

26/3

revista do centro de estudos humanísticos

série ciências da literatura

2012

diacrítica

dossier

autorrepresentação

autobiografia

autorretrato

CEHUS



26/3

revista do centro de estudos humanísticos
série ciências da literatura
2012

diacrítica

dossier

autorrepresentação

autobiografia

autorretrato

húmus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

Título: DIACRÍTICA (Nº 26/3 – 2012)
Série Ciências da Literatura

Diretora: Ana Gabriela Macedo

Diretores-Adjuntos: Carlos Mendes de Sousa; Vítor Moura

Editor: Eunice Ribeiro

Comissão Redatorial:

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa), António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra), António Sáez Delgado (Universidade de Évora), Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho), Francisco Laranjo (Universidade do Porto), Francisco Topa (Universidade do Porto), Isabel Cristina Mateus (Universidade do Minho), Joana Matos Frias (Universidade do Porto), José Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa), Luís Mourão (Instituto Politécnico de Viana do Castelo), Maria do Carmo Pinheiro Mendes (Universidade do Minho), Maria Eduarda Keating (Universidade do Minho), Osvaldo Manuel Silvestre (Universidade de Coimbra), Pedro Serra (Universidade de Salamanca), Rita Patrício (Universidade do Minho), Xaquín Nuñez Sabaris (Universidade do Minho).

Comissão Científica:

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa), Bernard McGuirk (University of Nottingham), Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa), Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela), Hélder Macedo (King's College, London), Helena Buescu (Universidade de Lisboa), João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa), Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra), Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra), Nancy Armstrong (Brown University), Susan Bassnett (University of Warwick), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin-Madison), Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid), Vita Fortunati (Università di Bologna), Vítor Aguiar e Silva (Universidade do Minho), Ziva Ben-Porat (Tel-Aviv University).

Edição: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho em colaboração com Edições Húmus – V.N. Famalicão. *E-mail:* humus@humus.com.pt

Publicação subsidiada por
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

ISSN: 0807-8967

Depósito Legal: 18084/87

Composição e impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

ÍNDICE

- 5 **Nota de apresentação**
- DOSSIER* AUTORREPRESENTAÇÃO
AUTOBIOGRAFIA AUTORRETRATO
- 9 **Identidade e literatura: O Eu, o Outro, o Há**
João Barrento
- 41 **Gaëtan e Herberto Helder: do impercetível**
Daniel Tavares
- 61 **Um pacto às escuras: da autorrepresentação em Alanis Morissette**
Diogo André Barbosa Martins
- 93 **A pintura do autorretrato contemporâneo em Portugal:
breve panorâmica**
Maria Emília Vaz Pacheco
- VÁRIA**
- 133 **Ética e narratividade**
Ana Almeida
- 151 **Masculino/ feminino: mitos e utopias em
*Yara, a virgem da Babilónia***
Benvinda Lavrador
- 163 **José Saramago traducteur de Georges Duby:
un *temps d'apprentissage* pour le futur romancier**
Célia Caravela
- 185 **Para uma leitura de “Um casaco de raposa vermelha”,
de Teolinda Gersão**
Clara Rocha
- 193 **Sobre o meio**
Cristina Robalo

- 213 **O Estado e a Cultura: coisas de que os homens (não) falam**
Eduardo Paz Barroso
- 223 ***Amante minguante* o el análisis de la transposición de una metáfora. Silvina Ocampo, Manuel Puig y Pedro Almodóvar. La articulación de los efectos brechtianos**
María Lydia Polotto
- 245 **De la caja tipográfica a la escena: modernidad y *performance* poética en España (1905-1930)**
Rosario Mascato Rey
- 263 **Os pas(sos) em Pessoa**
Rui Gonçalves Miranda
- 283 **Um herói romântico, apesar de tudo e apesar de si, e um cadete de cavalaria. Sobre *a filha do Doutor Negro***
Sérgio Guimarães de Sousa
- 313 ***Palomita blanca* de Raúl Ruiz, adaptación filmica de vocación documentalizante**
Silvia Donoso Hiriart

RECENSÕES

- 333 **Game, Jérôme (Sous la direction de), *Le Récit aujourd'hui***
Sérgio Guimarães de Sousa
- 339 **Normas de publicação na revista**

NOTA DE APRESENTAÇÃO

*Qualquer biografia é assim: avança-se
para o sítio de onde se partiu.*

Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*

Organizado em torno da questão autorrepresentativa, nas suas possíveis vertentes autobiográficas e autorretratísticas, o *dossier* do presente número da *Diacrítica – Série Ciências da Literatura* agrupa ensaios maioritariamente decorrentes do ciclo temático de seminários CEHUM/Literatura *Autorrepresentação / Autobiografia / Autorretrato*, realizados entre outubro de 2011 e maio de 2012. Incidindo quer no domínio literário, quer no das artes não verbais, e estendendo-se do território canónico da ‘cultura erudita’ ao da ‘cultura popular’, onde se examinam, *e.g.*, as *lyrics* e as poéticas performativas da música *pop-rock*, os textos aqui reunidos propõem um relevante conjunto de reflexões e indagações sobre um dos gestos mais familiares e sistemáticos do *sujeito* ocidental.

Em *Vária* recolhe-se a restante colaboração proposta a esta revista; segue-se-lhe, como habitualmente, um espaço final de *Recensões*.

Eunice Ribeiro

dossier
autorrepresentação
autobiografia
autorretrato

IDENTIDADE E LITERATURA: O EU, O OUTRO, O HÁ

IDENTITY AND LITERATURE: THE "I", THE OTHER, THE "THERE IS"

João Barrento*
jobarrento@mail.telepac.pt

A questão de fundo (abordada de um ponto de vista teórico, e com três exemplos): o gesto, quase compulsivo, dos criadores para dizer “Eu sou Outro/Outros”, explicável pela própria natureza desse acto criador. Nos casos mais radicais de oscilação identitária, são diversas, na sua relação com a escrita, as “saídas” encontradas para o “dilema do nome”. Em Fernando Pessoa, através da *dissociação e dramatização do Eu* (toda a Obra, incluindo a ortónima, é uma construção heterónima, ou heterógrafa); em Paul Celan, pela *anulação trágica do Eu*, pela via de uma poesia absoluta, em que um Isso, a própria voz da linguagem, fala a partir das ruínas da barbárie sem nome; em Maria Gabriela Llansol, por uma tripla via: *discursiva* (a das vozes do texto); *genológica* (o caso singular da “autobiografia” transformada em “signografia”); e *filosófica* (o salto do plano do Eu para o do “Há”, do registo pessoal/impessoal para a escrita à distância de si e do nome).

Palavras-chave: Identidade-alteridade; representação-autorrepresentação; Fernando Pessoa, Paul Celan; Maria Gabriela Llansol

The main issue (dealt with from a theoretical point of view and with reference to three paradigmatic examples): the almost compelling impulse of creators to say “I am the Other/I am Others”, that can be explained by the very essence of the creative act. In the more radical cases of identitarian oscillation there are, in the field of literature, different ways out of the “dilemma of the name”. In the work of Fernando Pessoa through *dissociation and dramatization* of the ‘I’ (thus making of all

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Portugal.

his work, including the orthonymous one, a heteronymic, or heterographic construction); in the case of Paul Celan through a *tragic annulation of the 'I'*, by means of an absolute poetry in which a 'Id', the voice of language itself, speaks from the ruins of nameless barbarity; in the work of Maria Gabriela Llansol, through a triple path: the *discursive* one (the entangled voices of the text); the one of *genre* (the unique case of autobiography turning out to be a "signography"); and the *philosophical* one (the leap from the level of the 'I' to that of the 'There is', from a simultaneously personal/impersonal writing to a form of wiring at a distance from oneself and one's own name).

Keywords: Identity-alterity; representation and self-representation; Fernando Pessoa, Paul Celan; Maria Gabriela Llansol

Tentemos um primeiro esboço de resumo dos problemas a tratar. Leio na capa do "Ípsilon" (suplemento do *Público*) de 15 de Abril de 2011: "O meu nome é Philip Roth e escrevo livros"! Tipicamente americano (é evidente o eco de John Ford), este gesto de se autonomear e, com alguma ingenuidade, atribuir a esse "nome próprio" a escrita de livros. Na Europa, o nome e a sua ligação directa à escrita foi sempre muito mais problemático, que o mesmo é dizer, a questão da *identidade* foi sempre um *problema* – etimologicamente: um promontório a ultrapassar, algo que é lançado para além de si e nos pode lançar para além de nós.

O problema da identidade e a identidade como problema estão presentes na literatura europeia desde muito cedo (e já na forma antiga do "diálogo", que, na filosofia ou na literatura, atenua desde logo a afirmação excessiva do Eu, ao desdobrá-lo em *personae*, e situando-o em contexto dialógico): encontramos-lo no uso do pseudónimo ou do nome literário desde os Cancioneiros medievais; em formas "dramatizadas" como o chamado *Rollen-gedicht* alemão do século XVIII, em que o poeta se esconde por detrás de uma ou mais personagens; no jogo das máscaras e da impessoalidade em todos os momentos pré-modernos do século XIX, dos Romantismos (o alemão e o inglês, em particular com Hölderlin e Keats) aos poetas que mais explicitamente preparam e antecipam a modernidade, ou já a constituem: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, mas também Robert Browning e os seus "monólogos dramáticos"^[1]; e, naturalmente, na maior parte dos autores dos

1 Vd., sobre Browning e o monólogo dramático: João Barrento, "Monólogos dramáticos: alteridade e modernidade", in: *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*. Lisboa, Presença, 1987, pp. 103-111.

Modernismos, Valéry ou Eliot, Gottfried Benn ou Pessoa, para só mencionar alguns, e poetas.

No mesmo dia e no mesmo jornal – e destaco este caso pelo contraste radical com o americano Philip Roth –, o escultor português Rui Chafes, que na sua área específica se alimenta exemplarmente de algumas daquelas tradições, instado a falar de si e da “sua” Obra, assume um gesto, mais europeu, de “pudor” de si e do nome, falando exclusivamente através daqueles que o formaram (que constituíram a sua identidade artística, e são parte intrínseca dela), a começar por um dos seus mestres maiores, o escultor alemão Tilman Riemenschneider. Rui Chafes começa por afirmar: “Nasci em 1266 numa pequena aldeia que já não existe, na Francónia, Baviera...”, e nunca sairá deste registo distanciado.

A partir destes dois exemplos podemos colocar a questão de fundo, que abordaremos em primeiro lugar de um ponto de vista teórico, e depois documentaremos com três exemplos bem diferentes. Este gesto, quase compulsivo, dos criadores para dizer: “Eu sou Outro/Outros” explicar-se-á talvez pela própria natureza desse acto criador: nada nasce apenas a partir de um Eu (empírico ou transcendental), o processo é sempre mais complexo. Nenhum Eu se constitui sem um Outro, a identidade só é compreensível em relação com uma, ou várias, alteridades. Isto é sabido há bastante tempo, e hoje pacífico.

Mas, no caso da literatura, a vertente específica do problema é desde logo determinada por um aspecto particular, que tem a ver com *a mediação da linguagem verbal*. “Não temos a linguagem, é ela que nos tem a nós” (Karl Kraus); “Não meu, não meu é quanto escrevo...” (F. Pessoa); “Eu não sou eu nem sou o outro...” (Mário de Sá-Carneiro), etc. Ou seja: há um para-além-da-linguagem que o sujeito não controla (o sujeito de escrita, e também o de fala: veja-se o final do *Tractatus* de Wittgenstein). E é esse *além-de* que move a escrita. Por isso, sobretudo desde os Romantismos, é mais forte a consciência dos limites, deste estar *além-de* (das capacidades expressivas da linguagem), que afecta necessariamente o sujeito e a sua identidade. Instalam-se formas várias de cepticismo e “perspectivismo” (com especial destaque, e incidências literárias, no caso de Nietzsche) e impõe-se a ideia da não-coincidência do Eu (uma *pluralidade* de manifestações) consigo e com a linguagem – consigo, isto é: com o seu *si(-mesmo)/Selbst*. Mas, que(m) é esse *si(-mesmo)*, que não se confunde com o Eu? Uma *essência* determinante?

A literatura moderna, e alguma contemporânea, porá então em causa a *mesmidade-do-ente* que se manifesta no terreno particular do Ser da

Literatura, implícita no próprio conceito de *id(em)-entidade*. Discutiremos isto com a ajuda de alguns filósofos: Heidegger (e a identidade como “co-pertença”), Ricoeur (e a diferença entre identidade e ipseidade), Levinas (e a noção do Há), José Gil (e o caso particular de Pessoa). E veremos, com três exemplos concretos (de poetas, ou não: Fernando Pessoa, Paul Celan e Maria Gabriela Llansol), como nos casos mais radicais de oscilação identitária, de autores nos quais se agudiza a relação com a linguagem enquanto matéria visceral, para lá das suas funções meramente comunicativas ou representativas, são diversas, na sua relação com a escrita, as “saídas” encontradas para o “dilema do nome” (desconhecido da multidão daqueles que, na literatura, dizem “Eu” aproblematicamente):

a. Em Fernando **Pessoa**, através da *dissociação e dramatização do Eu*, que leva a que toda a sua Obra (incluindo a ortónima) seja uma construção heterónima (ou heterógrafa);

b. Em Paul **Celan** (e noutros poetas que escrevem no cone de sombra negra do holocausto, como o russo Ossip Mandelstam, o italiano Primo Levi ou a judia-alemã Nelly Sachs), pela *anulação trágica do Eu*, rasurado pelo próprio movimento aniquilador da História, mas afirmando-se pela via de uma poesia absoluta, em que um Isso, a própria voz da linguagem, fala a partir das ruínas da barbárie sem nome;

c. Em Maria Gabriela **Llansol**, por uma tripla via: *discursiva* (a das vozes que falam no seu texto); *genológica* (a das formas ou géneros, particularmente o caso singular da “autobiografia” transformada em “signografia”); e *filosófica*, que implica um salto do plano do Eu para o do “Há”, do registo pessoal/impessoal para a escrita à distância de si e do nome, fora do social, da História e da memória pessoal, e perto do Aberto (Rilke) – no espaço do Há sem Eu, uma espécie de líquido amniótico ou de murmúrio do Ser que produz a energia que se liberta no acto de escrita e leva quem escreve para fora-de-si (*hors de soi / hors du moi*). Maria Velho da Costa colocou um dia a problemática da escrita em Llansol nos seguintes termos: “Tento evitar o tom universalizante do íntimo que é o de Maria Gabriela Llansol”. E Eduardo Prado Coelho, comentando esta afirmação, lança luz sobre o paradoxo: “suspeito que em Llansol não há propriamente ‘universalização do íntimo’; porque o ‘íntimo’ já é ‘vividido’ como ‘universal’, foi o próprio sujeito que se ‘universalizou’ por dentro (e a separação dentro/fora deixou de fazer sentido).” (Prado Coelho, 1992: 124-125).

imagem da palavra-expressão, despoletam ainda outras associações: por exemplo com *tracto*, *traço*, *retractar(-se)*, que, de facto, estão presentes na etimologia latina de “retratar”, e também, pela reiteração contida em “tratos”, da questão do *duplo* ou do *múltiplo* (não no sentido *pop* ou pós-moderno, mas no da criação de variantes de si)... Ligar, pela cópula “e” e pelos hífen, o “autor” (o fazer, ou o seu agente) e os tratamentos de si que ele opera, significa, ao mesmo tempo, confundir origem e objecto, ligar e distanciar essas duas metades do fenómeno, introduzindo no processo de auto-representação uma dialéctica aberta do auto *versus* hetero, da id-entidade *versus* alter-idade. Auto-representar-se (vir à presença pela mediação da escrita) significa *dar tratos* a si mesmo; e toda a questão se centra então em saber que *entidade* é essa que se liga ao *id(em)*, se o Si, ou o Si-mesmo (o *Selbst* alemão) são versões essencializadas, transcendentais do Eu, ou outras, estranhas ao Eu, mas nascidas dele. Neste caso, corresponderiam, não a formas de id-entidade (redução ao mesmo), mas de *ipseidade*, uma forma particular de alteridade que Paul Ricoeur define como aquela em que essa alteridade não vem juntar-se de fora ao Eu, mas “faz parte do teor de sentido e da constituição ontológica da ipseidade”, que é um “soi-même en tant que autre” (e não se fica por uma comparação) (Ricoeur, 1990: 385). É o próprio no lugar do Outro (este é também o modo como Goethe vê a relação entre tradução e original, nas Notas ao *Divã Ocidental-oriental*).

O aparecimento inesperado do *autor* nesta cena nova leva naturalmente a toda a problemática da questão autoral em literatura, da relação da mão (e do corpo) que escreve com o que é escrito: o “não meu, não meu é quanto escrevo”, de Pessoa, as leituras psicanalíticas (lacanianas) do *Isso (ça)* que me escreve, ou, numa linha não psicanalítica, a percepção de Llansol de que uma *consciência* (e não já um inconsciente) a escreve: “Há *algo maior do que eu*, ou seja, diferente de mim, que escreve e mantém a Obra, é *uma consciência muito mais vasta* do que aquela que poderia ser a fonte do meu corpo; é uma serenidade muito maior do que aquela que tenho dia a dia” (Espólio de M. G. Llansol, caderno 1.12, p. 386 [1982]).

