidades, aliavam inexoravelmente o meio e o homem, numa simbiose que foi / vai sendo paulatinamente esquecida pela modernidade e seus sucessores.

Uma imagem recorrente em *Jerusalém*, próxima à natureza, é o jardim. Neste caso, referimo-nos àquele nos limites do sanatório onde Mylia fora internada pelo ex-marido, o médico e estudioso do horror, Theodor Busbeck. Lá ela se encontrava com o namorado, também residente no hospício, Ernst.

Mylia apreciava um esconderijo no jardim onde por vezes se encontrava com Ernst para dois ou três beijos. Três árvores mais juntas, de folhagem abundante, que tapavam o homem e a mulher como se aquela natureza particular estivesse mais apta a tapar seres humanos que qualquer outra coisa. Eram as árvores dos namorados, como os doentes chamavam àquela parede natural onde alguns casais se atreviam a trocar rápidos gestos amorosos (Tavares, 2006: 161).

Os movimentos físicos suscitados pela natureza do “jardim dos alienados”, com suas árvores esconderijos, não são somente atos sexuais, libidinosos, como os protagonizados por Mylia e Ernst. São desejos de liberdade, de (re)conhecimento do mundo lá de fora, de (re)tomada da consciência de suas próprias vidas, como os de Mylia em saber que não pode ter outros filhos, em saber que Ernst é o pai de Kaas, levado embora do sanatório por Theodor.

---

<sup>4</sup> “[...] que utilizamos en el habla cotidiana como sinónimo de violencia, especialmente si la violencia sirve como medio de coacción, debería quedar reservada en su lenguaje terminológica, a las ‘fuerzas de la Naturaleza’ o la ‘fuerza de las circunstancias’ (la force de choses), esto es, para indicar la energía liberada por movimientos físicos o sociales” (Tradução nossa).

As forças da natureza, ainda que em um “jardim de alienados”, são o vazadouro do que vai represado em um mundo onde, segundo Celso Lafer em sua leitura sobre as categorias arendtianas, “A descartabilidade dos seres humanos do ponto-de-vista da produção é uma das razões pelas quais, hoje, os homens não estão à vontade e em casa no mundo” (2003: 164). Mylia sente-se à vontade no jardim, apesar da pecha de louca sob a qual está condenada pelo diretor do sanatório, o doutor Gomperz. No jardim, ela não é descartável como o foi pelo ex-marido.

## A autoridade

A próxima categoria por nós utilizada é a autoridade. Segundo Arendt, a autoridade

[...] pode ser atribuída às pessoas [...] ou às instituições, como por exemplo, o Senado romano ou à hierarquia da Igreja [Católica]. Sua [principal] característica é o indiscutível reconhecimento por aqueles de quem se solicita a obediência; não é preciso nem coação, nem persuasão. [...] Permanecer sob a investidura da autoridade exige respeito para com a pessoa ou a instituição. O maior inimigo da autoridade, por isso, é o desprezo e o meio mais seguro de miná-la é a chacota, [o riso].

(2006: 61-62)<sup>5</sup>

No ensinamento de Arendt, está uma proposição crucial para a Teoria Crítica: a distinção entre autoridade e autoritarismo. Com base nas assertivas de Elisabeth Roudinesco no ensaio “As confissões de Auschwitz”, quando ela escreve sobre a “normalidade” dos depoimentos dos genocidas nazistas, entendemos o autoritarismo como um “[...] sis-

---

<sup>5</sup> “[...] puede ser atribuida a las personas [...] o a las entidades como, por ejemplo, al Senado romano o a las entidades jerárquicas de la Iglesia. Su característica es el indiscutible reconocimiento por aquellos a quienes se les pide obedecer; no precisa ni de la coacción ni de la persuasión. [...] Permanecer investido de la autoridad exige respeto para la persona o para la entidad. El mayor enemigo de la autoridad es, por eso, el desprecio y la más seguro medio de minarla es la risa” (Tradução nossa).

tema perverso que sintetiza, sozinho, o conjunto de todas as perversões possíveis” (2008: 135).<sup>6</sup> Por outro lado, a autoridade somente é reconhecida porque quem a detém traz consigo o saber e o conhecimento sobre aquilo que está sob sua jurisdição. E esses saber e conhecimento são perceptíveis para aqueles que devem (ou pensam que devem) obediência à autoridade.

Em *Jerusalém*, tanto a autoridade quanto o autoritarismo se fazem presentes, sendo distinguíveis pelo leitor. Seleccionamos, como demonstrativo da autoridade, a tentativa de Theodor Busbeck em traçar um estudo relacional entre o horror e o tempo:

Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável. Repara que se descobrir que o horror tem uma certa estabilidade histórica, que mantém certos valores, digamos, de cinco em cinco séculos, se conseguir encontrar uma regularidade, estarei perante uma descoberta fundamental.

(Tavares, 2006: 45-46)

Se Theodor chegar “[...] ao gráfico do horror distribuído pelo tempo [...]” (Tavares, 2006: 46), será dono de uma autoridade que, segundo a percepção arendtiana de Celso Lafer, “[...] independe da persuasão ou da coação” (2003: 179), emanando do conhecimento adquirido pela experimentação, pelo empirismo. Busbeck diz:

[...] não procuro apenas a fórmula que resuma os efeitos do horror, que resuma aquilo que o horror fez no passado; pretendo ainda alcançar uma outra fórmula

<sup>6</sup> Segundo Roudinesco, “A perversão não existe [...] senão como uma extirpação do ser da ordem da natureza. E com isso, através da fala do sujeito, só faz imitar o reino natural de que foi extirpada a fim de melhor parodiá-lo. Eis efetivamente por que o discurso de perverso repousa sempre num maniqueísmo que parece excluir a parte de sombra à qual não obstante deve sua existência. Absoluto do bem ou loucura do mal, vício ou virtude, danoção ou salvação: este é o universo fechado no qual o perverso circula deleitosamente, fascinado pela idéia de poder libertar-se do tempo e da morte” (2008: 12).

que permita prever, que permita agir e não apenas contemplar ou lamentar.

(Tavares, 2006: 46)

Está explícito nas falas de Theodor Busbeck, um médico, um homem de ciência, que ele está em busca de um determinado conhecimento preventivo. Por outro lado, está implícito que, com a prevenção, poderão ser cerceados nos sujeitos os movimentos amparados na comoção e no ímpeto. E no que está implícito reside o caráter de autoritarismo das investigações de Theodor. De um modo um tanto cartesiano, Busbeck parece pretender que sejam diminuídas as possibilidades do imprevisto e da improvisação, o que, por sua vez, em hipótese e utopicamente, minimizaria no ser humano o medo. Em suma, o médico pretende eliminar o humano que há nos sujeitos.

Para nos contrapor à leitura que fazemos da autoridade e do autoritarismo com que Busbeck trata os dados de sua pesquisa e seus (possíveis) resultados, temos Hinnerk, um veterano de guerra. Ele guarda da guerra “[...] dois objectos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo,” (Tavares, 2006: 59).

Com base no exemplo de Hinnerk, fica a pergunta: será que mesmo sob a autoridade do conhecimento / do saber, de pesquisas guiadas por padrões por vezes draconianos e com resultados “testados e aprovados em laboratório”, todas as constantes consideradas negativas que compõem o humano podem ser controladas? E será que essas constantes precisam ser controladas? Não serão elas, também, elementos que nos fazem humanos e nos protegem de nós mesmos?

## **A violência**

Chegamos, então, à violência. A expressão violência vem do verbo latino *violāre*, isto é, “transgredir, profanar”. A violência é aquilo que é estranho às formas do sagrado, às formas usuais de contacto entre os sujeitos. Essa é uma proposição etimológica. Partimos dela a fim de che-

gar às assertivas propostas por Arendt em *Sobre la violencia*. A pensadora assevera que a violência

[...] se distingue por seu caráter instrumental. Fenomenologicamente está próxima à potência, visto que os instrumentos da violência, como todas as demais armas, são concebidos e empregados para multiplicar a potência natural até que, na última fase de seu desenvolvimento, possam substituí-la.

(2006: 63)<sup>7</sup>

A potência é, *grosso modo*, a vontade de ação do sujeito em face do mundo e dos sujeitos que o cercam. Em tese, a potência, como vontade de ação, de fazer, deveria levar o sujeito a ser independente, porém respeitando a vontade dos demais. Quando esse respeito é suplantado pela “vontade de poder”, quando os sujeitos agem mais do que podem, entra em cena a violência. Em uma situação de guerra, na qual “vontades de poder” entram em confronto, o palco é o mais propício para a explosão da violência.

Em um contexto de guerra, de violência, Hannah Arendt afirma que enquanto o poder do governo permanece intacto, ou seja, “[...] enquanto as ordens sejam obedecidas e o Exército ou as forças policiais estejam dispostos a pegar em armas” (2006: 66)<sup>8</sup>, a supremacia estará ao lado desse governo. No entanto, a perda da autoridade leva à desagregação e a violência grassa interna e externamente.

No tópico anterior, sobre a autoridade, apresentamos dois personagens, Theodor Busbeck e Hinnerk: Busbeck, o homem de ciência, e Hinnerk, o veterano de guerra. Eles se encontrarão – ainda que não fisicamente – na violência. Demonstremos de que modo.

Um dos objetos que acompanha Hinnerk é uma arma. Junto dela uma

<sup>7</sup> “[...] se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplica la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla” (Tradução nossa).

<sup>8</sup> “[...] mientras que las órdenes sean obedecidas y el Ejército o las fuerzas de policía estén dispuestos a emplear suas armas” (Tradução nossa).

[...] uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca desaparecer’, adquirira com os anos um estatuto bem diferentes das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo.

(Tavares, 2006: 59)

O reforço do narrador na expressão “nunca desaparecer” agrega o medo como uma característica marcante do ser humano Hinnerk: a existência do medo marcou o corpo do personagem, mais especificamente seu rosto, com “Olheiras quase de animal noturno”

(Tavares, 2006: 60)

O medo em Hinnerk vai se transformar ao longo do tempo no medo de Hinnerk:

[...] na pele concentrada debaixo dos olhos de Hinnerk ocorrera algo de mais complexo, próximo de uma fusão entre diversos nutrientes, uma fusão entre diversos factos da sua biografia, transformados, ao longo dos anos, numa matéria comum, matéria assustada, que manifestava medo do homem, daquele que se aproxima, mas que também, ela própria, assustava. Quantas vezes de Hinnerk, o homem que tremia com medo dos outros, quantas vezes não haviam dito dele, como quem registra simplesmente o número de um edifício ou o nome de uma rua: *cara de assassino*, tem *cara de assassino*.

Hinnerk baixava a cabeça para não ouvir.

(Tavares, 2006: 60-61. Os itálicos são de Tavares)

A violência em Hinnerk é desencadeada não pela reação que seu rosto, suas olheiras provocam naqueles que o olham, que cruzam seu olhar com o dele. Ela é fruto do medo que ele tem das pessoas, aquele medo deixado pelo tempo em que esteve na guerra, aquele tempo do inenarrá-

vel segundo a proposição de Walter Benjamin no ensaio “O Narrador”<sup>9</sup>, quando os soldados que voltavam da Primeira Guerra Mundial mostravam-se refratários às experiências dos combates, perpassadas por efeitos de sentido relativos ao horror, como a violência, a barbárie, a fome, a miséria. Para enfrentar o medo e a ausência de palavras, esta última, fruto do lapso inominável deixado pela guerra, a pistola será o meio de enfrentar os “algozes” provocadores desse medo.

Por seu turno, Theodor Busbeck, durante sua pesquisa, tem acesso “[a] uma obra de ficção que o bibliotecário colocara sobre a sua mesa, com a frase: *estes livros talvez lhe interessem, doutor*. O livro chamava-se *Europa 02*” (Tavares, 2006: 115. O negrito é nosso). Em meio à narrativa de *Jerusalém*, são inseridos 9 (nove) excertos que comporiam o *Europa 02*, cada um com o tema de que tratam: (I) Excluídos; (II) Registro; (III) Lei; (IV) Exame Médico; (V) Instrumentos; (VI) Exame Médico; (VII) Deslocamentos; (VIII) Doenças; e (IX) Tortura (cf. TAVARES, 2006, p. 116-125). Após a leitura dos itens supracitados, o médico “[...] fechou o livro *Europa 02*, irritado. Afastou-o para o fundo da mesa e puxou para si os documentos que previra consultar naquela manhã” (Tavares, 2006: 126. O negrito é nosso).

Por que o estudioso teria ficado irritado? Por que o livro lido é uma obra de ficção? Ou porque outros motivos, para além do descrédito da ciência no conhecimento literário, levaram-no a tanto? Transcrevemos dois excertos lidos:

(VI) Exame Médico

Por vezes só assustam. Abrem uma fenda na pele e depois feham-na. Arrumam os aparelhos. Dizem: nenhuma doença; e sorriem. Afastam-se, e tu comesças a vestir-te.

Outras vezes é diferente. Fazem pequenos cortes. Tocam-te com os aparelhos. Tiram pequenas coisas do teu corpo, não interessa o quê; não magoam.

(Tavares, 2006: 121)

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter (1986). O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense. (V. 1).

## (IX) Tortura

Na primeira vez ou quando é sobre alguém que conhecemos, agarram o nosso punho com força e guiam-nos a mão. Nós temos de o fazer. Ninguém recusa. Agarram-nos o punho e dirigem-nos a mão com força apenas para não tremermos. Para não falharmos. Para torturarmos com exactidão.

(Tavarers, 2006: 125)

Nesta análise não podemos deixar de relacionar duas situações que envolvem a vida de Busbeck com Mylia às citações: (1) a cirurgia encomendada ao sanatório para esterilizar Mylia, depois do nascimento de Kaas; e (2) o ato de levá-la ao hospício e encerrá-la por lá, onde ela sofrerá as mais diversas formas de tortura.

O homem de ciência Theodor Busbeck prefere continuar lendo os documentos com testemunhos de sobreviventes de campos de concentração – e aqui não negamos a relevância desses relatos, porém queremos mostrar como os sujeitos não conseguem dialogar com seus próprios testemunhos – a ler a obra de ficção que, em nossa hipótese, lhe traz à mente o seu próprio percurso de vida. A violência que ele impõe a seus pares o incomoda quando (ex)posta sob a forma literária, porém a violência imposta a outrem, àqueles que ele desconhece, e muitas vezes (im)posta sob a forma do relato histórico, essa não o incomoda, posto que é matéria de estudo para a produção de um mundo melhor.

E mais incomodativa (para o leitor? Para Busbeck? Ou para ambos?) torna-se essa passagem de *Jerusalém*, pois o estudioso será interrompido por uma razão que faz parte de sua vida: a morte.

Theodor suspirou fundo e preparava-se para prosseguir a leitura quando ouviu alguém chamá-lo, em voz baixa. Um homem dirigiu-se a si, dobrando-se para falar:

- Doutor Theodor Busbeck?

- Sim?

- É o seu pai. Está a morrer.

(Tavares, 2006: 128-129)



## Considerações Finais

Procuramos, ainda que brevemente, trazer à tona especificidades sobre a força, a autoridade, a violência e temas congêneres no texto de Gonçalo M. Tavares, *Jerusalém*. Elas estão presentes em outros textos de Tavares – com destaque para aqueles que compõem a tetralogia *O Reino* – e da literatura portuguesa.<sup>10</sup>

O que queremos ressaltar é que essas três categorias se fazem presentes não somente no cotidiano, nas faixas de beligerância explícita (lugares assolados pelas guerras), mas também na arte, mais especificamente na literatura, incluindo a literatura portuguesa no rol das literaturas que padeceram sob regimes de exceção, sejam eles ditaduras, sejam partícipes de processos colonizadores.

Cabe ressaltar, para tanto, que as diferenças entre as várias literaturas, sejam elas de língua portuguesa, sejam elas escritas em qualquer outra língua, não são de ordem qualitativa, porém de gradação. Segundo o Gilberto Luiz Alves, dissertando sobre as nações latino-americanas, o que transpomos para o universo literário de língua portuguesa,

[...] todas as diferenças realçadas são mais de grau; não são diferenças qualitativas. As especificidades das diferentes nações latino-americanas e mesmo de distintas regiões brasileiras, dessa forma, não são excludentes. Tais especificidades não são intrínsecas nem às nações nem às regiões, pois são especificidades determinadas pelo capital [isto é, marcadas ideologicamente]. Extrapolam, portanto, Mato Grosso do Sul, o Brasil e as demais nações latino-americanas. São essencialmente universais. Só assim pode ser tratada, conseqüentemente, a questão de nossas especificidades culturais; só nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, podemos falar em especificidades culturais.

(2003: 26)

---

<sup>10</sup> Para nos referir a um exemplo, nossas pesquisas, que também tratam da obra de António Lobo Antunes, tornaram-nos possível localizar as três categorias tratadas neste ensaio nas narrativas antunianas.

Essa gradação de que nos fala Alves e que está inserida por ele, nos contextos sul-mato-grossense, brasileiro e latino-americano, também se apresenta no projeto de pesquisa de Santos (2006) sobre o horror nas literaturas de língua portuguesa, que chegou à proposição de que o horror é um efeito de sentido capaz de abarcar várias percepções relativas ao mal estar do ser humano no mundo. Uma dessas percepções diz respeito à força, à autoridade, à violência e a temas congêneres.

As assertivas anteriores deveriam nos levar a pensar sobre a necessidade de que se comunicar é inerente ao ser humano e ele o faz das mais diferentes formas, verbal ou não verbalmente. E essa necessidade deveria se encaminhar rumo ao desejar-ser, ao desejar-poder, buscando algo como o diálogo consigo mesmo e que poderia levar a um diálogo melhorado/aperfeiçoado com o outro. Afinal, qual seria o sentido de desejar-viver-com-outro se não se consegue ou não se deseja viver consigo mesmo? Qual seria o sentido de viver-com-outro se certos elementos constitutivos do artístico, do literário são “varridos para debaixo do tapete”, como se a arte, a literatura fossem o lugar paradisíaco, recanto de descanso das dores de / do ser humano?