A minha providencial folha sugere-me ainda que ao *tratar o/do Eu* em literatura ou arte se opera sempre uma *deslocação do Eu*: quem o faz é um *autor*, e ao fazê-lo (ao figurar-se) desfigura-se. O que era *auto-* sofre um tratamento de estranhamento, no espelho da sua questionação ou indagação *de si* – e *des-autoriza* qualquer pretensão de figuração “verdadeira” ou “autêntica” (Manuel Gusmão fala, a este propósito, de “instabilização autoral”: cf. Gusmão, 2011: 91). Numa entrevista recente saída no primeiro número da revista *online Cinema*, Georges Didi-Huberman lembra, na senda de Der-

rida, que filosofia é autobiografia, mas *pensar é deixar de se ver a si próprio no espelho do objecto*, isto é, ensaiar-se: no ensaio, diz Didi-Hubermann, “não tenho necessidade de falar de mim” (Didi-Huberman, 2010); e eu próprio constato, em *O Género Intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*: o ensaio não arma o cerco ao Eu, mas “à verdade possível e inexpugnável do seu objecto” (Barrento, 2010: 23). Também em Llansol é possível constatar como *o Há da escrita* – a respiração impessoal do texto – é a energia que circula no acto de escrever, e leva quem escreve para *fora do Eu, mas não de si*, se esse Si / *Selbst* for uma espécie de fundo residual que conduz a mão de quem escreve. E uma das figuras de místicos presentes na sua Obra desde o início, Mestre Eckhart, sugere já num dos seus sermões (com a epígrafe *Quasi stella matutina...*) que a imagem, também a de mim, está em mim, mas eu só a posso ver num espelho que é como que o “intelecto de Deus”, de onde ela nasce em forma de “anjo”, criatura-outra. Do outro lado do espelho, a minha imagem não pode ser outra coisa senão o Outro-de-mim (Mestre Eckhart, 2009: 302). Giorgio Agamben trata também, num dos capítulos de *Profanações* (“O ser especial” Agamben, 2005: 75-82), desta questão da imagem, que atravessa toda a especulação escolástica, ao perguntar-se se a imagem é substância ou acidente, para responder que é acidente, “o modo daquilo que é insubstanciável”, quer se trate da imagem-reflexo (no espelho, *eikon*) ou da imagem-representação (interior, *eidolon*). Num caso como noutro, como sugere também Eckhart, a imagem depende do sujeito: de um sujeito que a provoca pela exposição ao espelho, ou que a cria a cada instante em si mesmo (o “Eu imaginante”). Mas acontece – e este é o aspecto que mais nos interessa agora – que esse eu imaginante é aquele que *se desdobra* (em imagens de si), aquele que, quando diz Eu (e ao *dizer* objectiva-se e cinde-se), está a falar, não de si, mas de uma imagem de si. Há, assim, um eu gerador ao qual se reportam todas as imagens que produz de *si mesmo-outro* (estamos na problemática dos heterónimos pessoais, ou também das vozes que falam no texto de Llansol, a que voltaremos), que são da sua “espécie”, mas não se confundem com ele, porque a imagem é mera aparência, sombra ou fantasma. A linha de separação entre realismo e modernidade passa pelo lugar onde começam a afastar-se estas duas formas de imagem: a imagem que se apega a uma *aparência* a que chama realidade (o *furor do real*), e a imagem que *faz aparição* e assombra (o *fulgor do invisível* tornado visível, por exemplo em M. G. Llansol) (vd., sobre isto, o livro de Tomás Maia, *Assombra. Ensaio sobre a origem da imagem*).

“Tratar” relaciona-se ainda com “tratado”, uma forma de escrita que não teria nada a ver com o que aqui nos interessa, nem com os autores

escolhidos, se não se desse o caso de ela não ser apenas escrita sistemática com pretensão de exaustividade e objectividade, como geralmente é entendida. Mas ela nem sempre é isso, existem desde a Idade Média outras formas de tratado, como aqueles de que fala Walter Benjamin no Prólogo ao livro sobre o drama do Barroco. Nesses tratados, cujo objectivo é a busca de uma “essência não delimitável do verdadeiro” e cujo método “é caminho não directo”, ou desvio, o tratado faz-se de renúncias conscientes (do mesmo modo que qualquer auto-representação, ou auto-retrato, renuncia definitivamente, na modernidade, à pretensão de dar a totalidade do Eu, ou a sua “objectividade”), assumindo uma condição fragmentária como a do mosaico, que vive da “relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo”, e só encontra o seu “conteúdo de verdade” (relativa) “através da mais exacta descida ao nível dos pormenores” (Benjamin, 2004: 14-15).

2. O Eu: reflexo e refração, entre Romantismo e Modernidades

Desçamos então um pouco mais ao nível do pormenor da história e da problemática da identidade na literatura ocidental dos últimos dois séculos. Uma das formas mais comuns de trazer o Eu a primeiro plano, transformando-o com isso desde logo em objecto de controvérsia ou problema, é a da auto-representação do Eu, nas modalidades do *auto-retrato* (mais frequente nas artes plásticas) e da *autobiografia* (mais própria da escrita). Das duas se tratará aqui, já que as diversas gradações da exposição, do velamento ou da distanciação do Eu se aplicam a uma como a outra, e também na literatura o auto-retrato surge com alguma frequência. Ou de forma explícita, como no exemplo de *Self-portrait in a Convex Mirror*, do americano John Ashbery – aliás inspirado num célebre quadro do pintor maneirista Parmigianino com o mesmo título –, em que uma busca implacável de si resulta numa sistemática distorção de si; ou também disseminada, na obra de poetas para quem a paródia e a auto-ironia são modos de permanentemente se retratarem retractando-se em planos de-formantes, num desconcertante narcisismo antinarcísico, em que o enamoramento de si resulta no desejo de perseguir o outro-de-si (o caso exemplar de Adília Lopes); de modo implícito, nos poetas que praticam mais abertamente a metapoesia, traçando por essa via um auto-retrato poético mais ou menos completo (casos de Vasco Graça Moura – “feito a sanguínea, prefiro-me artesão” – ou, de modo diferente, Manuel de Freitas – “É tão difícil escrever um poema / que não fale da morte”); na projecção de si em personagens marcadamente autobiográficas, praticada por alguns autores de uma ficção

do estranhamento (Kafka poderia ser aqui referência maior); e há ainda os casos, raros como o de Maria Gabriela Llansol, de uma escrita quase sempre na primeira pessoa que não é um Eu (mas uma Voz, ou um revérbero do *Há*, a voz impessoal que fala a partir do próprio Ser: trataremos deste caso com mais desenvolvimento na parte final). Finalmente, o auto-retrato literário faz-se com frequência em muitos poemas que são verdadeiras artes poéticas, auto-retratos psicológicos, ou “autopsicografias”. A mais conhecida será certamente a de Pessoa, mas há outras, e podemos já avançar com um brevíssimo comentário de dois casos célebres e paradigmáticos que mostram como, no espaço de um século, se passou de uma consciência soberana e desproblematizada do Eu para a sua extrema problematização crítica (isto é, que sabe da não-inocência do Eu, evidenciando, pelo contrário, a crise do sujeito trazida pela modernidade estética e filosófica a partir de meados do século XIX, a que ainda nos referiremos adiante). Os casos mencionados são os de Goethe e de Pessoa, respectivamente representados por um único poema (do de Pessoa bastar-nos-á a primeira estrofe):

Autopsicografia

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

Como irei eu partilhar...

Como irei eu partilhar
A vida, entre fora e dentro,
Se a todos tudo quero dar,
P’ra viver sob um só tecto?
Toda a vida tenho escrito
Como penso, como sinto,
E assim, meus caros, me divido,
Sou sempre um só, e não minto.

Se em Goethe encontramos um testemunho linear e nada complexo de um Eu com unidade e centro, sem fingimento nem máscaras, e no qual escrever, pensar e sentir se correspondem, já em Pessoa, na sua apodíctica definição do poeta como “fingidor” de um fingimento total e sem resto (agora de um “Ele” e não de um Eu, o que é já indício de um distanciamento), aqueles três elementos se dissociam e o que resta é o paradoxo de um fingimento que, levado ao extremo, é a mais aguda forma da autenticidade de quem escreve (mas não necessariamente de quem lê, bem menos complexo, como mostram as outras estrofes de “Autopsicografia” ou o poema “Isto”).

Na evolução desta problemática, que dos primeiros Romantismos chega até aos Modernos, encontramos, na literatura e também no pensamento, um leque de posições que vai do *Eu que diz Eu* (a posição dos

crentes de si, como Goethe, Victor Hugo ou o anarquista Max Stirner, que, em *O Único e a Sua Propriedade*, tem como lema “A minha causa é exclusivamente o que é meu (...), não é uma causa universal, mas sim... *única*, tal como eu”, ou “Coloquei a minha causa sob o signo de *mim mesmo*”: Stirner, 2004: 9-11 e *passim*) ao que *não diz Eu* (porque o objectiva: é já o caso, como veremos, de um poeta clássico-romântico-moderno como Hölderlin), até àqueles que *deixam de poder dizer Eu* de forma apromblemática e dizem Não-Eu ou “não meu, não meu...” (todos os que aprendem a lição de Nietzsche e do cepticismo filosófico, do próprio Nietzsche a Pessoa, mas também a Brecht ou Benjamin, que a partir dos anos vinte evita o Eu nos seus ensaios). O anarquista Max Stirner, por exemplo, transforma o Eu numa fortaleza, ou num refúgio, contra todas as formas de colectivos, partidos, ideologias humanitaristas hipócritas, etc. Mas a afirmação de identidade libertária do anarquismo não liberta, encerra o indivíduo na prisão, afinal estreita, do seu Eu. O século XIX ainda o faz, mas tudo isso se esboroa depois do golpe de Nietzsche sobre a coesão do sujeito e a possibilidade de afirmar um Eu sem brechas. Os Romantismos mais “modernos”, o alemão e o inglês, apercebem-se já dessas fracturas, tematizam-nas e tratam-nas literariamente, entre outras através da problemática do *duplo* (em E. T. A. Hoffmann ou Guy de Maupassant), ou também já da *expressão impessoal*, e mesmo da proposta de um “*grau zero da expressão*” subjectiva (aquilo que Benjamin irá designar de *das Ausdruckslose*), na poesia tardia e na poética de Hölderlin, de inspiração grega antiga e de antecipação dos Modernos. Este último caso (e também o do destaque dado à “capacidade negativa”, à ausência de “identidade própria” do “carácter poético” do “poeta-camaleão” por John Keats) é particularmente significativo, pela insistência em três momentos que contribuem para despersonalizar a expressão, superando já o subjectivismo e o “impressionismo” românticos: 1) aquilo a que Hölderlin, nos comentários ao *Édipo* e à *Antígona*, de Sófocles, chama “a lei do cálculo”; 2) uma “lógica poética” particular e já claramente moderna, que faz coincidir “imaginação, emoção e raciocínio” numa expressividade branca da “pura palavra” servida pelo processo da “interrupção anti-rítmica” da poesia trágica antiga, que quebra a empatia; e 3) uma forma especial de *pathos* que não é grandiloquente (à la Victor Hugo), mas resulta antes numa *dicção hierática*, que tem em Píndaro o seu exemplo antigo maior (e nalguns filmes de Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet a sua melhor correspondência moderna): é o modo particular, hölderliniano, de exprimir as “*órbitas ex-cêntricas*” da experiência poética (Llansol irá falar, em *Hölder Hölderlin*, da “*estrutura do poema-poente*”, sugerindo que essas órbitas são

“poliédricas”, já que aí “tudo se irá passar então em frases breves, / fazendo rodar o poliedro do tempo”: Llansol, 1993: [7]).^[2]

Depois, é o tempo de algumas figuras proto-modernas, como Baudelaire ou Rimbaud, questionarem o Eu e as possibilidades da sua autenticidade poética: ou porque essa identidade se desvanece na alienação das alegorias da vida urbana moderna (é a problemática da alienação, da perda e do reencontro do Eu-já-outro no meio da multidão, na poesia “pós-Correspondências” e nos *Pequenos Poemas em Prosa* de Baudelaire, ou também em contos como *O Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe); ou então porque na segunda metade do século, na sequência da crise do sujeito cartesiano supostamente idêntico a si mesmo, se instala aquilo a que Manuel Gusmão chamou “a instabilização autoral”, ou a “alterização” dos Modernos, que, desde a camuflagem do “poeta-camaleão” de Keats, se continuará até ao século XX, com Rimbaud e a poética da dissociação do “JE est un autre”; com Mallarmé (ao apagar o Eu no enunciado do poema, mais tarde expresso na impessoalização, no “objectivo correlativo” no lugar do Eu, em T. S. Eliot); com o recurso às máscaras do monólogo dramático de R. Browning, com o “fingimento” de Pessoa; ou no poema *Post-scriptum*, de Artaud, citado por Gusmão, onde se sugere que perguntar “Quem sou?” significa já estilhaar o Eu – ou melhor, o seu corpo, “mon corps actuel” (o que não deixa de ser importante, dada a diferença que instaura entre o “EU sou Antonin Artaud” e o instante do meu corpo no acto de o *dizer*) (Gusmão, 2011: 11-23 e 84-111).

A mesma problemática se encontra, mais tarde, nos célebres fragmentos de Benjamin (três dos últimos de *O Livro das Passagens*) em que este autor se coloca a questão do “Quem sou?” e do nome próprio, interrogando-se sobre a sua substancialidade ou a sua natureza accidental, sobre a relação entre o “ser” e o “chamar-se”, enfim, sobre “o mistério do nome próprio”. Para Benjamin, “o que eu sou”, que está para além do nome, quando muito se reflecte no nome próprio, é o reflexo “daquilo que já foi”, “do que foi vivido”, “o hábito de uma vida vivida”, o substrato de uma “experiência”. Quando diz que “o nome só pode ser reconhecido em contextos de experiência”, quando sugere que somos nós que “nos ligamos a um nome” (por uma acção animada pelo impulso mimético), ou quando afirma que o “brilho” original do nome que corresponde ao Ser é objecto de uma “mimese” (“Ser” deve entender-se aqui como a vertente da “verdade”, coincidência

2 Sobre Hölderlin lido por Llansol, veja-se a dissertação de Mestrado de Daniela Jones Oliveira, *Órbitas Poliédricas. Hölder de Hölderlin, de Maria Gabriela Llansol*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2004.

consigo próprio, como “essência de linguagem”, não mera nomeação acidental, que é a vertente instrumental da linguagem), está a dizer que “eu” sou aquilo com que me identifico pela acção, pelo fazer. Esse fazer é o do *verbo*, não o do nome, nem mesmo o do nome que diz “eu” (é rara a pergunta “quem sou?” nos textos de Benjamin, que, como se disse, cedo deixou de usar o pronome pessoal no que escrevia). O mesmo dirá mais tarde também Maria Gabriela Llansol, no diário que escreve para e com Vergílio Ferreira, onde lemos: “toda a linguagem está assente no nome”, mas “o eu como nome é nada”, “o nome por que nos chamam não é um consistente”; “um verbo é mais forte do que o nome”, porque “o nome exclui o que o verbo admite e diz”. E, falando de si e de Vergílio Ferreira, conclui: “o nosso verbo é escrever” (Llansol, 1996: 40, 48).

No século XIX, em especial na sua segunda metade, assiste-se a um questionar em catadupa, e em vários campos, do domínio da Razão, da teoria clássica do sujeito e da “ficção” do Eu. *Marx* desenvolverá uma teoria da alienação e reificação dos sujeitos no mundo mercantilizado (de que Benjamin se servirá largamente na sua análise da Modernidade a partir de Baudelaire); *Nietzsche* dará o golpe de misericórdia decisivo nas ficções do *sujeito* coeso, do *Eu* autónomo e uno (que também *Freud* irá denunciar como uma ilusão, com a tópica freudiana do sujeito: *Super ego* – *Ego* – *Id*, e a imagem do Eu como um *iceberg* de que só a ponta é visível), do *conhecimento* objectivo e da *linguagem* como seu instrumento privilegiado. A filosofia anti-metafísica, anti-substancialista, relativista e perspectivista de Nietzsche será porventura a maior influência sobre a escrita e o pensamento dos “modernos” a partir de finais do século XIX. Denunciando como meras “hipóteses” as “ficções” do Eu, do conhecimento e do “mundo verdadeiro”, Nietzsche abalará (juntamente com a psicanálise) os alicerces do individualismo e da segurança burgueses, instaurando uma crise do sentido de que até hoje (até Llansol) não recuperámos. O sujeito deixa de ser instância determinante, para ser visto como determinado por factores de ordem ideológica, histórica e psíquica. A filosofia de Nietzsche (particularmente nos fragmentos póstumos, mais do que nos livros publicados) operará uma desmontagem da noção de sujeito, da fragmentação do Eu e do seu descentramento, proporá uma teoria do conhecimento de marca relativista, que levará bastante longe, com as propostas de revisão do substancialismo e da metafísica (o Ser dá-se em graus, não de forma absoluta pré-determinada; não existem sentidos *a priori*, atrás ou acima das coisas; a multiplicidade do real deve ser medida “ao fio do corpo”; o cepticismo é uma “paixão”, não o da negatividade, do desespero do niilismo passivo, mas

o das “experiências”, do niilismo activo, etc...), para afirmar uma filosofia do “perspectivismo” que haveria de ter consequências determinantes, nomeadamente na hermenêutica e nas poéticas modernas. A crise da linguagem e o cepticismo que se instalam a partir do Fim-de-Século e alcançam o seu ponto alto no *Tratado* de Wittgenstein são uma consequência muito directa destas ideias, que irão encontrar eco em documentos-chave como a *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hoffmannsthal, um dos textos fundamentais da *crítica da linguagem*, e do monismo filosófico, nos começos do século XX.

A este sentimento de insuficiência da linguagem iria reagir, de modos diversos, a *poesia* das primeiras décadas do século XX, nomeadamente Fernando Pessoa, que, para superar esse *mal-estar consigo próprio, com o mundo e com a linguagem*, inventaria os heterónimos, diversificando as visões do mundo e os usos da linguagem.