Quando Theodor Busbeck volta-se para suas pesquisas sobre o horror e sabemos da nobreza de suas intenções – minimizar o medo e a dor dos sujeitos –, paradoxalmente também assistimos ao tratamento dispensado por ele à ex-mulher Mylia e ao apartamento que ele promoveu entre ela e o filho Kaas.

Não julgamos Busbeck, Hinnerk ou qualquer outra personagem da obra de Tavares. Outrossim, fazemos nossa uma pergunta de Susan Sonntag em seu livro *Diante da dor dos outros*: “Que fazer com um conhecimento como o que trazem [os relatos] de um sofrimento distante?” (2003: 83). Deixar vir à tona sentimentos preconceituosos, travestidos em ares de arrogância intelectual e condescendente, disfarçados em cordialidade e sob a capa da fórmula “os fins justificam os meios”, para com os outros, os “alienados” (como Mylia, Ernst e Kaas), os “marginais” (como Hinnerk e Hanna), como na atitude demonstrada pela aparente nobreza da pesquisa de Busbeck? Deixar-se anestesiarem e pensar / dizer: “Isso acontece desde que o mundo é mundo”; “É a ordem natural das coisas”? Ou sentir um estranho mal estar, compreendendo que se a vio-

lência é gerada pelo medo, se a violência produz a dor e o sofrimento neste ou naquele lugar talvez seja porque os privilégios de uns e de outros, e talvez os nossos próprios privilégios, estão sendo garantidos?

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.
- ALVES, Gilberto Luiz (2003). *Mato Grosso do Sul: o universal e o regional*. Campo Grande: Ed. da UNIDERP.
- ARENDT, Hannah (2006). *Sobre la violencia*. Tradução Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial. (Ciencia Política).
- BABEL, Isaac Emmanuilovich (2010). O Pecado de Jesus. Adaptado por Mário Hélio. In: *DOMÍNIO PÚBLICO. Literatura em quadri-nhos*. São Paulo: DCL. p. 57-69. (V. 2).
- LAFER, Celso (2003). *Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra. (1ª. ed., 1979).
- ROUDINESCO, Elisabeth (2008). *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (2006). *Os testemunhos de um horror desgraçadamente humano: um estudo das obras de Joseph Conrad, António Lobo Antunes, Mia Couto e Bernardo Carvalho*. Projeto de Pesquisa cadastrado no CNPq.
- SONTAG, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.
- TAVARES, Gonçalo M (2006). *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras.



**DO *HOMEM-MASSA* DE ORTEGA Y GASSET  
AO *HOMEM-ESPUMA* DE MANUEL ANTUNES  
DOIS TÓPICOS SOBRE A FISIONOMIA SOCIOPSICOLÓGICA DO  
HOMEM CONTEMPORÂNEO**

Susana Mourato Alves-Jesus  
Universidade de Lisboa

(...)

Horas europeias, produtoras, entaladas

Entre maquinismos e afazeres úteis!

Grandes cidades paradas nos cafés,

Nos cafés – oásis de inutilidades ruidosas

Onde se cristalizam e se precipitam

Os rumores e os gestos do Útil

E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do

[ Progressivo!

Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!

Novos entusiasmos da estatura do Momento!

(...)

Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*

A Época Contemporânea trouxe consigo novos desafios ao homem e à sociedade do seu tempo. O espoetar da Revolução Industrial, com o desenvolvimento nunca antes visto da vida económica, social e política, e a afirmação progressiva do capitalismo viriam a marcar de forma indelével a Europa desde os finais do século XVIII, e com especial incidência durante o século XIX. Este incremento qualitativo da vida dos povos ocidentais espelhou-se de igual modo num incremento quantitativo, não só no que diz respeito à demografia, cujo salto foi manifesto, mas também

no que concerne aos números relativos a bens, serviços e a tudo o que se pode referir como utensílios capazes de auxiliar e facilitar inúmeras tarefas do homem na sua actividade pública e privada. O fomento da indústria, aliado ao progresso da técnica, trouxe grandes benefícios à acção humana, considerados verdadeiros prodígios comparativamente com os modos de viver até então experimentados. A máquina veio auxiliar sobremaneira o homem, a ponto de o sobrelevar. O espaço e o tempo ganharam novo significado: encurtaram-se distâncias, multiplicaram-se resultados. Contudo, se por um lado o progresso técnico permitiu colocar à disposição de uma mais vasta faixa populacional condições de vida nunca antes experimentadas, por outro lado trouxe consigo também as debilidades da explosão urbana, o avultar das carências sociais, e a volatilização da cultura e da educação. Atinge-se a cultura das massas, que alguns pensadores não deixaram de testemunhar nas suas obras. Em contexto peninsular Ortega y Gasset traçou e analisou profusamente a problemática, tendo-lhe dedicado um volume completo da sua obra: na *Rebelião das Massas*, o filósofo espanhol detecta esta nova patologia da sociedade, que se manifesta na fisiologia sociopsicológica do homem contemporâneo através do chamado *Homem-Massa*. Também Manuel Antunes, sj, em Portugal, dedica na sua obra linhas importantes sobre o tema, em reflexão intitulada *Homem-Espuma*. Embora de dimensões muito diferentes – Ortega y Gasset consagra a este tema todo um livro; Manuel Antunes expressa-se em apenas algumas linhas –, os dois textos testemunham a chegada da humanidade à sociedade de consumo e a consequente massificação da vida contemporânea.

### **O Homem-Massa de Ortega y Gasset**

Ortega y Gasset “tem a volúpia do raciocínio”<sup>1</sup>. Nascido em Madrid no ano de 1883, passou a infância e a juventude imerso num ambiente cultural que o influenciou, desde o círculo familiar ao contexto histórico em que viveu. A *Rebelião das Massas*, título publicado em 1930 e um dos mais conhecidos do filósofo espanhol, reflecte em toda a sua dimensão o

<sup>1</sup> António FERRO, “José Ortega y Gasset, o Profeta”, *Prefácio da República Hespanhola*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 18.

pensamento orteguiano, na inquietação da contemporaneidade em que foi escrito e nas tiradas metafóricas que sustentam as palavras claras, mas verdadeiramente problematizadoras, de um pensador emblemático em Espanha, na Europa e no mundo.

Foi no jornal *El Sol* que surgiram, desde 1927, textos esparsos de Ortega sobre a temática das massas e do seu crescimento exuberante, fomentado pela industrialização da vida em comunidade. Esta ideia já a tinha abordado também no seu livro *Espanha Invertebrada*, publicado em 1921<sup>2</sup>. A publicação de 1930 não é, portanto, uma questão recente, mas algo sobre o que Ortega se empenhava em reflectir há cerca de uma década pelo menos.

### **A Europa: o continente da ampla convivência e da diversidade**

A Espanha dos inícios do séc. XX vivia tempos de instabilidade política, económica, social, acompanhando, de resto, um cenário europeu semelhante. A alternância de regimes governativos e o progressivo desenvolvimento de ideologias totalitárias fomentavam um sentimento de insegurança generalizado na sociedade da época. Se não, recorde-se o caso espanhol, em particular, tomando em conta o último quartel do séc. XIX e o primeiro do séc. XX aproximadamente: 1873 é o ano da Implantação da República em Espanha; em 1874 assiste-se à Restauração da Casa de Bourbon; em 1923 instala-se a ditadura de Primo de Rivera; em 1931 acontece a Implantação da Segunda República (seguida da Guerra Civil, entre 1936 e 1939).

Na verdade, esta rebelião histórica que então se fazia sentir não só em Espanha, mas, como sublinha Ortega, generalizada pelo espaço europeu, tinha o seu gérmen no séc. XVIII. Este fenómeno, sendo também ele político, está radicado igualmente em dimensões diversas da sociedade, que com ele formam um todo capaz de afectar o natural equilíbrio europeu que se tem prolongado por séculos. Deste modo, se a vida pú-

---

<sup>2</sup> Cf. José ORTEGA Y GASSET, *España Invertebrada: Bosquejo de Algunos Pensamientos Históricos*, 10.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1957 [1921], pp. 87 ss. Referência já feita por António Horta FERNANDES, *Entre a História e a Vida: A Teoria da História em Ortega y Gasset*, Chamusca, Cosmos, 2006, p. 280.

blica é política, ela é “paralelamente e até antes de mais nada, intelectual, moral, económica, religiosa; compreende todos os usos colectivos e inclui o modo de vestir e o modo de gozar.”<sup>3</sup> O conjunto destas dimensões constitui, por isso, um todo social e a Europa firma-se nesse todo, porque na verdade ela é um espaço histórico, que se define essencialmente por uma “efectiva e prolongada convivência”<sup>4</sup>. A convivência a que alude Ortega está então ligada a essa ideia de que a Europa, para além de um espaço histórico, com séculos de património, é também e sobretudo um “espaço social”<sup>5</sup>.

De facto, o território europeu, menor do que a África, a América, ou a Ásia, aproximando-se à extensão da Austrália, reúne em si muitos países distintos, com línguas e culturas diversas. Contudo, esta é uma diversidade que há muito é sentida como mais-valia e como verdadeira riqueza para a realização deste continente, muito também porque na Europa vários dos países seus constituintes contam com uma formação territorial definitiva que vem de longe. Assim, segundo o célebre adágio do filósofo espanhol, a “Europa é, com efeito, um enxame: muitas abelhas e um só voo”<sup>6</sup>. Esta imagem transmite a homogeneidade do colectivo – o enxame –, composto pelas diversas unidades que o constituem – as abelhas. De igual modo, o conjunto dos povos europeus, com diferenças culturais, linguísticas, sociais, encontra a sua verdadeira identidade na heterogeneidade que representa e ao mesmo tempo na complementaridade com que se identifica. Esta curiosa dinâmica, que à primeira vista poderia ser contraditória (como poderá o heterogéneo ser ao mesmo tempo homogéneo, ou vice-versa?), assenta num princípio vital a preservar. Segundo Ortega torna-se fundamental a manutenção do “equilíbrio europeu”, o chamado “Balance of Power”<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> José ORTEGA Y GASSET, *A Rebelião das Massas (RM)*, Lisboa, Relógio d'Água/Anthropos, s.d., p. 39.

<sup>4</sup> *RM*, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *RM*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



### **“Balance of Power”: condição fundamental para a integridade europeia**

Durante séculos os povos europeus viveram guerras violentas, ocupações de territórios, avanços e recuos de tropas, cenários imperialistas, invasões intereuropeias e até provenientes do exterior das suas fronteiras, como foi o caso do domínio muçulmano na Península Ibérica. A Europa enformou-se e foi gerando a sua própria identidade muito assente neste espírito bélico, mas principalmente neste espírito de poder que se alterna e que ao mesmo tempo fomenta uma unidade num todo. Em vez de existir independente dentro de cada nação um poder público, existe um poder que abarca todos os estados, supra-nacional e europeu. Para Ortega “é este o autêntico governo da Europa que regula no seu voo através da história o enxame de povos solícitos e pugnazes como abelhas, escapados às ruínas do mundo antigo. A unidade da Europa não é uma fantasia, mas sim a própria realidade, e a fantasia é precisamente a outra coisa: a crença em que a França, Alemanha, Itália ou Espanha são realidades substantivas e independentes.”<sup>8</sup>

A esta ideia da alternância de protagonismo expressa por Ortega, que é garante do referido equilíbrio europeu, podemos aproximar, no pensamento português, a reflexão de Oliveira Martins na *História da Civilização Ibérica*. A História faz-se por grandes fases, protagonizadas por diversos povos. Existem épocas em que intervêm uns, noutras intervêm outros, em alternância. Da correlação entre as aptidões particulares de cada povo e aquele que é o seu momento crucial, a que o pensador português chama de “síntese da energia colectiva”, surge a grande época da história daquele país: “O herói vale pela soma do espírito nacional ou colectivo que encarnou nele; e num dado momento os heróis consubstanciam a totalidade desse espírito. Assim acontece à Grécia do século IV; assim, depois da lenta construção das nações modernas, à Itália de Leão X, à França de Luís XIV, à Península durante o século XVI que foi para ela o momento da clara manifestação do seu génio.”<sup>9</sup> Faz pois sentido que a

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Oliveira MARTINS, *História da Civilização Ibérica*, Lisboa, Guimarães Editores, 2007, IV, I.

Europa seja compreendida pelo seu princípio de unidade na diversidade, e – voltando a Ortega –, ainda que tenha atravessado um longo período suportando lutas permanentes, o texto da *Rebelião das Massas* não deixa de sublinhar esta convivência em alternância de poderes de forma bem espirituosa: “As guerras intereuropeias mostraram quase sempre um estilo curioso que faz com que se pareçam muito com as rixas domésticas. (...) Como dizia Carlos V de Francisco I: ‘O meu primo Francisco e eu estamos completamente de acordo: os dois queremos Milão.’”<sup>10</sup>

O “equilíbrio europeu” é por isso uma natural forma de ser e de estar dos povos que constituem o Velho Continente, assente numa convivência num mesmo espaço histórico que também e principalmente é social e que preserva a diversidade dentro desta mesma enorme unidade europeia.

### **A ascensão do homem-massa: perigo iminente para uma riqueza pluricultural**

Contudo, para Ortega, o “equilíbrio europeu” está fortemente ameaçado, pois, segundo o próprio, desde o séc. XVIII têm-se fermentado as condições para o surgimento de uma atroz *rebelião das massas*, a qual assombra a diversidade que há muito distingue o espaço ocidental. Este é o grande risco da sociedade, que vem anulando toda e qualquer manifestação de individualidade e de multiplicidade. Ainda no “Prólogo para Franceses”, que antecede o cerne do texto em análise, Ortega isola uma das principais dificuldades através da qual se fomentam as massas: a confusão entre “sociedade” e “associação”: “Um dos erros mais graves do pensamento ‘moderno’, cujas salpicadelas ainda padecemos, foi confundir sociedade com associação, que é, aproximadamente, o contrário daquela. Uma sociedade não se constitui por acordo de vontades. Pelo contrário, todo o acordo de vontades pressupõe a existência de uma sociedade (...)”.<sup>11</sup> O espaço europeu foi assim ganhando um dinamismo

---

<sup>10</sup> RM, pp. 11-12.

<sup>11</sup> RM, p. 12.

que se opunha ao seu natural estado de diversidade. Tornava-se uma entidade mecânica, criadora de um tipo de homem que ameaça a original sociedade-unidade, a qual não é um “ideal” que pode ser forjado em certo lugar e tempo; é acima de tudo, como Ortega deixa claro, “um facto de quotidianidade muito antiga”<sup>12</sup>.

O homem novo agora gerado é o homem-massa, que Ortega adjectiva amplamente ao longo de todo o seu discurso. Do “Prólogo aos Franceses”:

Por toda a parte surgiu o homem-massa de que este volume se ocupa, um tipo de homem feito à pressa, montado apenas sobre umas quantas e pobres abstracções e que, por isso mesmo, é idêntico de uma ponta à outra da Europa. A ele se deve o triste aspecto de monotonia asfixiante que a vida vai tomando em todo o continente. Este homem-massa é o homem previamente esvaziado da sua própria história, sem entranhas de passado e, por isso mesmo, dócil a todas as disciplinas chamadas “internacionais”. Mais do que um homem, é apenas uma carapaça de homem constituído por meros *idola fori*; carece de um “dentro”, de uma intimidade sua, inexorável e inalienável, de um eu que não se possa revogar. Daí que esteja sempre na disponibilidade de fingir ser qualquer coisa. Só tem apetites, crê que só tem direitos e não crê que tem obrigações: é o homem sem a nobreza que obriga – *sine nobilitate* –, *snob*.<sup>13</sup>

Uma primeira aproximação que Ortega faz à origem da ascensão do homem-massa prende-se com o facto das aglomerações. Através de uma descrição verdadeiramente impressionista, é-nos apresentado o novo mundo do “cheio”: “As cidades estão cheias de gente. As casas cheias de inquilinos. Os hotéis cheios de hóspedes.”<sup>14</sup> Todos os lugares citadinos são agora sobreutilizados por uma enorme mole humana, como nunca antes tinha sido visto. Porém a sua causa não é

---

<sup>12</sup> RM, p. 14.

<sup>13</sup> RM, p. 16.

<sup>14</sup> RM, pp. 39-40.

demográfica. O problema, por estranho que pareça, não é por isso quantitativo, mas sim qualitativo.

Para se entender esta dificuldade é necessário contrapor à ideia de “massa” a de “minoría”<sup>15</sup>. Compreende-se por minoria aquele grupo naturalmente restrito de pessoas que se distingue da maior parte por transportar consigo alguma capacidade especial que não é possível encontrar em todo o resto. Da minoria fazem parte “os indivíduos ou grupos de indivíduos especialmente qualificados”<sup>16</sup>. Da massa faz parte o “conjunto de pessoas não especialmente qualificadas”, e neste sentido o texto clarifica que não se pretende falar de uma qualificação profissional. Este tipo de qualificação referido tem que ver com uma qualificação de mentalidades, que pode ser descoberta da mesma forma num operário fabril como num sujeito da alta sociedade. Sendo assim, e como nos diz Ortega, há minoria e massa em todas as classes<sup>17</sup>. Portanto, se imaginarmos a pirâmide da hierarquia social, esse apuramento concretiza-se na vertical, atravessando todos os grupos, e não na horizontal (ainda que, segundo o filósofo, haja maior propensão para a excelência nos sectores mais elevados). De forma clara, através do exemplo da Espanha do seu tempo, Ortega, em entrevista concedida a António Ferro, apresenta a caricatura dos homens-massa de diversas proveniências, que orquestram o Estado-cooperativa:

O Estado espanhol é uma cooperativa formada por várias classes: o padre, o militar, o banqueiro, o industrial, o aristocrata, etc., etc... Não são os laços espirituais que juntam estas classes: o padre não acredita no banqueiro, o banqueiro não crê em Deus... Nem é preciso. Uma associação de interesses, nada mais. A monarquia é a regente desta

---

<sup>15</sup> Para uma clara inventariação das características de massa e minoria em correlação, veja-se o quadro elaborado por Jesús María OSÉS GORRAIZ, *La Sociología en Ortega y Gasset*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 158-159. Reproduzido também em António Horta FERNANDES, *op. cit.*, p. 286.