3. Pessoa: o Eu estilizado

Tratarei de forma mais breve o “caso Pessoa”, que é certamente muito mais familiar do que os outros dois. Começaria por lembrar que convém *analisar em contexto* (pessoal e epocal) a problemática da divisão do Eu, do fingimento e das máscaras. Em primeiro lugar, como vimos, trata-se de *fenómenos que vêm de trás*, mas ganham em Pessoa uma visibilidade extrema, pela proliferação de heterónimos (muitos deles já vindos da África do Sul, e não apenas nascidos da imaginação desse pai mítico, Alberto Caeiro), mas também pela recepção e mitificação de que o próprio Pessoa foi objecto. Por outro lado, essa visibilidade traduz-se numa espectacularidade muito particular, a dos jogos das máscaras, que são o modo próprio que Pessoa encontra para encenar a sua impotência – que não era só dele, mas dos tempos, como mostra, por exemplo, muita poesia do Expressionismo alemão sua contemporânea, mas com a qual não teve contacto directo. Mas Pessoa será (com Raul Brandão na prosa e Sá-Carneiro na poesia) um dos poucos exemplos da literatura portuguesa da época onde o niilismo e o desencanto profundos que grassavam pela Europa é mais visível. O resto era uma alegre inconsciência ou o espectáculo circense de uns arremedos de Futurismo de imitação e pouca dura. Quando digo que se trata de “fenómenos que vêm de trás” não penso apenas na tradição europeia do século XIX, de que já falei, mas também, a nível pessoal, da bagagem literária e filosófica, anómala para a época em Portugal, que Fernando Pessoa traz

consigo da África do Sul. É evidente a importância que, neste contexto, poderão ter tido poetas como Shakespeare, um caso de escrita múltipla, desdobrada em personagens, multiplânica, prismática e universal; alguns dos poetas, ingleses e franceses, lidos por Pessoa, e que evidenciam uma prática de jogo de máscaras e uma escrita já do fingimento ou da invenção de mundos (penso em Browning, mas também em Baudelaire e alguns simbolistas, como Jules Laforgue). Do outro lado, o das leituras filosóficas, sabe-se que Pessoa leu, pelo menos indirectamente (pelas ligações que tinha a Berkeley), um filósofo pouco referido como Ernst Mach, mas muito influente pela sua filosofia “sensacionista”, da dissolução do sujeito racional em feixes de sensações (como mostrei em “Ismos em convergência, ou: O sensacionismo português fala alhão”, Barrento, 1987: 51-83); e que sobretudo Nietzsche haveria de ter, em variadíssimos aspectos, uma influência e uma presença importantes na sua Obra³.

Destaco apenas duas ou três ideias de fundo sobre a problemática do Eu em Pessoa, avançando algumas teses sobre a construção heteronímica, já que se trata de matéria mais conhecida e discutida (embora nem sempre consensual, nem levada às últimas consequências). Começo por lembrar o próprio Pessoa (em carta a Gaspar Simões), quando afirma que nas “ficções do Eu” nunca se chega ao “disfarce absoluto”, isto é, a alteridade nunca é total. Um segundo aspecto importante é o de que o Eu e essas suas ficções formam um todo: ou seja, nessa construção não há exterior, nem um centro que controle o jogo. Vai-se mais longe em Pessoa do que num poeta anterior como Robert Browning, como já sugeri num outro livro: “enquanto a obra de Pessoa é o documento de um permanente e total desencontro e des-controlo (quem controla quem no jogo dos heterónimos?, pergunta, e bem, Eduardo Lourenço), Browning é ainda todos os Outros que inventa. Aqui reside a diferença entre um *jogo* do distanciamento que veicula uma visão do mundo e da arte diversificada mas enraizada num sistema de valores, e o desespero tragicómico de um radical desenraizamento que traz as marcas da negatividade total, que impede o reencontro dos estilhaços do Eu e não legitima qualquer tentativa de síntese harmonizadora, ainda pos-

3 Vd., sobre a recepção de Nietzsche em Portugal, e nomeadamente em Pessoa: Américo Enes Monteiro, *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa*. Porto, Lello Editores, 2000; João Barrento, “Cometa e palimpsesto (Nietzsche na literatura portuguesa)”, in: *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa, Cotovia, 2001, pp. 121-138; António Azevedo, *Pessoa e Nietzsche*. Lisboa, Instituto Piaget, 2005; e Steffen Dix, “Pessoa e Nietzsche: deuses gregos, pluralidade moderna e pensamento europeu no princípio do século XX”, in: *CLIO-Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, nº 11/2004, pp. 139-174.

sível em Browning. Pessoa, esse pergunta: ‘Deus não tem unidade / Como a terei eu?’” (cf. Barrento, 1987: 111). O intelecto, que poderia ser esse centro que falta, ou “não sustenta o mundo”, como sugere Yeats em “Sailing to Bizantium” (“the center does not hold”), ou não é instância soberana, livre e determinante: é uma maldição, uma doença da nostalgia vitalista dos Modernos, um espinho cravado nessa predisposição vitalista recalcada – em Pessoa, Benn, Kandinsky e outros. Em terceiro lugar, se as ficções não são absolutas, se não há exterior nem centro de controlo, então também não pode existir um Pessoa ortónimo (i. é: de nome próprio, certo, no seu lugar: *ortos*). Ou então deixou de existir a partir do momento em que inventou (lhe nasceram) os heterónimos (os nomes-outros). Daqui se pode concluir que a instância geradora de orto- e heterónimos é uma matriz ausente, um lugar des-centrado, uma órbita ex-cêntrica, um espaço in-forme, um inconsciente estético (e talvez existencial, quando, apesar de tudo, se coloca a pergunta “Quem sou?”).

A tese global que daqui extraio é a seguinte: todo o Pessoa escrito/de escrita é uma constelação heteronímica, e por isso um Eu que não tem auto-retrato, mas tão somente hetero-retratos (incluindo o pseudo-‘próprio’). Ele próprio é mais uma máscara de si, ou da grande e única máscara que o explica (?) e abarca: a máscara do geometrismo (do intelecto), mas em tensão com a nostalgia vitalista recalcada de que falei, uma forma de nostalgia que em muitos modernos é sublimação de outra coisa. Tentaremos ainda ir um pouco mais longe, com a ajuda de duas aproximações recentes, e bastante distintas, à problemática da identidade em Pessoa – as de Manuel Gusmão e José Gil –, e estabelecendo, por antecipação, já alguns contrastes com o caso próximo e distante de Maria Gabriela Llansol. No ensaio, já citado, “Anonimato ou alterização?”, Manuel Gusmão vê Pessoa como “autor de autores”, multipolar e em diálogo múltiplo e descentrado; por outro lado, e ecoando José Gil, afirma-se que “os heterónimos são formas particulares de devir autor”, modalidades de um devir-outro. A ser assim, parece-me ser possível que exista, na construção pessoana, um duplo movimento (que confirma a minha tese de Pessoa como heterónimo de si mesmo): o “movimento de metamorfose do autor em heterónimos” e o da “heteronimização (defensiva) do autor Pessoa”. Neste duplo movimento, que é uma oscilação entre a “ostensão da singularidade” (no poema “Isto”, uma arte poética em que diz Eu) e a “pretensão de universalidade” (na “Autopsicografia”, uma outra poética, mas do distanciamento do Eu através da terceira pessoa), se joga toda a teoria do fingimento em Pessoa, fingimento esse, diz ainda Gusmão, remetendo para Nietzsche, que é uma verdade-mentira em sentido

extra-moral (puramente estético, ficcional, e não ético) (Gusmão, 2011: 105-111). Completaria esta reflexão com uma observação e uma conclusão: a complexidade não dualista do problema do fingimento deve pôr-nos de sobreaviso em relação a qualquer forma de simplismo (eu *versus* outro, quando na verdade esse outro são muitos outros), de tentação de recolocar o “autor” no centro ou do jogo do fingimento como o oposto da sinceridade. De facto, em Pessoa esse jogo é levado ao ponto de o fingimento se tornar ele mesmo... a mais genuína forma de sinceridade (de certo modo, foi também este aspecto que interessou mais a M. G. Llansol na sua ocupação de muitos anos com a personagem Pessoa, que haveria de transformar na figura de Aossê).

Por seu lado, no seu último livro sobre matéria pessoana – *O Devir-Eu de Fernando Pessoa* – José Gil traz uma sugestiva imagem para dar a complexidade (mas também a unidade tensa) do universo-Pessoa: a imagem do Eu-Pessoa como “um *espaço interior implodido*” e cheio de uma multidão, contendo em si, como o Eu de “Tabacaria”, todos os sonhos do mundo, mas sendo, à parte isso, um *nada*. A outra ideia central é a de uma noção de Eu como um espécie de receptáculo para todos os outros, “um mapa que recobre outros mapas, à maneira de um palimpsesto”. Este novo mapeamento, em dois regimes (o do “eu-plano-multidão” e o do “eu-pele” ou “eu-oceano”), permite a José Gil rever toda a problemática do Eu em Pessoa, para concluir: 1) que esse Eu não é já um “sujeito” de nenhuma espécie, mas um puro plano, “pura superfície de circulação de fluxos de sensações” (imagem que pode conter uma contradição em relação à do Eu como espaço interior implodido); 2) que esse Eu não é o outro, o mais clássico nos comentadores de Pessoa, o que sofreria de “falta ontológica” de “uma vida simplesmente humana”; para Gil, esse Eu não é nenhum Eu em perda (de humanidade), mas tão somente um Eu que possibilita a escrita. Desfaz-se assim a distinção, não operacional segundo F. Gil, entre “o eu empírico” e “o eu substancial vazio”, figuras estáticas que substitui pela dinâmica de “eu-plano-multidão”, que não será ponto de chegada, mas ponto de partida (entre outras coisas, do nascimento e da vida dos heterónimos). E conclui: se conviermos em que esse Eu-plano-multidão não é propriamente um Eu, então ele será “o lugar de onde sai a plenitude da vida”. Contrariando todas as leituras (o “erro dos leitores”) que tomam o Eu negativado por oposição ao Eu empírico do Esteves, Fernando Gil consegue chegar a uma quase quadratura do círculo: mostrar que afinal o que atrai (melhor, o que subjuga) o leitor nesta poesia é o seu “poder de vida”, que, “por contaminação e osmose, pode ser libertador” (pergunto-me: “poder de vida”, ou potência de pensamento,

ainda e sempre?). Daqui a chegar também à ideia de que “toda a poesia de Fernando Pessoa visa a espontaneidade e a singularidade absolutas” é um passo. Assim sendo, o leitor é levado, “não a abismar-se num Eu oco sem fundo, mas a entrar, como Álvaro de Campos, ‘na substância do mundo’” (Gil, 2010: 9-33). Toda a argumentação se orienta no sentido de contrariar leituras correntes, para explicar o novo modo como o artista Pessoa “capta” (melhor, “subjuga por osmose”) o seu leitor, implicando, com todos os filtros da impessoalidade, e apesar deles, a existência de um sujeito forte.

Esta leitura marca uma diferença assinalável entre Pessoa e Maria Gabriela Llansol, ou a sua leitura dele: Llansol, tendendo para uma expressão do Há do mundo no texto, dilui e anula o Eu no todo do Ser. Na carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, Pessoa fala da sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”. Em Llansol, o que encontramos é a certeza de que o Eu que escreve (ou vive) *não é centro* que se divida e estilhace ou despersonalize, *mas parte* que quer dissolver-se e fundir-se, anular-se e não afirmar-se. Deste modo, Pessoa enclausura-se em si, enquanto Llansol se derrama no universo vivo. E quanto a ter todos os sonhos do mundo, também nela não há sonhos nem utopias: o mundo não tem aqui substância nem forma, é visionado como espaço dinâmico (do) Aberto em que o Eu se insere. Não há fragmentação nem simulação: o Eu de Llansol indistingue-se das vozes que povoam o seu texto, a sua marca é uma “sinceridade” outra que a fingida de Pessoa. A relação fundamental que Heidegger estabelece entre “identidade” e “diferença”, para definir um princípio de identidade que articula pensamento e Ser (a partir de Parménides), com vista à aproximação de uma forma de “verdade” para o “ser do ente” (a da unidade do ente consigo mesmo, que em Llansol corresponde a uma “convergência”), estará porventura mais presente em Llansol do que em Pessoa. Em Heidegger, essa convergência dá pelo nome de “co-pertença” (*Zusammengehörigkeit*) entre identidade e diferença, uma identidade que assenta numa “mediação, relação, síntese: a união, numa unidade”, do Homem (o pensamento e a “escuta do Ser”, em Parménides) e do Ser (enquanto presença e fundo do ente). Este ponto de vista exige um salto para lá do dualismo ocidental (do sujeito e *seu* objecto), e à lei desta relação mútua e co-determinante de Homem e Ser chama Heidegger *das Ge-stell*: um posicionamento recíproco, “o modo de uma atribuição de lugares que coloca o homem e o ser um em relação com o outro”. O acto deste encontro, que diz muito sobre o modo como também Llansol vê a relação mútua dos seres, buscando no confronto a sua id-entidade, chama-se em Heidegger *Er-eignis*: em sentido corrente, “acontecimento”,

mas neste contexto será melhor traduzir, literalmente, por “co-propriedade” originária, primordial, isto é uma constelação de *co-pertença* de duas coisas singulares, e próprias (*eigen*) (Heidegger, 1968: 253-310). Não andamos longe das noções llansolianas do *mútuo* ou do *ambo*.

4. Paul Celan: o Eu rasurado

Bem diferente é o modo como a problemática da identidade se coloca num poeta como Paul Celan. Aqui não há lugar para jogos. E a única máscara presente é a da morte. Estamos na ponta final de todos os humanismos e no reino do totalitarismo, da nulificação do humano, da redução a zero do indivíduo no beco sem saída da História. Não há aqui lugar para o lúdico, ainda que os jogos sejam sérios; só para *o trágico* (e para a “morte livre”, forte expressão alemã para “suicídio”, que Paul Celan escolheu num dia de Abril de 1970, entregando-se às águas do Sena). E no entanto – ou talvez por isso mesmo – esta poesia, contrariamente às leituras que a dizem hermética e impossível depois de Auschwitz, não é monológica nem autotélica: é dialógica (aprendeu a sê-lo com Martin Buber, e poderia também ter sido com Levinas) e apresenta clareiras de esperança no corpo da sua linguagem altamente cinzelada, da sua *fala* límpida e inconfundível, em pleno território da “língua dos assassinos”. Por isso o poema de Celan, que “traz na memória o que há de mais sombrio e problemático”, não pode ter já nada a ver com uma tradição em que imperava “aquela ‘harmonia’ que, mais ou menos despreocupadamente, se ouviu com o que há de mais terrível, ou ecoou a seu lado” (Celan, 1996: 29-30). O poema é agora a fala de um Eu que se dirige “a um Tu apostrofável”, e é “na sua essência dialógico” (Celan, *idem*: 34), faz-se a partir de uma intenção de relação e encontro – mesmo sendo “poesia absoluta”, o poema impossível nos limites da expressão.

“O poema é solitário. É solitário e vai a caminho” (Celan, *idem*: 57): não é expressão de um Eu dividido, mas de um Eu que incorpora um Tu, um Outro. A sua alteridade não é radical, porque *o outro está aí*, lá, perto ou longe, mas num horizonte de esperança – apesar de não ser esta a leitura mais habitual desta poesia tantas vezes sombria, elíptica, por vezes gelada e negra:

Mais negro no negro, estou mais nu.
Só quando sou falso sou fiel.
Sou tu quando sou eu.
(Celan, 1993: 13)

Mas, quem é este tu? O outro. Mas, que outro? O outro do Eu, dele indissociável. Mesmo na mais radical solidão de um campo de extermínio, o Eu não se sustenta sem o seu reverso, a sua distância de si, que dá para o outro. Na mesma linha, um outro *topos* desta poesia de fortes contrastes: o da indissociabilidade do Sim e do Não, ainda e sempre do Eu e do Outro, da luz e da sombra:

Fala –
Mas não separe o Não do Sim.
Dá à tua sentença igualmente o sentido:
dá-lhe a sombra.
[...]
Fala verdade quem diz sombra.
(Celan, *idem*: 67)

O Não é o lado mais obscuro do Eu, e apesar de tudo apenas sua sombra. De sombra se fala, não de trevas, que também as há nesta poesia. Mas do meio delas fala ainda muitas vezes (por exemplo nos poemas do espólio) um eu que, por mais rasurado e solitário que esteja, é ainda Eu:

[...]
Sou eu, eu,
estava entre vós, estava
aberto, era
audível, toquei-vos, a vossa respiração
obedeceu, sou
eu ainda, mas vocês
estão a dormir.
[...]
(Celan, *idem*: 85)

Eu ainda, mas em muitos poemas reduzido a Nada, a pó, sob o peso trágico da consciência da sua vulnerabilidade, da sua aniquilação pela História:

Salmo

Ninguém nos moldará de novo em terra e barro,
ninguém animará pela palavra o nosso pó.
Ninguém.

Louvado sejas, Ninguém.
 Por amor de ti queremos
 florir.
 Em direcção
 a ti.

Um Nada
 fomos, somos, continuaremos
 a ser, florescendo:
 a rosa do Nada, a
 de Ninguém.

Com
 o estilete claro-de-alma,
 o estame ermo-de-céu,
 a corola vermelha
 da purpúrea palavra que cantámos
 sobre, oh sobre
 o espinho.
 (Celan, *idem*: 103-105)

Algumas *questões* se levantam a partir destes exemplos (e do que podemos ler nos textos metapoéticos de Paul Celan), quanto à problemática da identidade e ao estatuto do Eu. Uma primeira ideia é a de que o Eu muda de estatuto, de atributos e de condição, se a sua relação dominante for com a *História* (Celan), com o *Ser* (Hölderlin, talvez também Llansol) ou *consigo próprio* (Pessoa). Daqui, a pergunta: que Eu fala numa poesia como a do judeu apátrida Paul Celan? A partir de que lugar negativo intolerável, ou esperança messiânica audível? Seja qual for a resposta, é claro que Celan veio desmentir – como que a partir de dentro, do próprio âmago da poesia – a afirmação de Adorno sobre a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz. Ou então Adorno queria dizer que a poesia – o Eu de algum modo ainda mais ingénuo, ou também mais mental, que falava na poesia anterior ao holocausto – se tornou *outra* nesse contexto histórico, e que esse outro é indizível. Talvez porque aí o Eu é o seu *corpo*, a sua condição não é já mental, nem meramente vivencial, mas existencial e “experencial” (no sentido de alguém que passa por uma *ex-periência*, ou seja, que faz uma *travessia de risco*). Celan dirá, como Benjamin a propósito dos protagonistas do drama barroco, que essa condição é “criatural” – está fora da História, mas submetida à sua cegueira, da moral e do próprio psiquismo humano. A sua “trágica” não é já a anterior, a do espírito ou da civilização (diagnosticada por

pensadores como Georg Simmel, Max Weber ou Freud), mas a desse corpo individual e colectivo, da existência nua e arriscada (mais tarde, também Llansol dirá, por outras razões, que sem essa travessia de medo e de risco, a que chama *metanoite*, não há escrita).

Nesta situação, o Eu cala-se, deixa(-se) falar (por) um *Isso* terrível, que é a voz que se ouve na poesia cada vez mais impessoal e mais branca de Celan. Esse *Isso* não é a voz do inconsciente, mas a da *barbárie sem nome*: o *Nada*, o Rei (Cristo negro?) no centro do mundo; ou, no poema, na *mandorla-mandala* com o seu fundo “azul real” que afinal supera o negro, porque é a última palavra. Dois exemplos:

TERRA NEGRA, negra
terra, mãe das
horas
desespero:

Aquilo que da mão e da sua
ferida a ti te
nasceu fecha
os teus cálices. (Celan, *idem*: 111)

Mandorla

Na amêndoa – o que está na amêndoa?
O nada.
Está o nada na amêndoa.
Aí está e está.

No nada – quem está aí? O Rei.
Aí está o Rei, o Rei.
Aí está e está.

Madeixa de judeu, és imortal.

E os teus olhos – para onde estão voltados os teus olhos?
Os teus olhos estão voltados para a amêndoa.
Os teus olhos, para o nada estão voltados.
Para o Rei.
Assim estão e estão.

Madeixa de homem, és imortal.
Amêndoa vazia, azul real.
(Celan, *idem*: 111-112)

O Eu perfila-se aqui para além de si: mas para além de si não significa agora ele próprio desdobrado em outros, é antes *um destino* – o do Eu rasurado por uma condenação sem recurso, no beco da História:

ESTÁS PARA ALÉM
de ti,

para além de ti
está o teu destino,

de olhos brancos, fugido a
um cântico, algo se aproxima dele,
que ajuda
a arrancar a língua,
também ao meio-dia, lá fora.
(Celan, *idem*: 175)

Mas perguntamo-nos: sem recurso? Talvez não, certamente que não, nem em Celan (vejam-se os poemas do espólio, e a luz que os atravessa), nem muito menos em Llansol. Em Paul Celan é ainda indesmentível a dimensão trágica; em Llansol, apesar do travo amargo e da visão crítica, é mais visível o perfil cósmico da esperança, sustentado pela crença na possibilidade de uma reinvenção do humano. Em Celan isso acontece de outro modo, como que *à rebours*: contra todo o pessimismo histórico (plenamente justificado), o tom dos poemas do espólio é mais elegíaco, e a esperança aflora (“No inaclarável /abre-se uma porta”), numa poética da revelação e do encontro, da atenção ao outro:

NÃO TE ESCREVAS
entre os mundos,

ergue-te contra
a variedade de sentidos,

confia no rasto das lágrimas
e aprende a viver.
(Celan, 1998: 73)

Mas tentemos ainda uma focagem mais próxima: que “identidade” é a de um Eu que não fala, mas deixa falar outras instâncias no poema, que usa mais o apelo a um Tu do que a afirmação de um Eu? Por outras palavras:

o que fala aqui, se não é (já) o Eu? Talvez um *duplo silêncio*. Em primeiro lugar, a *radicalidade da presença* (da coisa que anula a linguagem, como na *Carta de Lord Chandos*), ou a *imagem nua* que anula a emoção subjectiva (no sentido daquilo a que Celan, no célebre discurso “O Meridiano”, chama o “poema absoluto” que leva *ad absurdum* todas as metáforas). Ou então: a *textura* que fala (como nas telas finais de Mark Rothko), o olhar que penetra, o poema como resultado da experiência à beira do “ponto-voraz”, afirmando-se “à margem de si mesmo”: do seu *Já-não-[Eu]* ao seu *Ainda-e-sempre-[Eu]*. Em segundo lugar: o *silêncio da melancolia* (no monocromatismo de Rothko, na redução de linguagem e no apagamento do emocional nos últimos poemas de Celan), explicável por uma vontade de depuração da divisão, de um regresso à *in-fantia* (=ausência de fala), à *expressão mais neutra* do neutro. O resultado é, nesta poesia, um *materialismo do significante* que se manifesta no peso da palavra isolada, uma *estética da pura potência* (como a de *Bartleby*), da *negação sem nihilismo*. Uma poética sem centro, ou com centro vazio; uma expressão sem expressividade, sem *pathos*, sem prova; uma poética do rigor, que “não transfigura, não ‘poetiza’: nomeia e postula...” (Celan, 1996: 30). A voz de um Eu distante que, mergulhado na memória da catástrofe do século, “busca o seu modo de estar aí” (Celan) – o seu *Há*. Com a entrada neste novo modo de estar-aí, de presença-ausência e de diluição do Eu – a que Emmanuel Levinas chama o *Há* – estamos finalmente no espaço do terceiro autor que convoquei para a problemática da identidade, o de Maria Gabriela Llansol.

5. Llansol: o Há existe

A problemática da identidade – na escrita e da escrita – em Maria Gabriela Llansol pode colocar-se a três níveis:

1) *Discursivo*: que voz ou vozes falam no texto, e qual o lugar do Eu, de quem nele diz “Eu”? Esta questão leva a um segundo nível, o

2) *Genológico* (dos géneros ou das formas de escrita deste texto, instáveis e híbridas); figura aqui em lugar central a questão da autobiografia (do “auto-retrato”) numa escrita que se faz entre a ficção (que ela se nega a ser), o diário e a reflexão, mas em que a primeira pessoa é dominante;

3) *Filosófico*: o do salto que nesse texto se opera *do Eu para o Há*, ou seja, do registo pessoal, com lugares e datas, para a mais radical impessoalidade, o “falar absoluto e sem sujeito” (como disse um dia Eduardo Lou-

renço). Esta “fala” singular do texto de Llansol é, no plano da sua relação com o Ser, o *Há* de Levinas⁴.

Vejamos mais de perto estes três aspectos.

5.1. As vozes do discurso

Na literatura portuguesa contemporânea (em que é manifesto, mesmo na poesia, um certo pudor do Eu, mais visível sobretudo depois da chamada “Poesia 61”), quase todo o auto-retrato, quando existe, tende a sê-lo em espelho convexo, isto é, deformante e redutor, desfocando ou des-figurando o Eu objectivado pelos processos do distanciamento, da auto-ironia ou mesmo da paródia (o já citado caso de Adília Lopes). Ou então, invertendo este último traço, em vez de reduzir amplia-se o Eu, precisamente à dimensão cósmica do *Há*. Domina, no entanto, um tipo de tratamento de si que resulta numa espécie de inversão e de irrisão do mito de Narciso, que na origem está marcado pelo enamoramento de si (melhor, da sua imagem), pelo desejo ou a nostalgia de assimilar a si o outro-de-si.

Maria Gabriela Llansol é um caso paradoxal neste contexto: oferece-nos uma escrita quase sempre enunciada numa primeira pessoa... que não é um Eu, que evidencia mesmo uma progressiva evanescência do Eu! O paradoxo explica-se pela polifonia de *vozes* (não pessoas, nem gramaticais nem sociais) presentes nesse enunciado não linear, ambíguo e aberto, ou também pela irreversível superação, a partir de *O Livro das Comunidades*, da *personagem* de ficção, em favor da *figura* (que inclui muitas vezes a narradora-autora e a sua voz). É a própria natureza desse novo ser-do-texto, a que chama “figura”, que explica a necessidade dessa despersonalização e do enunciado dessubjectivado: de facto, a figura é uma força actuante (com ou sem nome, sempre com *nome de ser*, mas não necessariamente de gente), uma energia que, em confronto com outras, percorre o texto sob a forma de “nós construtivos” que são o sustentáculo das “cenas fulgor” de que ele se tece. Maria Gabriela Llansol definiu um dia lapidarmente a figura dizendo que ela é “aquele/aquela/aquilo que é

4 A ligação explícita de Llansol a Levinas passa provavelmente apenas pela leitura de *Ética e Infinito*. De facto, não existe hoje nenhum livro de Emmanuel Levinas na biblioteca pessoal de Llansol, já totalmente catalogada. E a única referência ao filósofo que encontrei na sua Obra (édita e inédita) até agora foi numa passagem do diário *Um Falcão no Punho* (já de 1982), em que se cita uma página, precisamente do início de *Ética e Infinito*. No entanto, a repercussão do tema do *Há* levinasiano em Llansol é absolutamente excepcional, particularmente em livros como *Inquérito às Quatro Confidências* (mas também em *Parasceve* ou *O Jogo da Liberdade da Alma*).

susceptível de ressuscitação ou metamorfose e que incorpora um princípio de vida” (*apud* Barrento, 2009: 124). Estamos próximos daquilo a que se poderia chamar o *Há* da sua escrita, ou do “poema-sem-eu”, em que a vibração (poética e humana) da escrita não reverte para um Eu, mas se expande para um universo, ganhando sentido universal: “É-me impossível dizer Eu. Nós, talvez. Mas dizer todos, ‘com esta que escreve incluída’, é melhor” (Llansol, 2010: 169).

A pergunta do Eu em Llansol (como em Walter Benjamin, quando coloca a questão) é a de quem busca situar-se, interrogando a identidade, entre o Ser e o Nome (ou o apelo do Outro). Essa pergunta divide-se em Llansol entre o “Quem sou?” (mesquinha “pergunta de escravo”) e o “Quem me chama?” (que é “pergunta de homem livre”) (Llansol, 1998: 130). Pode parecer um paradoxo, mas explica-se pela diferença essencial que existe entre *ser* (porque – também para a filosofia dialógica de Levinas – é-se com o Outro, cresce-se e forma-se o Eu no quadro da resposta que é responsabilidade para com o outro, e o seu Rosto) e *ter* – ter “nome”, simplesmente. E, como já vimos antes, em Llansol é o *verbo*, e não o substantivo, que é determinante da identidade: o Eu como nome é nada. A identidade forja-se no fazer, que é sempre um fazer desfazendo imagens feitas que vão refazendo um retrato “original” que não existe. Num fragmento de texto escrito à margem da sua edição francesa do *Zaratustra* de Nietzsche, M. G. Llansol anota este processo de se pintar e apagar: “Há dias que decidi separar-me de todos os m[eus] comp[anheiros] para pintar [...] e primeiro tive que cobrir a parede de branco para recomeçar [...]; nunca pensei em pintar-me, uma simples pincelada em mim mesma e ficaria coberta...” (e deixaria o quê à vista?, perguntamo-nos: fragmentos de si? a vertigem de si?). Llansol coloca, assim, sempre o Eu numa zona de dúvida, de transformação (como as suas Figuras), ou claramente à distância, transformando-o em objecto, por exemplo quando escreve à margem de uma página de caderno do espólio, a propósito da forma do diário, da “sua vida” e da necessidade de a objectivar: “... não é a primeira vez que a minha vida própria me aparece do exterior”; “decidi hoje dividir este diário, não por anos e por dias, mas por versículos; *um diário pode ser mais objectivo do que uma vida pessoal* – adjetivo que me faz pensar em Pessoa...”^[5].

5 Espólio de M. G. Llansol, Caderno 1.11, p. 221 (15 de Novembro de 1981). O excerto passou, quase na mesma forma, para *Um Falcão no Punho*, p. 62.

5.2. A autobiografia

Llansol sempre rejeitou a ideia de que o que escrevia era autobiográfico, sempre afirmou e escreveu a sua repulsa do confessionalismo e do empolamento do Eu. Há várias passagens, em livros e nos cadernos do espólio, em que se exprime esse desejo de “fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia” (Llansol, 2000: 18).

E no entanto, diz Llansol, “escrever é o duplo de viver” (Llansol, 1998: 73). Como se explica então que não haja autobiografia? Porque escrever é *um duplo*, e o duplo é uma projecção, um prolongamento, não uma re-presentação narrativa. Llansol explica, numa entrevista a António Guerreiro: “Primeiramente vivo, e depois escrevo *com* [não sobre!] a minha vida. Não se pode dizer que o que escrevo é autobiográfico”⁶. Algumas obras da autora – *Depois de Os Pregos na Erva*, e sobretudo *Um Beijo Dado Mais Tarde* – mostram à evidência que vida e escrita não se relacionam em termos de exterioridade mútua: aqui, não se narra uma vida (passada), escreve-se experiência (presente). Por isso nestes livros, e noutros (como *Parasceve* ou *O Jogo da Liberdade da Alma*), o papel da memória se reduz e torna problemático: porque a memória, se narrada sem “decepação”, implica sair do tempo da imanência, o presente, que é o tempo de toda a escrita de Llansol. Para M. G. Llansol é mais importante *o que se adquire* (uma voz própria, uma consciência, uma “alma crescendo”, “o que está sendo”) do que *o que se herda ou tem* – que é matéria a “decepar”, amalgamar com o presente, deslocar, transformar. Assim, eu diria, com Llansol: *tem-se o que se herda, é-se o que se devém*, o que se vai adquirindo para ser outro (“nada é, tudo está sendo”, lemos em *Finita*). Esse devir passa pela zona de risco a que se chama “metanoite”, o lugar onde se arrisca a identidade: “em cada risco que tomam, as figuras descobrem novos aspectos da metanoite” (Llansol, 2003: 143).

E como não se tem o Eu, ele só pode *ser* em permanente mutação, só assim se pode escrever como escreve Llansol. Para poder *ser assim em devir*, o Eu escreve-se à distância de si e do seu nome; “o eu como nome é nada”, e “o nosso nome [o de quem *escreve-vive*] é um verbo”, lemos no diário para Vergílio Ferreira, já citado (Llansol, 1996: 48). Este modo de existir escrevendo, de conceber uma vida como pulsão de escrita, é o da perfeita coincidência do *Eu* com o *Há*, quando a escrita se torna uma segunda natureza: “escrevo como Há” (Llansol, 2003: 159, isto é, como o mundo está aí e respira. Na última intervenção que fez sobre a escrita de Llansol, Eduardo

6 “Na margem da língua, fora da literatura”, entrevista com António Guerreiro, *Expresso*, 6 de Abril de 1991.

Lourenço demarca-a claramente da “denegação do estatuto do Eu” convertido numa proliferação “tão vã e virtual como a do ‘eu suposto’ em Pessoa”, para afirmar que a sua visão resulta de “uma imersão original num Não-Eu” que, segundo Eduardo Lourenço, seria equivalente ao Deus de Spinoza.^[7] Ora, justamente esse Deus-substância de todos os modos do Ser pode ser visto como a expressão absoluta do *Há*.

6. Do Eu ao Há

Escrevendo assim, anula-se a herança, a biografia “própria” (?), porque estamos sempre a *escolher uma origem* (a ideia está já em Nietzsche, e Llansol pode também “nascer durante a leitura de um poema”, ou não importa onde). O rosto desta origem é a *infância*, que, como também explica Levinas, participa do *Há*: “... ‘há’, para mim, é o fenómeno do ser impessoal: ‘il’ (*il y a*). A minha reflexão sobre este tema parte da reflexão sobre a infância. Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida: a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir como “sussurrante” [...] Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda que nada existisse, o facto de que “há” não se poderia negar” (Levinas, 1988: 39-40). O Há é então, como em Llansol, um sussurro do mundo, um “brumor” (lê-se em *O Senhor de Herbais*) que vem da cena do Ser em aberto, uma plenitude envolvente desse Ser de onde nasce a possibilidade de nos libertarmos de “tudo o que foi” – o Há está fora do social, da história e do armazém da memória que é a biografia (daí que a “figura” llansoliana não se entenda sem este Há, sendo, como é, campo de forças, energia mutante, e não um Eu com biografia estável, e domesticado).

A mais significativa consequência deste modo particular de escrita-vida é, no entanto, a constatação de que o que parece ser uma ausência se converte numa *presença*, como uma atmosfera densa, mas leve e distante. É essa a infância enquanto rosto do Há, de que fala Levinas (mas também, noutros termos, Spinoza e Nietzsche, Benjamin e Agamben): o lugar de um “esquecimento activo” (o tempo do animal na “Segunda Intempestiva” de Nietzsche), que se aproxima da noção do Aberto em Rilke. Uma substância

7 Eduardo Lourenço, “A realidade como texto e o texto da realidade”, in: *Llansol: A Liberdade da Alma* (Segundas Jornadas Llansolianas de Sintra, Setembro de 2010). Lisboa, Mariposa Azul, 2011, p. 20.

neutra do humano, que Levinas define ainda como uma “ausência de todo o si-mesmo, um *sem-si-mesmo*”, ou o “existir sem existente” de Heidegger, que Levinas reporta, tal como Llansol, ao verbo, e não ao substantivo: o Há não é o próprio dos “seres que são”, mas da própria “acção de ser” (Levinas, 1993: 84-86).