<sup>16</sup> RM, p. 41.

<sup>17</sup> Cf. RM, p. 43.

cooperativa. Quando os interesses da cooperativa coincidem com os interesses da Nação, bem vai... Se não coincidem, paciência... os interesses da cooperativa estão acima de tudo...<sup>18</sup>

Particularmente, também se pode inferir se certo indivíduo é minoria ou massa, mesmo que destacado do seu grupo de origem. O homem que pertence à massa é, por oposição ao da minoria, aquele que se sente igual a todos os outros que são igualmente massa, mas está bem tal como está e não procura a sua valoração. Acha-se seguro por ser igual e assim permanece, por conforto. De outra forma, aquele que se sente diferente, ainda que seja por defeito, em relação a todos os outros que se sentem iguais, esse faz parte de uma minoria. Para Ortega a sociedade é um somatório destes dois grupos e situar-se-ia num patamar ideal se houvesse uma saudável e equilibrada relação entre ambos. A existência das massas não é algo preocupante. Sempre houve massa. Na perspectiva de Jesús Herrero, “a crítica orteguiana à sociedade de massas não é, portanto, negativa, mas só ambivalente.”<sup>19</sup> O que realmente assombra Ortega é a emergência dessas mesmas massas aos lugares antigamente ocupados apenas pelas minorias. E mais ainda, a própria suplantação das massas às minorias: “A massa arrasa tudo o que é diferente, egrégio, individual, qualificado e selecto. Quem não for como toda a gente, quem não pensar como toda a gente, corre o risco de ser eliminado.”<sup>20</sup> Trata-se de uma “massa indócil”<sup>21</sup>, que não respeita as minorias, diferente da de outras épocas, porque fabricada em condições especiais.

---

<sup>18</sup> António FERRO, *op. cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> JESÚS HERRERO, *O Pensamento Sócio-Político de Ortega y Gasset*, p. 149. Herrero opõe-se desta forma a outros autores, como Denis McQuail ou González Seara, os quais entendem o pensamento de Ortega como “elitista”, aristocratizante, por reprovar o advento das massas.

<sup>20</sup> *RM*, p. 45.

<sup>21</sup> *RM*, p. 80.

## **História, progresso tecnológico e massas: uma relação desvirtuada**

Na verdade, as massas de hoje surgem formadas no séc. XX, mas a sua motivação encontra-se nos dois séculos anteriores. As suas raízes são diversas: históricas, culturais e também inevitavelmente políticas, ainda que Ortega se preocupe em realçar que nem o seu livro *A Rebelião das Massas*, nem ele próprio são políticos: “o assunto de que se fala aqui é prévio à política e pertence ao seu subsolo.”<sup>22</sup>

Neste sentido, o protagonismo das massas está relacionado com a subida do nível histórico, com a altura dos tempos, com o crescimento da vida. As massas estão hoje onde chegavam antigamente apenas as minorias. A sua indocilidade permitiu-lhes subir ao nível destas e tomar o seu lugar, porque já não as respeita. A proclamação dos Direitos do Homem e do Cidadão no final do séc. XVIII trouxe consigo a ideia de igualdade entre todos os homens, fossem eles dos mais baixos ou dos mais elevados estratos sociais. Para Ortega, este ideal, que na sua essência é bom, ao constituir-se então como instituição caminhou a passos largos para o seu desvirtuamento. Deixou de ser um ideal e tornou-se de certo modo uma exigência. Se a princípio as massas não se sentiam abrangidas por esses direitos estabelecidos, visto que as minorias continuavam dominantes, com o andar do tempo as primeiras foram-se insinuando como iguais também, até atingirem o patamar actual, jactantes do seu feito, patamar esse onde anteriormente chegavam apenas as minorias. Ortega explica este fenómeno histórico através de um fenómeno da natureza: “o homem médio representa a área na qual se move a história de cada época; é na história o que o nível do mar é na geografia.”<sup>23</sup> Neste

<sup>22</sup> RM, p. 25. Ortega expressa a mesma ideia de não-político na entrevista dada a António Quadros: “Eu não represento o pensamento espanhol, represento o meu pensamento. Estou à margem da política e dos políticos.” António FERRO, *op. cit.*, p. 17. Contudo não se pode deixar de sentir o peso retórico desta afirmação. O problema da chegada das massas é essencialmente histórico-político, como de resto o filósofo vem confirmando no texto, desde o Prólogo. Ortega aponta cedo para os perigos do politicismo integral, isto é, para o completo esvaziamento do homem de outras matérias, em benefício da política, deixando-se assim fazer massa. RM, p. 26.

<sup>23</sup> RM, p. 49.

sentido, o nível histórico subiu e o homem médio chegou hoje ao nível das minorias de antigamente, por isso “o soldado dos nossos dias, diríamos, tem muito de capitão.”<sup>24</sup>

Este estatuto novo conquistado pelas massas reflecte-se inclusive na altura dos tempos. Outrora houvera épocas que se sentiram inferiores em relação às antecessoras. Os homens que nelas actuavam vivam no esforço de se superar a si mesmos para poderem de alguma forma recuperar a grandeza antiga, a famosa “idade de ouro”. Por outro lado, quando se atingia a “plenitude dos tempos”, entrava em confronto o eterno, a perenidade das instituições, dos edifícios, que não se coadunava com a caducidade do homem. Que mais poderia ser feito? O século de Ortega é um misto destes sentimentos, mas subvertidos. O homem de hoje olha para os tempos passados e parecem-lhe inferiores em relação ao momento em que vive; olha para a sua realidade e julga-a na certeza de ser apenas um princípio de algo que se tornará ainda melhor. Porém não está seguro de nada. Esta perspectiva antitética, que perpassa todo o texto – passado-futuro; minoria-massa; sociedade-associação; progresso-regressão –, não é mais do que a análise acutilante de Ortega à realidade da sua era: aparentemente portentosa, mas na sua essência desvirtuada e insegura.

A altura dos tempos prende-se pois com o crescimento da vida. Há muito pouco tempo se acrescentou à história a existência de antigas civilizações desconhecidas. Igualmente há pouco tempo o homem passou a dispor de informação actualizada sobre o que se passa do outro lado do mundo e a dispor de uma vasta gama de bens que não existia há alguns anos. Com isto encontram-se dois problemas. Se por um lado o superdesenvolvimento da actividade humana, obviamente fomentado pela industrialização do séc. XIX, fez com que se produzisse em tão curto espaço de tempo um volume tão elevado de informação completamente original, por outro fez com que se inculcasse nas mentes a sensação de prepotência em relação ao passado, e este parecer “afectado de nanismo”<sup>25</sup>. Além disso, para atender a este tão grande acorrer das massas foi necessário inculcar-lhes uma educação acelerada, logo concentrada e insufici-

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *RM*, p. 63.

ente. O ensino passou a acompanhar a altura dos tempos e a introduzir o homem no tecnicismo. As ciências puras, que estão ligadas ao progresso científico, à época industrial, à técnica, suplantam as ciências humanas e o homem toma uma consciência do seu tempo diferente da que tinha antes desta época de revoluções.

### **Desvalorização da memória: regresso progressivo à barbárie**

O incremento da vida num pulo, com uma nova forma de apreender a dinâmica social e com um crescimento fenomenal da qualidade de vida dos homens, fomentou a massa. Este que poderia ser um tempo enriquecedor para o Homem, por ter conseguido descobrir na perspectiva histórica um horizonte bem mais recuado, por ter garantido para cada dia um novo modo de estar em sociedade, por poder contar com novos meios e utensílios que facilitam agora ainda mais o futuro, tornou-se um tempo de comodismo. Os bens do progresso promoveram afinal uma espécie de antiprogresso. Ortega fala mesmo do perigo de um retorno à barbárie. O homem-massa corre o risco de ser o novo bárbaro num tempo em que supostamente teria tudo para ser o seu oposto: tem a ideia que a vida é fácil e sem percalços; acha-se completo na sua formação moral e intelectual; é hermético a outras opiniões e individualista; opina sem freio e sem noção de consequências<sup>26</sup>. “Este personagem, que agora anda por estas partes e impõe em toda a parte a sua barbárie íntima é, com efeito, o menino mimado da história humana.”<sup>27</sup>

Relembrando a Antiguidade Greco-Romana, onde Ortega tantas vezes recua para colher os seus *exempla*, não podemos deixar de assinalar a importância que a busca por uma condição de excelência tinha para o homem da época. Desde a *aretê* helénica à *virtus* do cidadão romano, parte do mundo clássico assentava nesses ideais de nobreza de carácter e dignidade de vivência, que passavam também por honrar e evocar a memória dos antepassados<sup>28</sup>. Com os novos tempos, segundo Ortega, ao

---

<sup>26</sup> Cf. *RM*, p. 102.