Em Llansol, essa infância é o lugar (a que também chama “espaço edênico”) não mítico, porque sempre aí, na imanência dos dias, de um *tempo-espaço da des-memória* que encontramos em figuras como a mulher de *Parasceve* ou Témia, a “rapariga desmemoriada” de *O Jogo da Liberdade da Alma*. Uma anamnese deliberada e construída, para que se afirme o presente nu e eterno da imanência, uma filtragem da empiria dos fenómenos, para que a escrita seja a da Ideia (como a vêem Goethe ou Benjamin), contra o realismo e o autobiográfico, tal como se percebe pela leitura da Partícula 13 de *Os Cantores de Leitura*, onde se diz que o real é um “ser inexistente mas não imaginário” (“exilado do Há” como “a telenovela [...], aqueles enredos, todos eles fornecidos por um século e meio de romance e teatro”, lê-se em *Inquerito às Quatro Confidências*) do qual a escrita extrai o essencial para chegar ao humano: “Esta é a técnica mais simples de construir o texto, e que lhe cria a repugnância do autobiográfico” (Llansol, 2007: 32). Escrita do *Há*, que, em Levinas como em Llansol, não se explica por via da ontologia, mas de uma metafísica da imanência. Aí, a identidade dilui-se, o Eu apaga-se nesse *líquido amniótico do Ser* e da escrita cujo motor é o júbilo: “No *há* que escolhi, / a minha espinha dorsal é o júbilo. Escrever / está dentro do redil do paraíso, que é também uma sebe onde eu entro através do ar...” (Llansol, 1996: 72). Este *Há* parece ser em Llansol a própria condição da escrita para lá do Eu, ou, como para Levinas, um “terceiro excluído”, “existir sem existente” ou presença de uma ausência determinante, que não é o puro nada, mas é – porque “ainda que nada existisse, o facto de que ‘há’ não se poderia negar” (Levinas, 1988: 40 e 1993: 84).

Perguntamo-nos, a concluir: que pode ter isto, a problemática do Há, a ver com aquilo que nos ocupou até agora, a auto-representação e a questão autoral em literatura? Tem tudo a ver, se pensarmos que estamos perante uma das formas mais radicais de deslocamento do ponto de vista em relação a tudo, ou quase tudo, o que conhecemos como “literatura”: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.” (Llansol, 1998, 55). Quando Maria Gabriela Llansol escreve esta frase tão citada, está a dizer que escrever é, *não comunicar um Eu (sair dele para o leitor)*, mas *entrar num real pela linguagem*. A ênfase é posta, não no sair de si, mas no entrar num real-

-outro, à margem de si e da própria língua. Retira-se o Eu, o autor apaga-se (é já apenas *scriptor*), o campo – do texto, do trabalho de linguagem nele – fica aberto e disponível para a entrada do leitor, que aqui, não sendo um leitor-modelo, nem *lector in fabula*, preso nas malhas de uma qualquer ficção, mas um agente (legente), gera ele mesmo um novo modo de ler/escrever, a que se chama *escreler*.

Nesse espaço, os vários Eus intervenientes dissolvem-se, apagam-se nas suas *funções*, no seu fazer, e confundem-se com o próprio Ser. Há no espólio de Llansol um papel avulso que é uma súpula do universo, do “projecto” e dos móbeis da sua escrita, e em que se fala de “sageza” ou “sophia”, e onde se diz, simplesmente: “O Há existe”^[8].

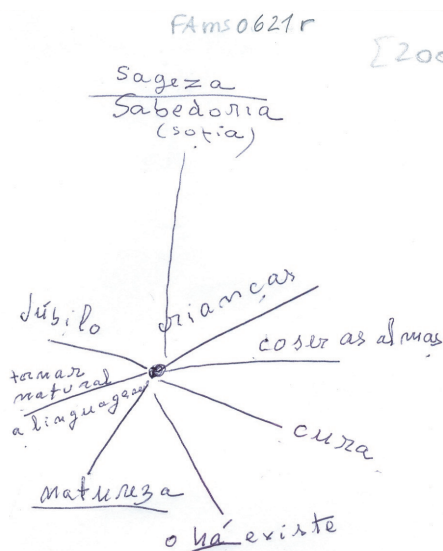


Figura 2

8 Espólio de M. G. Llansol, avulso Fams0621r.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Profanações*. Lisboa, Cotovia.
- BARRENTO, João (1987), *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*. Lisboa, Presença.
- BARRENTO, João (1996), *A Palavra Transversal. Literatura e ideias no século XX*. Lisboa, Livros Cotovia.
- BARRENTO, João (2001), *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa, Livros Cotovia.
- BARRENTO, João (2008), *Na Dobra do Mundo. Escritos llansolianos*. Lisboa, Mariposa Azul.
- BARRENTO, João (2009), “O que é uma figura?”, in: João Barrento (Org.), *O Que É Uma Figura? Diálogos sobre a obra de M. G. Llansol na Casa da Saudação*. Lisboa, Mariposa Azul.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa, Assírio & Alvim (= Obras Escolhidas, vol. I. Edição e tradução de João Barrento).
- CELAN, Paul (1993), *Sete Rosas Mais Tarde*. Antologia poética. Trad. de João Barrento e Yvette Centeno. Lisboa, Livros Cotovia.
- CELAN, Paul (1996), *Arte Poética*. O Meridiano e outros textos. Trad. de João Barrento. Lisboa, Livros Cotovia, 1996
- CELAN, Paul (1998), *A Morte é Uma Flor*. Poemas do espólio. Trad. de João Barrento. Lisboa, Livros Cotovia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), “... Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image”, entretien réalisé par Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Aparício. *Cinema – Journal of Philosophy and the Moving Image* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), n° 1, Dezembro 2010 [http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/index, em 12 de Junho 2011]
- GIL, José (2010), *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa, Relógio d'Água.
- GUSMÃO, Manuel (2011), *Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa, Edições Avante.
- HEIDEGGER, Martin (1968), *Identität und Differenz* [1957]. Ed. francesa: *Identité et différence*, in: *Questions I*. Paris, Gallimard.
- LEVINAS, Emmanuel (1988), *Ética e Infinito* [1982]. Lisboa, Edições 70.
- LEVINAS, Emmanuel (1993), *Le temps et l'autre*. Paris, Fata Morgana, 1979 (ed. ut.: *El Tiempo y el Otro*. Barcelona, Paidós, 1993)
- LLANSOL, Maria Gabriela (1993), *Hölder de Hölderlin*. Colares, Colares Editora (reeditado em: *Cantileno*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000).
- (1996) *Inquérito às Quatro Confidências*. Lisboa, Relógio d'Água.
- (1998) *Um Falcão no Punho* [1985]. 2.ª ed. Lisboa, Relógio d'Água.

- (2000) *Onde Vais, Drama-poesia?* Lisboa, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2003) “O Espaço Edénico”, in: *Na Casa de Julho e Agosto*, 2ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 2003.
- (2007) *Os Cantores de Leitura*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2010) *Um Arco Singular. Livro de Horas II*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Cadernos e outros manuscritos inéditos do espólio
- MAIA, Tomás (2009), *Assombra. Ensaio sobre a origem da imagem*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MESTRE ECKART (2009), *Tratados e Sermões*. Trad. de Jorge Telles de Menezes. Lisboa, Paulinas.
- PESSOA, Fernando, *Obras de Fernando Pessoa*. Lisboa, Assírio & Alvim (23 volumes).
- PRADO COELHO, Eduardo (1992), *Tudo o Que Não Escrevi. Diário I (1991-1992)*. Porto, ASA.
- RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- STIRNER, Max (2004) *O Único e a Sua Propriedade*. Trad. de João Barrento. Lisboa, Antígona (e São Paulo, Martins Fontes, 2009).

(O autor segue a antiga ortografia.)

GAËTAN E HERBERTO HELDER: DO IMPERCETÍVEL

Daniel Tavares*

daniel@ilch.uminho.pt

Neste artigo pretendemos explorar uma leitura da poesia de Herberto Helder em termos (auto) retratísticos. Partindo dos autorretratos de Gaëtan, procuramos estabelecer relações interartísticas que possam evidenciar uma tendência da retratística contemporânea que caminha para o apagamento, o silêncio e o impercetível.

Palavras-Chave: Gaëtan; Herberto Helder; autorretrato; impercetível.

In this article, we intend to explore a reading of Herberto Helder's poetry in terms of (self) portraiture. Based on the self-portraits of Gaëtan, we establish interartistic relations that may show a specific trend of contemporary portraiture towards erasure, silence and imperceptible.

Keywords: Gaëtan; Herberto Helder; self-portrait; imperceptible.

Do impercetível: Gaëtan

*Vou chamar o retrato,
aquele que se inclina para as chamas da morte.*

João Miguel Fernandes Jorge

Acerca do retrato, Derrida notava que o desenho apontava sempre para uma máscara demonstrando dois valores intrínsecos ao conceito, a dissimulação e a morte. A primeira prende-se com um lado funcional mais evidente da máscara e oculta o rosto quase por inteiro deixando de parte os olhos. Já a morte é entendida como um “rosto amputado” (Derrida, 2010: 86), distanciado do resto do corpo que só não se revela desprovido de vitalidade pela resistência dos olhos. Assim, parece haver uma relação dialéctica entre dissimulação e morte. Desenhar(-se) é, portanto, ocultar(-se) da

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

morte e por isso o filósofo francês apontava o mito de Perseu como ponto fulcral para o entendimento do desenho. Ao referir que “Perseu poderia tornar-se o patrono de todos os retratistas.” (*Idem*) pois ele “assina todas as máscaras” (*ibidem*), Derrida refere o ato de cegueira como o único viável para a construção autorretrática, lembrando assim as já célebres palavras de Picasso quando referia que para pintar era necessário cegar-se. Outro filósofo, Didi-Huberman, retoma o mito de Perseu para defender a noção de “imagem-escudo”, uma imagem que, precisamente por ser imagem, nos protegeria da insuportável realidade, do horror do real.^[1]

A cegueira consentida implica, obviamente, o erro.^[2] Os autorretratas vivem desta forma de (se) errarem constantemente. Sem olhos, a mão predomina sem o jugo do olhar e da memória. O autorretrato configura-se através de um jogo de forças entre a vontade retratística e mão. O que guia a mão já não é o olho enquanto órgão sensorial mas antes um novo gesto suscitado pela “visão de dentro” que dá visibilidade da obra.

O ato de retratar implica uma visão dialética que é composta por ver e ser visto em simultâneo. O artista parece “pôr-se em atitude” e sai de si para se autorretratar. Vê-se o autorretrato que começa a ver-nos, e nós vemo-nos enquanto autorretrato numa visão insustentável pela sua incongruência. Como se o autorretrato se inscrevesse como uma atividade altamente medusante, – o que ver ou para onde olhar? –, o autorretratista deve resgatar-se ao seu próprio olhar – que já não será o dele, mas o de outro – e assumir uma manha para que consiga resgatar um qualquer traço tangível.

Voltando a Perseu, o olhar do retratista nunca é direto sobre si, mas antes oblíquo e esta é a manha que Derrida aponta para que o desenhador consiga enfrentar a obra. O desvio do olhar permite não olhar para si diretamente, mas ter antes um distanciamento que permita tornar-se invisível, impercetível. O *kune* de Hades que o torna invisível ou a “imagem-escudo” de Didi-Huberman.^[3]

Esta posição de Derrida implica uma “pulsão de morte” associada ao retrato.^[4] O retratista ultrapassa a fronteira do Hades para resgatar uma

1 Em *Images malgré tout*, Didi-Huberman retoma as palavras de Gérard Wajcman para defender esta noção “de image-bouclier”: “La photographie, même la plus crue, la plus exacte de ce qui se passait, toute image de l’horreur est un voile de l’horreur; toute image, parce qu’elle est image, nous protège de l’horreur.” (Wajcman *apud* Didi-Huberman, 2003: 204)

2 Acerca do erro, a interpretação da cegueira derridiana passa pelo conceito e a referência do autor ao jogo da cabra cega, implica, obviamente a componente errática do autorretrato.

3 Note-se os apontamentos de Derrida acerca do *kune* de Hades (2010: 90)

4 Na primeira parte de *Fotografia e Verdade*, Margarida Medeiros (2010) abre o primeiro capítulo referindo esta relação entre fotografia e pulsão de morte e desenvolve a questão dos retratos de

imagem. Além do mito de Perseu, existe um outro que nos parece servir perfeitamente os propósitos da imagem autorretratística, do olhar e do resgate, o mito de Orfeu. Neste caso, o falhanço do herói ocorre precisamente porque procurou *ver* a sua amada. Contudo, não lhe é concedida Eurídice, mas antes o seu *Phásma*, pois como aponta Pedro A.H. Paixão, não lhe é permitido violar a lei do mundo das trevas, pois “não lhe é permitido ver” (Paixão, 2008: 57). Perante a morte, Orfeu recorre, tal como Perseu, ao engenho para ludibriar forças que lhe são superiores e, assim, ambos acabam por usar uma máscara. O empreendimento dos heróis é o mesmo, atingir o inatingível e a única forma de o conseguir é a anulação dos sentidos. Se, em Perseu, a cegueira ou o uso da máscara anula a visão, o mito de Orfeu é, ao mesmo nível, uma anulação dos sentidos. Pedro Paixão refere acerca do mito:

Testemunhando a nova separação que divide o vivo e o morto, no mundo-dos-mortos em que Orfeu se insinuara não é permitido ver como uso da sensação – nem falar, como forma de expressão. A suprema dificuldade imposta ao herói, assim como aos que se confrontaram com o mesmo mistério, era a de ter de eliminar tudo de si próprio, a ponto de se tornar apenas lugar e eco – uma fria imagem no espelho. (Idem: 58)

No reino dos mortos, Orfeu não se guia pelas sensações, mas antes pela alma já que a voz da alma difere da voz do corpo.⁵ Os olhos já não são funcionais no Hades, pois este reino das trevas é, de facto, reino do invisível. Nas suas notas à tradução de *Fédon*, de Platão, Elísio Gala chama a atenção para um jogo de palavras que nos parece fundamental: *Hades* e *aides* ou o reino dos mortos e o invisível. Assim, os mortos partiam para o invisível.⁶

Quando José Gil refere que para desenhar é necessário “pôr-se em atitude” (Gil, 2005: 221), “dispondo-se à maneira de não receber senão certos estímulos” (*idem*), está a referir a necessidade de se cegar provisoriamente, de se tornar imperceptível aos próprios olhos de forma a poder mascarar-

mortos numa perspetiva historicista.

5 Vejam-se as notas de Paixão acerca da diferença entre voz e alma (2008: 85).

6 Elísio Gala refere “Há um jogo de palavras entre *aides* ‘invisível’ e *Haidēs* ‘Hades’ bem como entre Hades e como destino das almas dos mortos e Hades como o Deus que as preside. A etimologia de Hades como o ‘Invisível’, sendo de uso popular, permite uma aproximação ao valor espiritual que decorre, de atribuir ao Invisível a pura sabedoria que as divindades ctónicas ou infernais possuíam (Crátilo, 404a), perto das quais a alam purificada encontra asilo.” (2003: 32)

-se, induzir-se em traço. É claro que esta cegueira proporciona à mão – o carrasco do rosto, diríamos – uma importância acrescida.^[7] O retratista sai de si, anula-se como Orfeu ou Perseu para ganhar uma dimensão quase meta-física que se inscreve para além dos próprios olhos, além do próprio corpo.

O que julgamos ver quando olhamos para um retrato? Deciframos nós o rosto do retratado ou antes um conjunto de traços, de “pequenas percepções”, de forças de que os traços estão fecundados.^[8] Forças que surgem não tanto do olho enquanto mediador entre objeto retratado e desenho, mas antes de uma certa independência da mão em relação ao olho. A mão acolhe em si o “devir-retrato” antes de o executar.

Na mão, ou neste jogo de mãos, inscreve-se a arte de Gaëtan. Os seus trabalhos revelam a consciencialização que o artista contemporâneo possui sobre a impossibilidade retratística. Ao compor um autorretrato através da sua mão esquerda, não sendo esta a sua mão mais sagaz, o retratista apresenta aquilo a que Castro Caldas se referia ao falar da “incongruência, da implausibilidade do empreendimento que com eles [retratos] se inicia”. A obra de Gaëtan apresenta-se assim como uma negação taxativa do que poderia ser entendido como a essência do autorretrato: a semelhança. O que artista parece querer veicular através da sua obra é precisamente um ponto intermédio entre a intenção retratística e a tensão que surge do exercício da mão esquerda. Destas duas forças nascerá o autorretrato que é assim forjado em “qualquer coisa de obscuro, que se passa nos bastidores, entre máscaras.” (Caldas, 2008: 71).

Este ofício de “contra mão” pode ser visto como um labor mais umbroso, menos claro e limpo do que um retrato executado pela mão “naturalmente competente”. O esforço feito neste caso pelo artista para chegar ao traço é muito mais visceral do que a normal conduta do corpo perante o desafio do retrato. O *path(os)*^[9] que obriga uma serventia do corpo perante o traço sem que a mão deixe escapar o traço do traço pensado. Há um caminho a percorrer entre a “intenção” retratística e o retrato que se faz com uma

7 Derrida notava que, em retratos de cegos, as mãos ganhavam importância especial por substituírem sensorialmente o olho.

8 Partilhamos assim a visão de José Gil em “A arte do retrato”, quando afirma que o que se vê quando se julga captar um rosto “não [é] o conjunto de sinais expressivos visíveis, não o fundo informe invisível ou o “deserto” à superfície, mas a *curva* que desenha o contínuo das pequenas percepções.” (Gil, 2005:35)

9 Na sua etimologia, *path* e *pathos* partilham a mesma raiz. O *path* não é senão um caminho sinuoso até chegar ao destino. Não deixa de ser curioso o facto de uma personagem ter muitas vezes de seguir este caminho para se tornar herói.

“intensão” sinistra. O retrato apresenta-se como um não-objeto, como uma “transcendência pura, sem máscara ôntica” e, como nota Merleau-Ponty, não há qualquer adição ao visível, o visível já comporta em si o invisível. Aqui, parece claro que a questão da semelhança é arredada da esfera retratística, já que o retrato não aprisiona, mas apresenta-se como um lugar de abertura.

A técnica utilizada por Gaëtan abre portas para a problematização do conceito de “retrato” enquanto género. Em primeiro lugar, parece haver uma profunda ironia na construção da obra que deriva, como já referimos, da consciência retratística do autor. Noutra plano, poder-se-ia dar relevância ao gesto em detrimento do rosto, do resultado do gesto. Os autor-retratos de Gaëtan não exprimem um rosto definitivo mas antes um teatro de gestos proporcionados pelas inépcias da mão esquerda que eleva a mão e o gesto acima do visível. O retrato “torna-se gesto” (*idem*) e assume-se como um devir ao invés de uma definição. A indefinição que nos traz o título do desenho *Algum retrato* (1982) revela que o retrato em questão é apenas uma possibilidade, mas que poderia ser outro. O artista perde o controlo do traço, como se a mão já não lhe obedecesse e parte à descoberta do retrato.

A noção de gesto tem sido explorada com alguma insistência pelo teóricos, entre os quais, Theodor W. Adorno. Na sua teoria estética, Adorno caracterizava o *gestus* experimental como sendo o “termo que designa os procedimentos artísticos para os quais o Novo é obrigatório” (Adorno, 2008 :45), contrapondo com a ideia de experimentalismo que apenas se limitava a experimentar “processos técnicos desconhecidos ou não sancionados” (*idem*). Assim, a grande diferença entre o experimentalismo Moderno e o anterior reside no facto de o primeiro ter o fator da imprevisibilidade na sua essência. O artista não pode (pre-) *ver* o resultado do seu gesto, por isso Adorno referia que “o sujeito tomou consciência da perda de poder, que lhe adveio da tecnologia por ele libertada, erigiu-a em problema, sem dúvida a partir do impulso inconsciente.” (*Ibidem*) A noção de *gestus* em Adorno coaduna-se assim com o processo experimental que Gaëtan utiliza através da mão esquerda, não controlando o gesto e fazendo assim sobressair a marca do experimental no traço.

Na introdução de *Untwinsting the Serpent*, Daniel Albright referia-se ao *gestus* da seguinte forma:

Lessing, Brecht, and Weill described the gestus, in which a contortion or movement of the body takes de responsibility of speech.

An ideogram or a gestus is not an element within any specific artistic médium; it is not an icon, not a word, but a chord, vibrating between media, abolishing the distinctness of media. (Albright, 2000: 6)

Esta contorção do corpo, que em Gaëtan pode ser imaginada no próprio corpo do artista no fazer da obra e no traço da obra, é que toma a “responsabilidade discursiva”. Parece haver, como refere Albright, um “acorde” que “vibra”, aproximando-se de um caráter polifónico e polissémico numa verticalidade que entrelaça o discurso. Adorno referia que “as obras que são planeadas como *tour de force*, como ato equilibrista, revelam algo de superior em toda a arte: a realização do impossível” (Adorno, 2008: 165) e este gesto que traz consigo uma força, que “esconde a possibilidade do impossível” (*idem*: 166). Mais adiante, veremos como esta noção de *tour de force* pode articular a música de Bach e os desenhos de Gaëtan.

A série *Contra-mundum* (1988) convoca, desde o título, o lugar paradoxal que é um autorretrato. Se a intenção autorretratística se afasta, desde logo, da semelhança, por que razão o artista se representa em pose—muito próxima das poses adotadas por Van Gogh – nos seus autorretratos? É precisamente neste ponto que se forma a teatralização¹⁰ da obra de Gaëtan. Teatralização que se estende aliás nos adornos que o artista aplica ao seu rosto e que se revelam profundamente irónicos na relação retratista-retratado. Em metade da série, o rosto surge suportado pela mão esquerda e o olhar esgueira-se sempre para o centro do retrato. Qual Perseu, o olhar procura e experimenta um espaço que vai além do retrato, que se situa além-corpo. A construção em série revela também uma pluralidade de retratos que acabam por não formar nenhum, ou algum, e muito menos um retrato definido e definitivo. A obra transforma-se assim num palimpsesto, num rosto em constante construção e reinscrição.

Em *A Arte da fuga* (1992-93), o artista “refere o conhecimento contrapontístico da arte da fuga de Bach” (Jorge, 2001: 200) e, em ambos os compositores, a experimentação é ponto de partida para a obra. A técnica do contraponto vive essencialmente da tensão entre as suas linhas melódicas e, à semelhança da obra de Bach, os trabalhos de Gaëtan afloram estas afinidades. O já referido hiato entre a tensão e a intenção cria um espaço que, distanciando-se de ambos, resguarda deles qualquer coisa. Estas afinidades com a obra do artista barroco revelam-se já no corpo das obras. Sabemos

10 Castro Caldas (2008:74) refere-se à série *Contra-mundum* como “um permanente teatro do gesto”.

que *A Arte da Fuga* de Bach é uma obra inacabada com um caráter experimental, o que abre inúmeras possibilidades interpretativas. Não deixa de ser curioso o aspeto incompleto da obra de Bach, pois sabemos que Gaëtan explora quase exclusivamente a questão do retrato e trata o retrato sempre como objeto inacabado. O trabalho de um rosto liga-se assim ao próprio rosto, também ele sempre *a caminho de* e ressalta sempre a “tensão representativa” (*idem*) que provém das obras, do rosto.

O segundo aspeto, e talvez o mais importante para compreender o paralelismo Bach-Gaëtan, prende-se justamente com a questão experimental das obras. Num artigo dedicado às relações entre a *Arte da Fuga* de Bach e as artes plásticas¹¹, Lenká Stránská refere-se a obras plásticas do século XX que, de uma forma ou de outra, se coadunam com a *Arte da Fuga* de Bach. Seja pela homenagem prestada pelos artistas ao compositor por correspondências estruturais ou pela interpretação da lógica espaço-temporal da obra de Bach, a tentativa de emulação da sua obra está bem patente no estudo de Stránská.

Atribuir à obra de Gaëtan o simples caráter de homenagem através do título, anulando assim qualquer semelhança entre artistas, parece-nos demasiado simplista para ser verosímil. Excluída esta hipótese, em que moldes se poderão aproximar as obras? Cremos que uma correspondência na interpretação espaço/tempo parece ser a que mais pistas poderá abrir. Se nos fixarmos na ideia do *paragone* – apesar da questão estar já desgastada e, porventura, resolvida –, constatamos que o retrato afigura-se como o género que melhor servirá para diluir fronteiras. Mais do que a ideia de que um quadro não é simplesmente apreendido sinteticamente à primeira vista, implicando antes um percurso do olho, mais do que a ideia de narratividade que a pintura muitas vezes explora, o retrato é o tempo em si. O retrato comporta em si, indubitavelmente, a marca do tempo. E marca-lo de duas formas contraditórias: pela vontade de suspender o tempo, e pela impossibilidade de fugir à sua passagem. O retrato imortaliza e assassina.

O efeito do contraponto resulta na força do entrelaçamento de duas linhas melódicas. Esta força, zona obscura entre-linhas, pode ser vista, na obra de Gaëtan, na dobra do traço, diríamos. Em *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Gilles Deleuze apontava à dobra barroca a marca do infinito. Sem saber onde se inicia, nem onde acabará, *le pli* dobra a alma e, lá em cima, canta a glória divina. A dobra, esta, constitui-se por oposição: alto-baixo

11 “Jean Sébastien Bach, une figure incontournable dans les arts plastiques: la fugue telle qu'elle est perçue par les plasticiens au vingtième siècle.”

e interior-exterior^[12]. Há algo de sombrio que permite não obstante a elevação, que permite dar a ver, como num *chiaroscuro*. Do dualismo alto-baixo, Deleuze referia a simbiose entre movimentos que se elevam e que descem, formando contornos harmoniosos. Nos termos utilizados pelo filósofo francês, “la matière-façade va en bas, tandis que l’âme-chambre monte” (Deleuze, 2009: 49) assim, o concretismo do exterior da curva – do visível –, contrapõe-se ao oculto, ao metafísico do interior – do invisível –, do quarto. Não se deverá contudo ver este invisível como sinónimo de ausência ou de encriptação indescodificável, mas antes como um lugar de percepção que se articula com o visível (não há curva sem interior) o que, na lógica de Merleau-Ponty, se poderia chamar de invisível, ou de imperceptível. Estas referências arquitetónicas levam-nos à primeira de três séries que compõem a *Arte da Fuga* de Gaëtan, *La Chambre Verte*.

A primeira parte da série, *La Chambre Verte*, traça uma intertextualidade com o filme homónimo de François Truffaut de 1978. Como já referido, o desenhador incorpora o mito de Orfeu e, em *La Chambre Verte*, Julien Davenne acaba por justificar isso mesmo. Não sendo o autor dos retratos que preenchem o santuário, a personagem usa os retratos como lugar de reconhecimento. Como o próprio refere “de reconhecimento daqueles que partiram”. A determinação em preservar a figura dos mortos demonstra que J. Davenne não quer deixar partir quem amou, a personagem está aliás num mundo que não é bem o dos vivos mas também não será o das trevas. Como refere João Miguel Fernandes Jorge acerca de Truffaut e Gaëtan “esses retratos parecem excluir o resto do mundo, para se encerrarem por detrás dos limites da sua intimidade.” (Jorge, 2001: 195). Apenas no final veremos J. Davenne “castigado” pela sua vontade irracional de resgatar, qual Orfeu, a sua amada da morte.

O filme tem um início peculiar. O rosto de Julien Davenne surge numa alteração constante de planos com o rosto dos mortos, como se a morte estivesse já inscrita, rasurada não mais do que epidermicamente no seu rosto. É neste percurso, neste *path(os)* órfico que J. Davenne vai construindo, recolhendo retratos da sua amada e, retomando a citação de João Miguel Fernandes Jorge em epígrafe, parece clamar: “Vou chamar o retrato, aquele

12 “Le haut et le bas: l’accord parfait de la scission, ou la résolution de la tension, se fait par la distribution de deux étages étant d’un seul et même monde (la ligne d’univers). La matière-façade va en bas, tandis que l’âme-chambre monte. Le plis infini passe donc deux étages.” (Deleuze, 2009: 49)

que se inclina para as chamas do inferno.” (Jorge, 2001: 199). Tal como em Gaëtan

Não há rosto, não há autorretrato (do rosto) sem a comum viagem quotidiana, o que quer dizer sem a trágica proximidade da morte. Porque não há rosto sem a lenta visita aos infernos, nem tão-pouco há retrato sem a paixão mortal do desenhador: alguém que soube deitar as mãos ao que é invisível, ao que já desapareceu (Jorge, 2001 :194)

O filme de Truffaut alude ao resgate do sujeito através de um exercício mnemónico estimulado pelo altar, resgate este que pode ser visto em Gaëtan, como uma operação do próprio rosto. Em *Nmkitpah* (1989), o rosto parece reclamar para si (um)a (das) sua máscara(s) dizendo “não me deixes”. Como se o retrato se esquivasse ao rosto, o desenho mostra a máscara e, por dentro, o oco. Os olhos são elididos e o interior revela-se ser um *creux*, nos termos em que Didi-Huberman o propõe o termo.

A construção em série traz consigo o indizível, pois enquanto espectadores dos rostos perguntamos: de que retrato falar? E o seguinte rasurará o anterior?

Nesta série, mais do que um rosto definitivo ou uma tentativa serial de aproximação do rosto, parece-nos sobressair sobretudo uma força. Uma força que advém da rasura do seu próprio rosto, da própria possibilidade do retrato. Como se cada peça – rosto – da série fosse atirada contra outra, não a anulando contudo, mas criando um percurso num palimpsesto geográfico do rosto, que não exprime senão um lugar metafísico, indizível. Rosto contra rosto, ponto contra ponto, contraponto.

Derrida aponta que: “Não há auto-retrato sem confissão na cultura cristã. O autor do auto-retrato não se mostra, não ensina nada a Deus que antecipadamente sabe tudo (Agostinho não cessa de lembrá-lo). O auto-retratista não leva portanto ao conhecimento, confessa uma falta e pede perdão.” (Derrida, 2010:121) Esta oração está “sempre certa e sempre errada” e o retrato abre sempre o próximo, já que parte de um erro, erro este que nasce de outro e que proporcionará, ainda, um novo erro.

Porém, a utilização da mão esquerda por parte de Gaëtan vai acrescentando outra problemática à questão do erro. Obviamente, a sucessão de execuções com a mesma mão desenvolve uma destreza técnica que, apesar de involuntária, altera inevitavelmente o conceito de retrato engendrado pelo autor no início dos anos oitenta. Sendo assim, quanto mais o artista se retrata, mais o retrato lhe foge e, parecendo paradoxal, a pergunta que parece sobressair é como desaprender a técnica apurada involuntariamente?

Didi-Huberman, em *O que nós Vemos, o que nos Olha*, relembra o conceito medieval de *imago* em oposição ao *vestigium* e sugere que esta distinção é fundamental para o que apelida de “trabalho de perda” (Didi-Huberman, 2011: 14). O *vestigium* traria assim “o vestígio, o traço, a ruína”. Este pensamento revela-se análogo à lógica Derrida quando refere que “o ato de ver culmina[sse] sempre na experimentação táctil de um pano.” (*Idem*) Na ausência dos olhos, funcionam instintivamente as mãos, como num retrato de cegos.

Em *D’après Nature* (1994), o autorretrato afasta-se definitivamente do conceito de imagem e explora o conceito de impressão. Ao contrário dos autorretratos tratados anteriormente, *D’après Nature* parece marcar um ponto de viragem na obra de Gaëtan. Nesta obra, a eliminação dos olhos parece acrescentar o carácter ausente do autorretrato. Os traços parecem dar lugar à impressão do rasto, da ruína. De todas as obras do autor, esta será porventura a que nos dá um eixo mais simétrico em relação à superfície. Estes conceitos de ruína e de impressão são indissociáveis, na cultura ocidental, do sudário cristão. Hans Belting trata sublimemente o conceito em *A Verdadeira Imagem* quando refere que o contacto com o véu revela o verdadeiro corpo de Cristo, mas o sudário não revela ainda a imagem (essa surge numa fase posterior), mas antes a impressão de Cristo. O facto de o conceito de impressão surgir previamente em relação ao da imagem em si desagua na ideia de Didi-Huberman já referida de oposição entre *vestigio* e *imago*.

Assim, cremos poder enquadrar *D’après Nature* na ideia de vestígio e de impressão em vez na de imagem. Neste autorretrato não há uma “impressão” no sentido de mancha, como no sudário, mas um rosto –ou a impressão de rosto– que aparece do traço. Se a inépcia da mão esquerda se vai transformando na técnica retratística mais desenvolvida, os retratos caminham porém para a impressão, para o vestígio, para a ruína, para o impercetível.

Mesmo considerando a possibilidade da ironia no título da composição – o que não seria de estranhar em Gaëtan –, este fazer de Gaëtan coaduna-se, aliás, com um fazer religioso. Castro Caldas lembrava que a arte de Gaëtan ia abandonando a teatralização para se tornar “num murmúrio quase impercetível (...). O teatro transforma-se numa espécie de prece contínua, recitada entre dentes pelos atores, cuja pose é mais um esgar e menos um sinal – absorta, desconcentrada.” (Caldas, 2008: 75-76)

Herberto Helder: *Retrato – Tema do excesso*

*Retrato – Tema
do excesso.
com a mão esdrúxula, como trabalha a morte
que trabalha. É como tudo se cala.*

Herberto Helder, *Kodak*

Ao qualificar de “dramática” a experiência do pintor perante a tela, Deleuze reconhece que o ato de realização artística começa num momento anterior à execução do primeiro traço, como o próprio refere: “[é] um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca.” (Deleuze, 2011:151). Com efeito, a tela já está preenchida de imagens, no sentido em que o artista já tem os olhos inundados de “clichés”, a primeira tarefa do artista será então a de “esvaziar, desimpedir ou limpar a superfície” (*idem*), afastando-se assim de grande parte dos pressupostos figurativos apontados à pintura. Relembrando-nos o que Eduardo Lourenço demonstrava quando referia que o artista moderno não reconhecia “nem modelo, nem formas como preexistentes referência. É do caos, de costas voltadas para a antiga luz (que é afinal o passado pictural) que deve retirar a nova luz, necessária para triunfar do deserto e da noite que o cercam e em que se converteu.” (Lourenço, 1996: 55)

Este ato de devastação imagética da memória destrói a ideia referencial que poderia existir e que sustentaria “as relações entre modelo e cópia” (Deleuze, 2011:151). Deleuze nota ainda que Bacon, por não reconhecer valor estético à fotografia, preferiu rodear-se de *photomaton*s para a realização dos seus retratos preterindo imagens que obedecessem a um código visual e artístico canónico. O instantâneo será porventura mais propenso a captação de forças do que a fotografia que teria – e alguma ainda terá – a ambição limitada à cadastragem de um sujeito. Tratar-se-ia, principalmente no caso de Bacon, de “captar forças” como lhe chamou Deleuze. Esta visão releva-se, aliás, concomitante com pensamento de Adorno, quando referia a obra enquanto *tour de force*. Em *feixe de energia*, Herberto atesta o conceito de T. Adorno quando escreve:

*Que há o mundo, e o mundo sai do corpo,
E existe a memória carregada de formas,
E as formas são sustentadas pela energia*

De um imaginário.
 Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem,
 A narrativa das coisas, a história do trajecto,
 Mas
 Um nó de energia como de um olho ávido
 (...) o mundo com rosto de poema,
 numa fuga, raptó ou fulgor,
 um feixe de energia que se pensa como mundo
 (Helder, 2006: 131)

Este texto aponta o caminho da poesia herbertiana. Assim, a fuga da poesia a uma certa horizontalidade narrativa dá lugar à verticalidade “energética” que escapa aos propósitos narrativos tradicionais. Acerca de autorretrato e autobiografia, Michel Beaujour havia apontado o caráter horizontal da autobiografia – já que este conceito obedece a uma lógica temporal, sequencial-, ao contrário do retrato que se constrói através de justaposições de anacronias e, assim, afirma a sua verticalidade. O autorretrato assume-se assim como o resultado de um processo de sobreposição. O “nó de energia” reenvia-nos para a noção de dobra barroca deleuziana e, se não tomarmos o barroco como “essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait.” (Deleuze, 2009: 5), será legítimo afirmar que o nó (a dobra sobre si) tem uma presença efetiva na poesia de Helder¹³.