<sup>27</sup> *RM*, p. 103.

<sup>28</sup> Indicamos aqui a *aretê* e a *virtus* como dois valores paradigmáticos do homem em cada uma das épocas em que se integram. Não deixamos porém de relembrar a difi-



esforço sobrepôs-se a inércia. O homem que hoje tem “ideias” sobre todas as coisas e que por isso mesmo vem impondo as suas “opiniões”<sup>29</sup>, herdou sem esforço uma condição que julga de geração espontânea<sup>30</sup>. Dispõe de ciência e de técnica. Vive no conforto dos direitos garantidos. Tem a noção do seu presente, mas não tem conhecimento de passado, nem se preocupa com o futuro. Não sente que tem de honrar uma ascendência e garantir uma continuidade.

Ortega preocupa-se com este estado de desleixo das massas, fomentado também pelo forte especialismo que o mundo da técnica acarreta<sup>31</sup>, e com a generalização do facilitismo e do pensamento inerte. O novo tipo de homem que é dono da sua época não tem cultura, não tem memória, e por isso é o verdadeiro perigo para uma sociedade que, pelo patamar a que chegou, não será fácil de gerir ou até mesmo de manter.

A ascensão das massas é, pois, um mal que vem corroendo a vida actual dos estados europeus. As massas são indóceis às minorias, as massas sentem-se confortáveis com o seu estatuto de serem iguais, as massas não têm cultura, as massas descuram a memória.

---

culdade de definição de cada um deles, ligada também à sua evolução nos respectivos contextos civilizacionais: a *aretê*, primeiro homérica, alarga o seu significado ao espaço do cidadão grego; a *virtus*, devedora da *aretê*, completa a tríade fundamental das *virtutes* com duas ideias de essência romana: *pietas* e *fides*. A título de referência remetemos para Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I vol. Cultura Grega, 8.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 135-137; e II vol., Cultura Romana, 3.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 332-342 e 405-415.

<sup>29</sup> Cf. *RM*, p. 83.

<sup>30</sup> A ideia da origem natural e espontânea dos bens da actual sociedade – e que Ortega condena por completo – vem expressa em diversos passos da *Rebelião das Massas*: “A minha tese é, pois, esta: a própria perfeição com que o século XIX deu uma organização a certas ordens da vida é a origem de as massas beneficiárias não a considerarem como organização, mas como natureza.”, p. 75; “O homem-massa crê que a civilização em que nasceu e que usa é tão espontânea e primigénia como a Natureza e converte-se, *ipso facto*, em primitivo.”, p. 97.

<sup>31</sup> Ortega fala-nos de um novo tipo de carácter que surgiu associado ao tecnicismo: o sábio-ignorante. Hoje o especialista sabe tudo sobre a sua pequena área, mas desconhece todo o resto. Porém, como é perito no seu saber, julga também ter legitimidade para falar sobre os assuntos que desconhece, ou melhor, que conhece enciclopedicamente mas sem fundamentos. Cf. *RM*, pp. 113-114.

Chegamos à base de uma teoria da História em Ortega. Nas palavras de Manuel Antunes, “a história parece ser, para Ortega, o lugar de encontro das realidades antagónicas e seu centro de perspectiva. (...) Sabê-la constitui a suprema e a mais universal das ciências; vivê-la, construindo-a na decisão e na circunstância, constitui a mais sublime e absorvente tarefa do homem que queira existir autenticamente como homem.”<sup>32</sup> Sem consciência histórica, não há consciência da dinâmica das épocas que determinam a vida do homem e das sociedades. É por isso necessário valorizar a cultura, fomentar o debate esclarecido, assente na razão e não na opinião – que aqui expressamos naquele sentido clássico de ideia sem fundamento –, a *doxa*. Apenas desta forma se salvará a Europa do momento de massificação progressiva que agora experimenta, onde todo e qualquer tipo de debate tem sido desvalorizado<sup>33</sup>.

### **O homem-história contra o homem-massa: ou a continuidade de uma identidade europeia**

A História é um *continuum*. Cada época tem uma relação directa com aquela que a antecede e com a que a suplanta. É esta continuidade que deverá estar presente no espírito daqueles que nela são os seus actores. Quando surgem tentativas de enevoar a consciência desta dinâmica, fazendo-a desaparecer, o homem só tem a perder. Por isso, Ortega aponta o dedo às revoluções, que cortam brutalmente com o passado, como uma tentativa de criação *ex novo*, naturalmente impossível de conseguir: “A única diferença radical entre a história humana e a ‘história natural’ é que aquela não pode nunca começar de novo.”<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Manuel ANTUNES, sj, *Ortega y Gasset: Introdução ao Seu Pensamento*, Lisboa, Edições Brotéria, 1955, p. 11.

<sup>33</sup> “Por isso, o ‘novo’ na Europa é ‘acabar com as discussões’, e detesta-se qualquer forma de convivência, que implique por si mesma acatamento de normas objectivas, desde a conversa no parlamento, passando pela ciência. Isto quer dizer que se renuncia à convivência de cultura, que é uma convivência sob normas, e se retrocede a uma convivência bárbara. Suprimem-se todos os trâmites normais e vai-se directamente à imposição do que se deseja.” *RM*, pp. 85-86.

<sup>34</sup> *RM*, p. 32.

Neste sentido, tudo o que é erradicado acaba por documentar uma clara negação da memória, que é fundamental para a manutenção da consciência histórica e para evitar erros futuros. É neste binómio história-memória que se constitui o cerne da teoria da história de Ortega<sup>35</sup>. A negação do passado é uma falta grave. Se o homem é por natureza dotado de memória porque a há-de erradicar? É essa a mais-valia que o distingue da besta: a memória, a racionalidade. Mais uma vez usando as palavras de Ortega, não por vontade de paráfrase, mas sim de emulação de um pensador fecundo em sentenças lapidares: “Negar o passado é absurdo e ilusório, porque o passado é o ‘natural do homem que volta a galope.’”<sup>36</sup> As revoluções são por isso instrumentos anti-memória mal sucedidos.

A iniciativa liberal de erradicar um passado assente no estado de ordens, a erupção do colectivismo, o triunfo da industrialização deram à luz neste mundo um homem novo, feito à pressa e em catadupa, como na linha de montagem dos *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin<sup>37</sup>. E este homem novo, para além de o povoar, tem também de o comandar. É este o momento de trazer para primeiro plano a esfera da política, da qual Ortega afasta o protagonismo desde o início do seu ensaio, mas que inevitavelmente o texto subentende.

Se as massas subiram até ao nível onde estavam antigamente as minorias, e se as minorias detinham o poder, logo as massas hoje têm acesso igualmente ao poder. O pensamento de Ortega, caracterizado por defender um comando aristocrático da sociedade, muitas vezes associado a elitismo, vê, na verdade, na máquina do Estado o organismo que nutre as massas e que faz perigar o destino da Europa. A facilitar esta máquina está também a prática corrente de absorção total do indivíduo pela polí-

---

<sup>35</sup> Nas palavras de António Horta FERNANDES, “O fulcro da história passa assim pelo diálogo memorial que possamos estabelecer com outras vozes localizadas distintamente no espectro espaço-temporal, com vista a resgatar, ou a cumprir, um passado, refazendo-o no presente, em função de um futuro anelado, mas não obturador, que anule a alteridade do outro enquanto outro.” António Horta FERNANDES, “Para uma história-memória através de Ortega y Gasset”, in *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 20, 2.<sup>a</sup> série, 2005, p. 51.

<sup>36</sup> *RM*, p. 20.

<sup>37</sup> Cinema: *Tempos Modernos*, 1936.

tica, que Ortega apelida de “politicismo integral”<sup>38</sup>, e que é outro dos meios através do qual o homem se torna massa, por se fechar a qualquer outra dimensão, como por exemplo a dimensão histórico-cultural.

O homem-massa vê o Estado como onnipotente e a ele vem confiando todas as decisões da vida pública, por se identificar com o seu carácter anónimo e difuso. Contudo, esta máquina montada, como todas as outras máquinas da era industrial, também não é “fruta espontânea duma árvore edénica”<sup>39</sup>, e igualmente carece de regras para se manter. A corrupção dessas regras dá-se precisamente com “a estatificação da vida, o intervencionismo do estado, a absorção de toda a espontaneidade social pelo estado; quer dizer, a anulação da espontaneidade histórica que, em definitivo, sustém, nutre e empurra os destinos humanos.”<sup>40</sup> É que, se, por um lado, o homem-massa gosta de opinar desenfreadamente, causando a impressão de governar<sup>41</sup>, por outro, ao dissolver a sua vontade na do estado, anula cada vez mais a possibilidade de participar em consciência na vida deste; e a vida do estado, sendo um mecanismo, de pressa interpretará muitas das “opiniões” como conspirações a serem eliminadas pela máquina.