Quando Herberto Helder, no texto intitulado *desenho (Photomaton e Vox)*, escreve que “O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência” (Helder, 2006: 79) está de certa forma a desmontar o sistema referencial tradicional: assim se, como o poeta refere em *Exemplos*, “a teoria era esta: arrasar tudo” (Helder: 2009a: 305) o “aparecimento do espaço” trata da ideia de desimpedimento da superfície de forma a fazer aparecer a palavra. Retomando o conceito de *vestigium* abordado por Didi-Huberman, não se trata de um vestígio no sentido de ruína, de morte, mas antes um aparecimento da palavra, ainda que residual quando pensamos em termos referenciais, mas que determina uma certa “ilegibilidade poeticamente controlada” como lhe chamou Pedro Eiras (2007: 136). É necessário subtrair as imagens à vista, subtrair até “propiciar espaço” para o poema. Esta subtração ao espaço é também uma subtração do rosto em Helder:

13 Para as relações entre barroco e Herberto Helder, veja-se o artigo de Eunice Ribeiro (2009) *O Sombrio Trabalho da Beleza*.

Esse truque demoníaco de apagar de repente no espelho o empenhamento da nossa imagem, a evaporação total dos indícios de que fomos espíões de uma identidade, uma apaixonada ligação, a magnificência do retrato – é isso que nos rouba o peso e subtrai a nós mesmos, aos espelhos da matéria. (Helder, 2006: 166)

A “magnificência do retrato” que Helder refere, é, afinal, a subtração e o “roubo”. A imagem é o resultado de uma dobra sobre si mesmo, a imagem refractária, devolvida pelo espelho que se dobra perante o olhar.

Se referimos anteriormente os mitos de Orfeu e de Perseu para ilustrar um certo fazer artístico, vimos que estes mitos se sustentam, neste contexto, através da anulação dos sentidos. Ora esta anulação levaria a uma rasura da memória e, conseqüentemente, à desaprendizagem de uma certa técnica. A obra de Herberto Helder, tal como a de Gaëtan, parece-nos passar por este processo de esquecimento voluntário, de cegueira consentida para chegar à forma do desenho ou do poema. Eiras realça que “há também o tacto como forma de saber (a tal ponto que, por vezes, o olhar parece tornar-se uma espécie de tacto [...]) e a ambigüidade da mão, que ora escreve, ora destrói; ora conhece, ora perde.” (Eiras, 2007: 136). O tacto herbertiano, tal como Eiras o propõe, reflete o que Didi-Huberman referia sobre o trabalho de perda, ou “como se o acto de ver culminasse sempre na experimentação táctil de um pano [*pan*] erguido diante de nós.” (Didi-Huberman, 2011: 11).

O filósofo francês recuperava esta aporia através de *Ulisses*, de James Joyce. Assim, a expressão “shut your eyes and see”, proferida por Stephen Dedalus, relaciona-se a interrogação que a mesma personagem colocava diante do espelho (“Quem me escolheu este rosto?”) como que petrificado pela realidade medusante. Esta insustentabilidade do rosto em relação ao “eu” está desde logo presente na pergunta e daí o estranhamento que suscita a frase “Quem me escolheu este rosto?”. Primeiro, o ato de contemplação do rosto implica uma experiência de natureza autoscópica e o conseqüente afastamento do rosto do “eu”. Segundo, ao destacar o rosto, ao vê-lo fora de si, estamos sempre a perder. O fazer poético de Herberto Helder revela-se num trabalho órfico no sentido em que, à imagem de Orfeu, a anulação dos sentidos ocorre para se reunirem num outro, diríamos extrassensorial, além da palavra e além do corpo da poesia: “O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe.” (Helder, 2006: 134). A ideia de salvação resulta da necessidade de reunificação para a unidade, mas para uma unidade, tal como Pedro A. H. Paixão já havia referido,

na voz impercetível^[14] ou, na terminologia herbertiana, na *vox*. O conceito de voz em Helder aproximar-se-ia, assim, do conceito de pneuma.

Em *os ofícios da vista*, texto incluído em *Photomaton e Vox*, a questão da cegueira é explorada como caminho para a sabedoria, o *ver* é aqui retratado como uma atividade insuportável, como se de um crime se tratasse.

Preciso de ócio, dizia ele, preciso dos meus olhos, quero ver como é. E viu como era. Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens nocturnas e diurnas. (...) Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. Quero morrer (...) Esta é a minha sabedoria, tenho os olhos queimados. (Helder, 2006: 108-110)

A visão do mundo, do “ritmo”, das “relações” e do “movimento” queimam os olhos, ou, nos termos derridianos já propostos, petrificam. O acerto faz-se precisamente pelo tipo de cegueira que Helder refere em *A faca não corta o fogo*:

*se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! Acerto
em cheio porque não o vejo:
por pensamento e paixão,
ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,
como se atirasse do outro lado do vento,
ou na solidão de um sonho,
ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –
e
cego
acerto em cheio:
porque não quero.*
(Helder, 2009a: 607)

O acertar no alvo acontece por cegueira e, “como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo” (ou mão e traço, arriscamos nós), acontece por não querer, pois a vontade retratística é, afinal, sinónimo de uma certa impossibilidade retratística. Esta impossibilidade é, aliás, extensível à arte mais figurativa, a mesma impossibilidade que Herberto aborda num dos seus mais famosos textos, *Teoria das Cores*. Neste texto, o artista debate-se com a constante

14 Acerca da voz e do mito de Orfeu, vejam-se as nota nº. 5 e 6.

transformação do objeto retratado, sem nunca saber o que “agarrar”^[15]. O que acontece ao pintor é precisamente o momento de cegueira, o que o leva a acertar, porque não quisera, porque não caíra na “insídia do real” (*idem*).

Vimos, no texto *ofício da vista*, que a cegueira parece ser a chave do ofício que é escrever e vimos, acerca de Gaëtan, como a anulação dos olhos proporciona, no mito de Orfeu, o surgimento da voz, da alma.

O texto *Desenho*, incluído em *Photomaton & Vox*, realça esta ausência do sistema referencial, favorecendo antes o “aparecimento de um novo espaço”. O texto inicia-se da seguinte forma:

O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. (Helder, 2006: 79)

No artigo “Em torno e depois de *Ou o Poema Contínuo*”, Pedro Eiras coloca uma questão que parece ser denominador comum a todos os estudiosos da obra herbertiana. Como ler Herberto Helder? O singular método organizacional do poeta quanto à publicação dos seus livros abre portas, antes ainda de mergulharmos na obra, para duas vias interpretativas. Poderemos considerar as reedições da obra herbertiana como anulação das posteriores ou deveremos atender à obra como um todo orgânico que supera o seu corpo provisório?

Considerar os textos olvidados nas mais recentes reedições leva ainda a considerar outro aspecto. Que lugar ocupariam estes textos? Seriam parte de um corpo palimpséstico no qual se vão acumulando planos e sobreposições, rasuras e traços que, afinal, atuam na mesma superfície estética? O que equivale a perguntar que plano ocupa cada texto na obra poética de Herberto Helder. A arte contemporânea parece esquecer o que a planos diz respeito e, como notou Diogo, “tratar-se-ia da elisão do objecto, pela indistinção, o longe o vago e o sublimado dos últimos planos.” (Diogo, 1990:11). Assim, a obra poderá jogar com uma indistinção de planos, sem nunca perder o seu sentido primeiro. Parece-nos haver, neste constante movimento frente-trás, uma indeterminabilidade em relação ao que cons-

15 “Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor.” (Helder, 2009b: 21)

titui o objeto estético. Porque, como aponta Eiras, a poesia herbertiana pauta-se pela indeterminação interpretativa. A obra ocupa assim um limbo interpretativo determinado pela “ilegibilidade poeticamente controlada”. A poesia herbertiana trata do indizível, oculto, de uma certa impossibilidade hermenêutica, da ilegibilidade¹⁶. Confrontamo-nos assim com uma obra que, não sendo matéria (totalmente) ilegível, ressalva um qualquer grau de indeterminação.

A promessa adiada *ad aeternum* de silêncio parece insistir no caráter paradoxal da obra que se reescreve, ganha um corpo consideravelmente ampliado. Pois o caminho para o silêncio não se pavimenta no vazio ou na não-fala, mas antes aponta, ao invés, para o invisível, para o impercetível. Em *a carta do silêncio*, Herberto Helder refere que

Há às vezes uma tal veemência no silêncio que surge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio. A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a subtilidade de um timbre último, evaporável. Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu. Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio sobre si mesmo. (Helder, 2006: 162)

Esta “tensão extenuante” resulta da dobra do “silêncio sobre si mesmo”. A obra configura-se então como silêncio, mas um “silêncio murmurante”, como que em *pneuma*.

A ilustração de *A Faca não Corta o Fogo* (2008), da autoria de Ilda David, parece oferecer, em termos ilustrativos, o que temos vindo a referir. Concedendo pouco em termos paisagísticos (a figura está centrada em fundo negro), a ilustração serve os mesmos propósitos que *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya, aquando a publicação de *Ou o Poema Contínuo*. Da boca, através da língua, surge a obra, pouco definida, confundindo-se assim com a mão sinistra como que em *pneuma*. Como se as seiscentas e vinte e três páginas que se encerram entre as duas ilustrações de Ilda David fossem metaforicamente condensadas em *pneuma*. Em *Do mundo*, o elemento é referido da seguinte forma “– como se diz: *pneuma*, / terrífica é a terra e no entanto nada mais do que um pouco: / criar matérias -.” e assim se apresenta a obra de Herberto: como uma máquina de “criar matérias” que, embora não referenciais, ocupam-se do oculto ou, se preferirmos, do ar, do fogo, do sopro, da alma, de uma quintessência.

16 Parece consensual a ideia de ilegibilidade na poesia de Herberto, veja-se o primeiro de *A Alquimia da Linguagem* Del Farra (1986), porventura um dos estudos mais importantes para a leitura de Herberto Helder onde a autora explora exaustivamente o conceito de ilegível.

Contrariando o conceito dado por Diogo, o oculto acaba por ser uma função do autorretrato em detrimento da autobiografia, mas em concordância com a sua visão de “matéria ilegível” numa “luz matizada” – ou num fundo de Goya ou de Ilda David – que “opera do lado de fora da necessidade, e torna visível a luz da obra com a sombra que lhe mente?”. Devora-se a energia, recriada em matéria impercetível, mas o impercetível acaba por ser a língua de Herberto Helder¹⁷, o poema. Este idioma constitui-se pelo processo de assimilação da matéria primitiva para depois a expelir em poema. Luís Maffei notava acerca da ilustração de *Ou o Poema Contínuo*

o poeta devora o poema ou pelo poema é devorado (...) o poeta devora o “idioma bárbaro” e produz o poema, vomitado, cuspido: assim devolveu Saturno os filhos que havia devorado, assim devolve o poema ao mundo, em forma de poemas, o que ingerira como “bárbaro” alimento. (Maffei, 2007: 459)

Este processo revela-se análogo àquele que Luís Miguel Nava apontava em *Os Comedores de Espaço*, do livro *Vulcão*:

Nada indicava que atrás deles não surgissem criadores de espaço capazes de repor as coisas nos devidos lugares ou que os próprios comedores não pudessem vomitar tudo o que haviam devorado. Mas mesmo nesta circunstância o mais provável era que o espaço, transformado entretanto nas entranhas de quem deglutira, pouco tivesse já a ver com o que os habitantes haviam conhecido, nele se misturando coisas que os comedores trouxessem na memória e que decerto lhe viriam agarradas quando violentamente o expelisses. (Nava, 2002: 256)

As palavras de Nava parecem inscrever-se no processo herbertiano de poema e confluem no que Herberto chama de «idioma bárbaro», pertencente a um espaço que lhe é – sempre – exterior para produzir o lugar-poema na sua devolução ao mundo depois de metamorfosear o real. O processo de criação provém, também, da rasura.

Em conclusão, poderíamos apontar conceitos como o apagamento, o impercetível e o silêncio para traçar aquilo que nos parece constituir marcas da autorretratística contemporânea. Os exemplos propostos parecem demonstrar uma tendência para a fuga à representatividade e, ao vermos que os autorretratos de Gaëtan jogam constantemente com as noções de

17 Note-se o artigo de Rosa Maria Martelo, “Em que Língua escreve Herberto Helder?”, na qual a autora refere acerca do poema “Retrato oblíquo...” que “caminha para o excesso, para o fogo e para uma intensidade absoluta” (Martelo, 2009: 166)

representatividade, percebe-se que as suas obras colocam em causa o próprio conceito de autorretrato. Na poesia de Herberto Helder, o retrato – o “photomaton” – é, à imagem de um autorretrato de Gaëtan, um processo que caminha para o invisível, para uma camada de silêncio que se acumula em sucessivas sobreposições e que constitui a poesia herbertiana. Mais do que a construção do rosto, existe, em Gaëtan e Helder, a sua construção constante ou a captação de forças em esforço numa “tensão extenuante” (Helder, 2006: 162), tensão que poderia revelar-se a mesma que a mão esquerda de Gaëtan usa para “executar” o retrato, ou “a(ssa)ssinar” o rosto, na terminologia herbertiana.

Referências

- ADORNO, Teodor W. (2008) *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70.
- ALBRIGHT, Daniel (2000) *Untwisting the serpent: modernism in music, literature, and other arts*, Chicago, The Chicago University Press.
- BELTING, Hans (2011) *A verdadeira imagem*, Porto, Dafne Editora.
- BEAUJOUR, Michel (1980) *Miroirs d'encre. Rethorique de l'autoportrait*, Paris, Editions du Seuil.
- CALDAS, Manuel C. (2008) *Dar coisas aos nomes. Escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles (2009) *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2011) *Francis Bacon. Lógica da sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.
- DERRIDA, Jacques (2010) *Memórias de cego. O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003) *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Georges (2011) *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, Dafne Editora.
- DIOGO, Américo (1990) *Herberto Helder: texto da metáfora. Metáfora do texto*, Coimbra, Almedina.
- EIRAS, Pedro (2007) *A lenta volúpia de cair: ensaios sobre poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- GIL, José (2005) *A imagem-nua e as pequenas percepções- estética e metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- HELDER, Herberto (2006) *Photomaton & vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008) *A Faca não corta o fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009a) *Ofício cantante*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009b) *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- JORGE, João M. (2001) *Sombras*, Lisboa, Relógio D'Água.

- LOURENÇO, Eduardo (1996) *O espelho imaginário*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MAFFEI, Luís. (2007) *Do mundo em Herberto Helder*. Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ.
- MARTELO, Rosa M. (2009) “Em que língua escreve Herberto Helder?”, *Diacrítica*, 23/3 pp.151-169.
- MEDEIROS, Margarida (2010) *Fotografia e verdade. Uma história de fantasma*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- NAVA, Luís M. (2002) *Poesia completa. 1979-1994*, Lisboa, Dom Quixote.
- PAIXÃO, Pedro A. H. (2008) *Desenho. A transparência do desenho*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- PLATÃO (2003) *FÉDON OU ACERCA DA ALMA* (TRAD. ELÍSIO GALA), Lisboa, Guimarães Editores.
- RIBEIRO, Eunice (2009). “O sombrio trabalho da beleza.”, in *Diacrítica*, 23/3 (2009: 23.49)
- STRÁNSKÁ, Lenká (2002) “Jean Sébastien Bach, une figure incontournable dans les arts plastiques: la fugue telle qu'elle est perçue par les plasticiens au vingtième siècle.”, in Jiri Fukac, Alena Mizerová, Vladimír Strakos (ed.) *Bach 2000: music between Virgin Forest and knowledge society*, Santiago de Compostela, Compostela Group Universities.

UM PACTO ÀS ESCURAS: DA AUTORREPRESENTAÇÃO EM ALANIS MORISSETTE

A BLINDFOLDED PACT: ON SELF-REPRESENTATION
BY ALANIS MORISSETTE

Diogo André Barbosa Martins*
dioguito.dioguito@gmail.com

Falar de *identidade* ou de *sujeito* continua a ser uma tarefa arduosa a vários níveis, entre os quais o nível discursivo, num mundo onde, da grande literatura à indumentária, tudo se assume como suporte comunicacional. O que parece estar subjacente a cada tentativa de desdobrar o invólucro do *eu* é que a noção de sujeito descentrado, polifónico ou fractal satisfaz mais, e com menor apreensão, a irreduzibilidade humana, do que a pura reflexividade do *cogito* cartesiano. Neste sentido, a escrita musical de Alanis Morissette, que neste estudo se restringe a duas *lyrics* do álbum *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998), corrobora a noção de sujeito tenso, porque, detendo-se no género autobiográfico e nas questões ligadas à autor-representação, põe em evidência fissuras intrínsecas aos textos que são homólogas à natureza dos diferentes *eus* neles representados. Um caso de articulação entre forma e conteúdo.

Palavras-chave: Autorrepresentação; metadiálogo; paralipse; discurso.

Speaking about *identity* or *subject* still remains an arduous task at many levels, including discourse, when everything, from high literature to cloth-fashion, stands as a communicational ground. Seemingly, underneath each attempt to disclose the self, there is the premise of a decentered, polyphonic or fractal subject, which is more suitable to the human irreducibility than the pure reflexivity of the Cartesian *cogito*. Thus, Alanis Morissette's musical writing, which in this study is limited to two of the *Supposed Former Infatuation Junkie's* lyrics (1998), corroborates the notion of an unstable self because, by belonging to the autobiographical and self-representative genre, it exposes fractures within the texts, similar to the ones that characterize the different selves to which the lyrics stands for. It's a case of articulation between form and content.

Keywords: Self-representation; metalogue; paralipsis; discourse.