A uma escala bem maior, mas assente num dualismo semelhante, podemos compreender o papel da Europa no mundo até ao séc. XX. Destacamos este excerto:

Mas a humanidade entrou toda, desde o século XVI, num processo gigantesco de unificação que nos nossos dias chegou ao seu termo insuperável. Já não há troço de humanidade que viva à parte – não há ilhas de humanidade. Portanto, pode dizer-se desde aquele século que quem manda no mundo exerce, de facto, a sua in-

---

<sup>38</sup> CF. *RM*, p. 26.

<sup>39</sup> *RM*, p. 91.

<sup>40</sup> *RM*, p. 120.

<sup>41</sup> Ortega chama-lhe *hiperdemocracia*: “Agora, pelo contrário, a massa julga que tem direito a impor e a dar força de lei aos seus tópicos de café. Eu duvido que tenha havido outras épocas da história em que a multidão tenha chegado a governar tão directamente como no nosso tempo, por isso falo em hiperdemocracia.” *RM*, p. 44.

fluência autoritária em todo ele. Tal foi o papel do grupo homogêneo formado pelos povos europeus durante três séculos. A Europa mandava e sob a sua unidade de mando, o mundo vivia com um estilo unitário, ou pelo menos, progressivamente unificado.<sup>42</sup>

De facto, a relação minoria-massa pode ser também entendida à escala mundial. Poder-se-á subentender no papel da Europa a função da minoria, que encabeça a enorme massa que é o resto do mundo, e a massa, dócil, aceita o seu mando. No entanto, a Europa vive esta grande ameaça ao seu natural e antigo equilíbrio consubstanciada no homem-massa. Deste perigo florescem outros em escala maior. Os regimes totalitários que vão surgindo e os nacionalismos – que são formas de desintegração da unidade europeia e que subjazem ao discurso de Ortega – não são mais do que frutos de uma mentalidade de massas que renega uma perspectiva histórica de continuidade na diversidade.

Ainda que para Ortega os Estados Unidos da América ou Moscovo não sejam desejáveis para a substituição da Europa no comando do mundo, por assentarem em conceitos que valorizam a massa, eles próprios originários da Europa – o tecnicismo para o primeiro caso e o Marxismo para o segundo –, a verdade é que se abrem brechas para que alguém ouse ocupar o lugar deixado vago pela incerteza europeia acerca do seu legítimo poder. É precisamente neste ponto que a Europa terá de acreditar em si e traçar novamente um projecto conjunto para não andar à deriva. Tal como o homem, que para não ser massa carece de um projecto de vida, de um fio condutor da sua existência, uma consciência do seu passado e uma mira para o seu futuro, também a Europa precisa de reavivar o seu espírito de unidade na diversidade. Os Estados Unidos da Europa de Ortega constituem-se, portanto, como uma solução, para que se reencontre a “soberania histórica”, um supranacionalismo dos diversos estados, traduzido num verdadeiro nacionalismo europeu.

Neste sentido, o homem-história contra o homem-massa é o verdadeiro desafio colocado à realidade europeia para que a ideia de unidade

---

<sup>42</sup> *RM*, pp. 127-128.

na diversidade não degenerar. É por isso necessário opor a um saber superficial e tecnicista o conhecimento radicado em fundamentos racionais, que valorizem as mentalidades e reabilitem uma sociedade que esqueceu, ou desconhece, o andamento diacrónico próprio da história.

### **O Homem-Espuma de Manuel Antunes, sj**

À reflexão sobre o perigo da ascensão do homem chamado *massa* por Ortega y Gasset aproximamos agora a ideia de *homem-espuma*, associada ao homem contemporâneo, pelo padre jesuíta Manuel Antunes.

Manuel Antunes nasceu em 1918 na Sertã, numa família humilde de jornaleiros do campo, como de resto era a maior parte da população daquela zona do interior à época. Desde a sua formação primária mostrou que iria vingar noutra ocupação que não a dos pais. Aluno aplicado, ingressou no Seminário e fez-se membro da Companhia de Jesus. Não só como sacerdote, mas como pensador e especialmente como pedagogo, Manuel Antunes é referência incontornável para a cultura portuguesa do séc. XX. A sua obra, que abarca diversas áreas do saber, como a filosofia, a teologia, a história, a cultura, versa ainda e de forma incontornável sobre o tema da educação. No conjunto dos textos que dedicou a esta área encontra-se um dedicado ao “homem-espuma”. Na década de 70, esta é a expressão encontrada por Manuel Antunes em Portugal que de certa forma se aproxima àquela de “homem-massa” de Ortega. Essa nova mentalidade superficial que caracteriza o homem contemporâneo surge expressa nas suas palavras da seguinte forma:

Ele aí vem. Ligeiro, agitado, caprichoso, vão. Sem densidade e sem espessura. Sem raízes e sem passado. Nasceu hoje.

Produto de uma sociedade sem pai e sem mãe, de uma sociedade espantosamente tumultuária e espantosamente célebre no seu curso declivoso, o destino desse homem parece flutuar num momento e num momento sumir-se. Apareceu e desapareceu, embora a sua existência venha a ter mais de oitenta anos. Levado à superfície de um Amazonas vasto como o mundo e precipitado como um rápido, esse destino diverte-se

e angustia-se, angustia-se e diverte-se sem saber nem para onde nem para quê. Curarão de o saber aqueles que lhe seguem no encalço? É duvidoso.

O homem-espuma sucede ao homem-máquina, ao *homo mechanicus*, de que fala Lewis Mumford. As características mais negativas deste poderiam ser sido evitadas como podem ainda ser evitadas as características mais negativas daquele. O homem é um animal previsor e é um animal que se lembra.

Querá ele utilizar esta sua dupla faculdade ou preferirá entregar-se à fatalidade das forças que, pelo próprio desencadeadas sem cura de as dominar e de as orientar no sentido da sua melhor realização?

A palavra foi-lhe dada para ele poder responder.<sup>43</sup>

Sendo Manuel Antunes um homem profundamente interessado pelos mais diversos temas da cultura e pelo conhecimento em geral, num sentido universalizante, a sua extensa obra acaba por tocar e desenvolver muitos dos tópicos também já considerados por Ortega y Gasset: a Europa da unidade e da diversidade; a crise da autoridade; o poder do não-poder; a necessidade do retorno às origens; a importância de uma educação enraizada no saber como um todo, capaz de abarcar em si e compreender a especialização igualmente como uma parte importante do conhecimento, mas não apenas como a única.

Formado na escola jesuíta, Manuel Antunes reflecte nos seus escritos, e na memória que ficou da sua figura, muito da espiritualidade ecuménica e universal que Inácio de Loyola emanou, ao fundar a Companhia de Jesus. O seu pensamento é verdadeiramente humanista e humanizante, pois compreende não só uma visão do mundo, da história e da cultura como um todo, mas ao mesmo tempo não deixa este conhecimento desenraizado e afastado do próprio homem. Pelo contrário, ambos devem estar estreitamente ligados. Neste sentido, não é surpreendente encontrarmos na sua obra uma reflexão cuidada em tor-

---

<sup>43</sup> Padre Manuel ANTUNES, sj, *Obra Completa*, tomo II – *Paideia: Educação e Sociedade*, 2.<sup>a</sup> ed., Coord. de José Eduardo Franco, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 69.

no da superficialidade e do facilitismo que vem caracterizando o mundo do homem contemporâneo. O fim da idade moderna e o dealbar da contemporânea, com as diversas modificações que principalmente as ciências experimentaram, acrescentando a estas todas as transformações que fomentaram nas correntes filosóficas ligadas ao pensamento político-cultural, trouxeram com elas a inevitável revolução tecnicista que já acima referimos também com Ortega. A ascensão destes novos poderes e destas novas formas de ser e de estar em sociedade não são em si adversas; antes pelo contrário. Trouxeram o progresso a diversos níveis. Contudo, a sua sobrevalorização acentuada não deixa de ser nociva. Nesta medida, ao conceito de homem-espuma, junta-se também o conceito de *homo mechanicus*, numa reflexão de Manuel Antunes que em muito também se aproxima ao pensamento orteguiano, sobre o retorno à barbárie:

O *homo mechanicus* é um *homo dinossauricus*. Multiforme e disforme quase como os seres de certa espécie animal aparecida e desaparecida durante a era secundária. Gigantesco e liliputiano, maciço e alongado, duro e dúctil, compacto e plástico, entre réptil e ave, ora armado de dentes e de grifos, ora de bicos e de picos, o *homo mechanicus* provoca a expansão da mudança mas sem lograr ajustar-se-lhe; produz novos objectos, sempre novos objectos, mas sem, por vezes saber bem para quê; cria novas aspirações, novos desejos, novas necessidades para, finalmente, os não satisfazer, pelo menos em larguíssimas camadas da população; procura a segurança nos seus órgãos de ataque e de defesa para, no cabo de contas, ficar exposto à extinção da espécie e da própria vida; vai multiplicando prodigiosamente os meios, mas está longe de os proporcionar aos fins, construindo, ao mesmo tempo, os explosivos desses mesmos meios; preocupa-se com o ritmo, cada vez mais rápido, da evolução, mas não cura bastante de saber em que sentido.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 79.



Este é o sentimento inconstante experimentado pelo novo homem que se vê envolto no fascínio delirante do progresso tecnicista. Não devemos entender como crítica no seu sentido mais recente, de condenar, mas sim no seu sentido etimológico de discernir, a posição de Manuel Antunes sobre o *homo mechanicus*, ou o *homem-espuma*. É o próprio que assim pretende posicionar a sua reflexão, pois foi de facto um homem que sempre pretendeu, e cito Luís Machado de Abreu e José Eduardo Franco: “construir pontes e não acentuar abismos entre mentalidades diferentes, desabar muralhas e não barricar-se em guetos ideológicos, alargar horizontes de compreensão crítica do mundo e da história dos homens e não se entrincheirar em definições fechadas e dogmatizantes e sem atenção às derivas presentes da história humana.”<sup>45</sup>

Para Manuel Antunes o valor da técnica não é questionável – tanto que à pergunta “Será possível reconciliar a Técnica e a Misericórdia?”, responde “Deve ser possível.”<sup>46</sup> Questionável é apenas o lugar cada vez maior que lhe reservam na sociedade, dando-lhe progressivo destaque na vida do homem. A volatilização da sociedade e da cultura contemporânea deverá ser combatida através de uma mentalidade em abertura para a valorização do conhecimento e do ser como um todo uno, não criticando, mas compreendendo as suas diferentes matizes. Neste sentido, a educação desempenha um papel fundamental na sociedade, proporcionando o desenvolvimento do chamado *homo misericors*<sup>47</sup>, aberto ao mundo, aberto ao “outro”, procurando compreendê-lo nas suas diferenças: “É uma vontade de sair de si, da prisão do próprio ‘eu’, para transformar o mundo e se transformar em si mesmo em permanente e incansável reciprocidade.”<sup>48</sup> A constante procura do todo em cada parte desvenda-se assim no pensamento antuniano como uma chave para a compreensão e para a valorização do homem na sua mundividência, desde uma dimensão mais geral até àquela mais particular. Deste modo, e

---

<sup>45</sup> Luís Machado de ABREU, José Eduardo FRANCO, *Padre Manuel Antunes, sj (1918-1985): Um Mestre do Pensamento Português e Europeu*, Porto, Editora Estratégias Criativas, 2008, p. 8.

<sup>46</sup> Padre Manuel ANTUNES, sj, *op. cit.*, p. 88.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 87.

mais uma vez nas palavras de Luís Machado Abreu e José Eduardo Franco, “Há uma lição de vida que é capaz de equilibrar e potenciar até os êxitos da especialização sectorial. Consiste em manter sempre vivo o sentido do universal, quando parece que todas as energias só podem estar concentradas em tarefas singulares. Diremos que esta presença da totalidade no processo de desenvolvimento de cada uma das suas partes realiza uma concepção sistémica da existência do universo e de cada pessoa humana.”<sup>49</sup> Parece, de facto, ser este o sentido interpretativo de Manuel Antunes quando aborda na sua obra a temática do *Homem-Espuma*.

### Considerações finais

Em suma, nestas linhas se encontram dois pensamentos ibéricos notáveis, que alertam para a volatilização da vida em sociedade, para a desqualificação moral e racional do homem e para a ameaça que é o uso da política em favor de interesses atomizados por um poder opressivo, massificador. Ortega y Gasset e Manuel Antunes reflectem preocupações europeias, mas igualmente universais, que pertencem não só ao subsolo de cada homem mas também ao da própria sociedade dos seus tempos. Não deixam de se manter bastante actuais.

Numa linha semelhante, culturalmente herdeira destas preocupações, merece referência também por aproximação a esta temática o trabalho conseguido já nos nossos dias pelo francês Gilles Lipovetsky, que alude neste mesmo sentido<sup>50</sup>. A sua obra reflecte sobre a sociedade de consumo, sobre os seus benefícios e malefícios, fixando conceitos como por exemplo aqueles de *homem light*, de *mentalidade psi*, ou de *sedução do non stop*<sup>51</sup>. Esta perspectiva reabilita no pensamento ocidental preocupações dos inícios da contemporaneidade, que hoje na verdade surgem ainda mais prementes, justificando em muito os discursos visionários de Ortega y Gasset e de Manuel Antunes.

<sup>49</sup> Luís Machado de ABREU, José Eduardo FRANCO, *op. cit.*, p. 10.

<sup>50</sup> Cf. Gilles LIPOVETSKY, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989.

<sup>51</sup> José Eduardo FRANCO, “Para um projecto de educação total”, in Padre Manuel ANTUNES, *sj, op. cit.*, p. 9.

Com a Revolução Industrial, e consequentemente social, económica, política, ideológica, o mundo tornou-se globalizado. O espaço e o tempo mudaram como nunca tinha acontecido ao longo da história da humanidade. A sociedade passou a dispor, para muitos povos, de acesso facilitado ao poder do consumo. Consumo de bens, consumo de informação, consumo de espaço, consumo de tempo. Gilles Lipovetsky afirma, “Hoje há demasiado de tudo.”<sup>52</sup> Resta-nos pensar o conceito de globalização no seu mais profundo sentido, em que a parte e o todo deverão de igual modo ser valorizados, pois o equilíbrio entre ambos só poderá ser atingido nesta reciprocidade em todos os campos da vida do homem: na educação, na política, na economia, na cultura, no privado e no público, em cada país e por todo o globo.

## **Bibliografia**

### ***Da obra de Ortega y Gasset:***

ORTEGA Y GASSET, José, *A Rebelião das Massas*, Lisboa, Relógio d’Água/Anthropos, s.d.

ORTEGA Y GASSET, José, *España Invertebrada, España Invertebrada: Bosquejo de Algunos Pensamientos Históricos*, 10.<sup>a</sup> ed., Madrid, Revista de Occidente, 1957 [1921].

### ***Da obra de Manuel Antunes, sj:***

ANTUNES, Padre Manuel, sj, *Obra Completa*, tomo II – *Paideia: Educação e Sociedade*, 2.<sup>a</sup> ed., Coordenação de José Eduardo Franco, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

### ***Estudos:***

ABREU, Luís Machado de, FRANCO, José Eduardo, *Padre Manuel Antunes, sj (1918-1985): Um Mestre do Pensamento Português e Europeu*, Porto, Editora Estratégias Criativas, 2008.

---

<sup>52</sup> Gilles Lipovetsky em entrevista ao *Jornal de Notícias*, a 4 de Abril de 2010, e disponível online em [http://www.jn.pt/Domingo/Interior.aspx?content\\_id=1535438&page=-1](http://www.jn.pt/Domingo/Interior.aspx?content_id=1535438&page=-1) (acedido a 12 de Setembro de 2011).

- AMOEDO, Maria Isaura Almeida, *José Ortega y Gasset: A Aventura Filosófica da Educação*, Prefácio de Manuel Ferreira Patrício, Lisboa, INCM, 2002.
- ANTUNES, Manuel, sj, *Ortega y Gasset: Introdução ao Seu Pensamento*, Lisboa, Edições Brotéria, 1955.
- FERNANDES, António Horta, *Entre a História e a Vida: A Teoria da História em Ortega y Gasset*, Chamusca, Cosmos, 2006.
- FERNANDES, António Horta, “Para uma história-memória através de Ortega y Gasset”, *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 20, 2.ª série, 2005, pp. 49-62.
- FERRO, António, “José Ortega y Gasset, o Profeta”, *Prefácio da República Hespânica*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, pp. 13-26.
- FRANCO, José Eduardo (coord.), *Um Pedagogo da Democracia: Retratos e Memórias sobre o Padre Manuel Antunes, sj*, Lisboa, Gradiva, 2011.
- FRANCO, José Eduardo, “Para um projecto de educação total”, in Padre Manuel Antunes, sj, *Obra Completa*, tomo II – *Paideia: Educação e Sociedade*, 2.ª ed., Coord. de José Eduardo Franco, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, pp. 1-11.
- JESÚS HERRERO, *O Pensamento Sócio-Político de Ortega y Gasset*, Lisboa, Edições Brotéria, 1980.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1989.
- MARTINS, Oliveira, *História da Civilização Ibérica*, Lisboa, Guimarães Editores, 2007.
- OSÉS GORRAIZ, Jesús María, *La Sociología en Ortega y Gasset*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I vol. *Cultura Grega*, 8.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998; e II vol., *Cultura Romana*, 3.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

## COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL

<b>Instituição</b>	<b>Nome</b>
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszyńska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle







Este livro da  
Associação Internacional de Lusitanistas  
acabou-se de imprimir nas oficinas que a  
Sacauntos Cooperativa Gráfica  
tem na cidade de Compostela,  
Galiza,  
o dia 2 de abril de 2012.