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Ninguém muda de pele com a facilidade das cobras
Eugénio de Andrade

We are temporary arrangements
Alanis Morissette

O presente estudo queda-se na interpretação (diga-se ‘literária’, se insistirmos num perímetro convincentemente diferencial entre essa designação terminológica e a de ‘intersemiótica’ ou ‘intermedial’, mais atinentes com os tempos que correm) de duas letras de Alanis Morissette, cantora e compositora de origens canadianas, às quais, segundo a própria^[1], se foi acrescentando muito do que se entranha e dissolve na miríade de designações (abstratas) daquilo que possamos denominar por *eu*: termos ambíguos e temerosos como *identidade*, *caráter*, *sujeito*, *pessoa* ou *personalidade*, com um espectro semântico que respira, entre todos, um plausível “ar de família”. Não tivesse a artista musical nascido no ano de 1974, trilhando uma carreira que se estende até aos dias de hoje, talvez a leitura das suas letras musicais fosse facilmente catalogável usando os estilemas que, por norma (sublinhe-se: norma *convencional*), classificam um autor à luz de figuras e *topoi* que confluem para um isomorfismo quase translúcido, denunciador de um conjunto de tratos que inscrevem, por exemplo, o sujeito num certo tipo de identidade cultural, num dado período de transição, com nervuras ou acalmias psicológicas que subjetivizam questões de amplitude política. Em resumo, ler a obra é ler-lhe os quadrantes, é contextualizar o sujeito e compreendê-lo num regime *in loco* e não *ex nihilo*: o microcosmo do *eu* singularizando inquietações macrocósmicas.

De facto, a escrita musical de Alanis Morissette, nascida sob etiquetas periodológicas facilmente descoláveis, porque inconsistentes, como as que o ‘pós-modernismo’, ‘pós-modernidade’ ou ‘hiper-modernidade’ designam, tanto se *ins-creve* como se *ex-creve* enquanto escrita, que é *ex-crita*, nessas cronotopias pouco fiáveis, se se tomar em consideração que o *eu* descrito nas suas canções dificilmente se filia a linhas de leitura preestabelecidas que facilitam a decifração de uma “mensagem” (uniforme) de uma artista que

1 A título exemplificativo, atente-se na letra de *Citizen of the Planet*, faixa inicial do álbum *Flavors of Entanglement* (2008).

apresenta o seu trabalho, muito simplisticamente, como matéria autobiográfica. Se, enquanto subgénero mais ou menos coeso e definido dentro do sistema semiótico literário (esqueçamos, por agora, que Alanis *canta* o que escreve), a autobiografia acontece *hoje* sob a alçada teórica e filosófica do sujeito cartesiano descentrado, seja pelo contributo de Derrida, seja, muito antes, pelo impulso, até então inclassificado, do inconsciente freudiano, seja ainda pelo protagonismo usurpador da linguagem que nos substitui, à luz de Lacan, como *imago*, ludíbrio ou clivagem entre o *moi* e o *je* –, então, o que dizer do pressuposto de que o sujeito descrito por Morissette nas suas *lyrics* é o mesmo sujeito que ela pensa ou diz ser? Por outras palavras, depois de Marx, Nietzsche e Freud (e apenas para citar três nomes *ditos* incontornáveis pelas indecisões e querelas psicopolíticas do Ocidente), como encher as brechas deixadas no *eu* clássico kantiano, que se torna descoincidente consigo mesmo? Tapar buracos, coser pontos, engessar fraturas – *como* e *com o quê*? À parte o serem prosaísmos e metáforas, estes três gestos ortopédicos confirmam somente a natureza interminável do seu *designatum* e *denotatum* – o *eu* –, enquanto irradiarem da ansiedade gnómica do sujeito, confrontado com a ruína da equação iluminista “homem = animal racional”.

O *bios* da raiz etimológica de ‘autobiografia’ situa-se entre duas margens intervenientes no processo de viver: o *eu*, de um lado, e a escrita, do outro. Todos os preliminares impulsionadores da noção de descentramento deram azo a que se autonomizasse a escrita, o grafo na diegese do *eu* pelo *eu*, atribuindo-lhe propriedades genesíacas (quicá intuitivas, diria Bergson) que surpreendem o criador, *supostamente* atento a todo o processo.^[2] Por sua vez, como reza a *doxa*, se é verdade que Deus escreve direito por linhas tortas, será mentira afirmar que o mesmo Deus morreu depois de Nietzsche

2 O pós-humanista Peter Sloterdijk, evocando Freud, traça uma breve história das “humilhações científicas” que perturbaram a noção clarividente do *eu* como instância essencialmente racional: primeiro, Nicolau Copérnico, cuja teoria heliocêntrica relativizou – e desacreditou – séculos de geocentrismo que, por metonímia, mais não eram do que uma centralidade do Homem projetada na amplitude cosmológica: o Homem sai da sua órbita tão consagrada e inicia o seu projeto epistemológico feito à deriva; segundo, Charles Darwin, que pôs fim à arrogância evolucionista do homem-nascido-do-homem, ao desenvolver as suas teses sobre a cumplicidade genética entre humanos e animais; terceiro, o nascimento da psicanálise, que confirmou a influência de todo um poder inconsciente, escondido à superfície, que se exerce sobre a ponta a céu aberto do icebergue egóico (cf. Sloterdijk, 2000: 44-45). A propósito de gelo (ou de metáforas?), o famoso tigre antropomórfico Hobbes inquire o seu dono sobre o que o levou a construir um boneco de neve entristecido: Calvin explica-lhe que se trata de um paleontologista “à procura de dinossauros de neve no Cretáceo”, constatando que a neve não se fossiliza, “só derrete”. Um compromisso tragicamente absurdo, eis a sina do *eu* à procura de si, quando o *si* se liquefaz (cf. Waterson, 1996: 103).

ter escrito sobre *Ele*, ou seja, não apenas uma escrita *d'Ele*, mas *sobre Ele*, *por cima d'Ele*?

Do cadáver de Deus ainda se faz um luto penitencial (que é *existencial*), e a linguagem artística, no seu caráter multiforme de modelizar o mundo, parece estar ao serviço de restituir ao homem alguma da fé que este havia depositado, e depois sentido extinguir-se, na antiga transcendência ou metafísica, servindo-se dela para sublimar o presente sem a almofada do passado (mítico, histórico...).^[3] Parte dessa fé, tanto quanto é legítimo afirmá-lo, reabilita o sujeito nos múltiplos espelhos onde ainda consegue ver refletida a sua imagem, apesar de todas as nódoas e névoas que os possam recobrir (recorde-se que a psicose do sujeito (cf. LACAN, 1966: 89-97) devém a única verdade possível desde o seu nascimento, sendo precipitado no mundo como um corpo que já vem precocemente fragmentado, tateando a unidade de si numa sombra imaginária, ou seja, no seu reflexo no espelho).

Deste modo, e face à condição teológica tragicamente órfã e desamparada do sujeito, a escrita autobiográfica ressuscita a *figura* do autor (continuamos, portanto, no plano da imagem), que Barthes celebrenemente matara num contexto associado à premência autotélica do texto sobre as leituras de cariz biografista. O autorretrato, pictórico ou literário, restitui-lhe uma certa “euidade” de si, re(in)veste o *eu* retratado de uma aura subjetiva (sem que isso recubra *démarches* de furor expressionista), alheia aos regimes legitimadores que conferem à arte o seu poder “museológico”, depois da segurança simbólica bebida das grandes meta-narrativas, segundo Lyotard, se ter simplesmente esvanecido na sua inoperância ontológica, *encolhendo* o que na ideologia parecia *grande*. Quando já nada extrínseco parece conseguir defini-lo, o sujeito procura autodefinir-se com o que sabe – mas também com o que desconhece, com a insolência prenante de uma ignorância insuperável que, para citar duas metáforas antunianas, apenas permite ao leitor de (auto)biografias ficar “a par de uma casca, porque o acesso ao miolo é impossível e o conhecimento da intimidade nos está vedado” (ANTUNES, 2012: 12). Das duas vias – a da gnose e a da ignorância –, talvez a segunda tenha sido a mais profícua: um furar contínuo dessa *casca* desafiante.

Supposed Former Infatuation Junkie, editado em 1998, figura hoje como um álbum musical *sui generis*, seja pelo seu sincretismo a nível dos registos

3 Considere-se igualmente, com a morte de Deus, o prenúncio do “fim da filosofia”, como afirma Jean-Luc Nancy: poupando o suspense (ou o que ainda subsiste dele, a todos os níveis) e antecipando a conclusão deste trabalho, “il n’y a pas de condition première ou dernière, il n’y a pas d’inconditionné qui fasse principe ou origine. Mais cet ‘il n’y a pas’ est inconditionné, et voilà, si j’ose dire, notre ‘condition humaine’” (Nancy, 2004: 12-13).

pop, *rock* e *indie*, seja dentro da própria consistência técnico-compositiva e conceptual morissetteana, que com este lançamento discográfico não só comprometeu todo o histerismo mediático à volta de *Jagged Little Pill*, mas também consignou a sua assinatura pessoal enquanto artista “estranha” ao meio (tanto musical como político) que anos antes a acolhera, ensimesmada no que realmente deseja exprimir e desinteressada de todos os satélites (comerciais) extrínsecos a esse imperativo primordial, o escrever(-se).^[4]

4 Os 33 milhões de cópias vendidas de *Jagged Little Pill* costumam servir de introdução laudatória a qualquer entrevista ou reavistação biográfica do percurso musical morissetteano: recicla-se o versículo auspicioso de que é “o álbum de estreia mais vendido de sempre na história da música”. *Supposed Former Infatuation Junkie*, pelo hermetismo alienante das suas *lyrics*, tende a ser eclipsado pelo ruidoso furor do álbum precedente, ruído que parte tanto da performance *grunge* a que Morissette esteve associada, como das vendas exorbitantes e dos prémios avulsos conquistados. Talvez se possa usar as vendas inferiores do segundo disco (cerca de 10 milhões) como pretexto para discorrer sobre a possível imersão da escrita morissetteana no banho da ‘literariedade’: quanto mais o *pop/rock* obriga o ouvinte a ler o que é cantado, menos comercial se torna, menos imediata é a sua “aderência acústica”, porque mais deslocado é o seu virtuosismo (neste caso, tornou-se mais denso e enigmático, atributos que não designam necessariamente o que a literatura tem de ser para se sintonizar com o seu próprio nome). Assim, quando uma artista desperta as atenções pelo cariz desveladamente autobiográfico das suas músicas, parece que a mudança de atitude auto-percetiva não é recomendável do ponto de vista comercial; como se as massas requeressem um sujeito e um objeto (con)fundidos num mesmo tipo reconhecível. Com *Supposed...*, Alanis pregou-lhes uma rasteira, que, na indústria musical (um dos avatares da reprodutibilidade técnica da arte), é dificilmente perdoável: o risco foi tão-só seguir o devir autodiegético de uma individualidade real, o que resvala muitas vezes, de um ponto de vista heterónimo (comércio, records do *Guinness*, fãs), para expectativas frustradas (em termos deleuzianos, para poder criar do ponto de vista artístico, Alanis teria cometido uma *traição*, uma perda do *rosto*, para desaparecer ou *desterritorializar* a sua identidade das constricções *molares* impostas pela fama pós-*Jagged Little Pill*). Por um lado, uma revisão da economia política gramsciana esclarece a indesmentível aliança entre arte e mercado, sem que a noção de “autenticidade impoluta” fique univocamente bloqueada por determinismos sociológicos de diversa ordem; suspendendo as dicotomias, assentes num pendor mais axiológico do que estético (em sentido kantiano), “no mundo das moedas vivas tudo é reversível a tudo no *perpetuum mobile* da circulação” (Perniola, 1993: 44). Por outro lado, segundo Philippe Lejeune, assinalando a lógica inerente à escrita autobiográfica e uma certa ingenuidade quanto à tradição do género por parte dos próprios autores, que assumem (ou *pensam* assumir) a sua obra como “sincera”, “verdadeira” ou “não-ficcionalada”, “[l]’autobiographie est rarement une carrière d’écriture, mais plutôt un passage ou un accident” (Lejeune *et alii*, 1988: 69); e acrescenta: “On sent bien au fond qu’une vie n’est pas une série linéaire de causes et d’effets, et que le propos de l’autobiographie est moins la restitution historique du passé que la construction d’une image du passé pour expliquer le présent et éclairer l’avenir” (*idem*, 89). Na nota de agradecimentos presente no livreto do segundo álbum – e mencione-se que, na capa, figura apenas a insinuação de uma gargalhada, sem rosto, com os oito preceitos budistas esbatendo-se na imagem (o *devir-imperceptível* deleuziano, a perda do *rosto*) –, escreve Alanis: “thank you to everyone reading this (and everyone not reading this).” Depois do êxito de *Ironic*, apetece dizer: “and isn’t this ironic? *Don’t you think?*” (Resposta: dada a assertividade partilhada tanto pelo ‘sim’ como pelo ‘não’, que constangem porque na iminência (incerta) do falhanço apofântico, o melhor é apostar no ‘talvez’. *Talvez.*)

Nesse sentido, o *booklet* do segundo álbum surpreende e intimida o expectável ouvinte de música, sobretudo porque, visualmente, muitas das *lyrics* se apresentam como longas manchas grafêmicas, com refrões alternativos no corpo da mesma canção, alguns dificilmente memorizáveis (quando não é o caso de nem existirem de todo), sujeitando o ouvinte a esforços de concentração sobre a natureza lível e reflexiva da música, antes de se quedar numa simples audibilidade diletante que, por norma, facilita a receção de um texto emergente da ora vexada ora indemne *pop culture* (não fosse o epíteto ‘música comercial’ lido pela crítica mais conservadora, de Theodor W. Adorno a Roger Scruton, como algo de nefastamente demolidor, porque desgastado, acrítico e, pior, atraente e hipnotizante).^[5]

À parte aquilo que possa estreitar os mais sensatos vaivéns de correspondências entre a escrita morissetteana e outros discursos (literário, filosófico, intermedial), o limbo dos “estudos literários” ou dos “estudos cul-

5 Numa coleta de ensaios destinada, a avaliar pelo título, àqueles que desejem ser “pessoas inteligentes” por via da “cultura” (a verdadeira e a única, sublinhe-se), Roger Scruton escreve que, à medida que a fé se torna(va) mais espectral, a beleza começa(va) a tomar forma, a ganhar *corpo, carne, visualidade* (cf. SCRUTON, 2001: 41) e a arte kantiana como finalidade sem fim (um interesse desinteressado) foi ocupando o lugar que antes estava reservado à teologia. O corte abrupto dá-se, porém, com a era tecnológica e a profusão do impulso consumista, traidor desde a raiz: o consumo, longe de ser um verdadeiro fim, “destrói o objeto consumido e deixa-nos de mãos vazias” e *desgasta* uma *nova* época (o contrassenso é propositado) tornando-a “fantasmagórica”, na medida em que “os espíritos das satisfações são perseguidos pelos espíritos dos desejos reais” (cf. *idem*, 43). Até aqui, tudo bem (com maiores ou menores reservas, maior ou menor condescendência crítica). Só peca, num rol de páginas sobre “o território dos jovens” (o regime de quarentena é evidente), pelo crime da generalização descontextualizada: os Nirvana grunhem palavras que “prescindem da gramática, convertidas em detritos num mar de ruído” (cf. *id.*, 112); o *pop* moderno sofre de “uma falta de argumento musical”, que esconde (mal, pelos vistos) “uma falta de pensamento musical” (cf. *id.*, 114), entre outras tiradas que, sem nunca desposuírem um fundo de verdade, arrebam os seus argumentos numa discussão sociológica que serve zelosamente o chavão apocalíptico da “crise das humanidades”, sem no entanto abrir espaço para compreender a materialidade sonora e o sentido que esses mesmos ouvintes de Kurt Cobain tiram das suas letras – *porque* eles existem: o sentido *e* os jovens que se dão ao luxo de pensar sobre ele. Não sendo de todo ilhéus no mar da pós-crítica literária, as seguintes palavras de Fernando Ribeiro são, porventura, muito bonitas: “A literatura e o *heavy metal* são indissociáveis. [...] Conheci Baudelaire através de bandas de *heavy metal*, Coleridge através dos Iron Maiden e sempre importei este gosto pela literatura para os Moonspell” (in *Jornal de Letras*, n.º 1085, de 2 a 15 de maio de 2012, p. 25). Se, como diz Scruton, os grafitis nos muros urbanos desfiguram a paz social e refletem “uma espécie de vingança contra a palavra escrita” (cf. *id.*, 124), convirá abusar do bom senso *e/ou* do bom humor para lembrar que a palavra, oral e escrita, é cultura, não um capricho genético. Posto isto, trazer-se-ia o Joker (Heath Ledger, em *The Dark Knight*, de Christopher Nolan) a um anfiteatro alotado de Velhos do Restelo, com um *paper* que conflua darwinismo, interartes sob uma perspetiva do valor pós-relatividade (Einstein) e alguma bibliografia que reafirme a noção de que o pensamento ocidental (o europeu, neste caso) cresceu muitos biliões após a formação (inconclusa?) do universo (ele mesmo, por sinal, um acaso). Título do *paper*: “Why so serious?”

turais”, com uma brecha por onde as designadas “poéticas do rock” possam respirar, permanecerá límbico: até que ponto será ou não justo considerar como falsa modéstia o facto de a instituição literária, enquanto linguagem normativa por excelência, celebrar a ruína e a famigerada decadência dos seus cultos, como o cânone de moldes bloomianos, promovendo colóquios, seminários e mesas redondas sobre uma *morte* que, pelo menos na prática, permanece bem *viva* sob outros meios de materialização e reprodução do literário? Américo Lindeza Diogo concretiza: “Serão as bazólias da juventude o *heavy metal* dos Faetontes de sempre? Será que a Vénus com suas ‘lácteas tetas’ e ‘roxos lírios’ *shoot to thrill?*” (DIOGO, 2002/2005: 14).

Enredando-se nos trâmites topológicos da autobiografia, cedo se depreende que a escrita morissetteana não gravita em torno de um sujeito estável, mas de um *eu* que *se vê* ao espelho e se apercebe de que também *é visto*, em sentido merleau-pontiano, *ergo* construído *também* pela alteridade, por uma inevitável reversibilidade do percurso fenomenológico da visão, em particular, e do corpo em toda a sua intensa, profusa e profunda estesiologia, em geral, corpo que se impõe figural e figurativamente numa hermenêutica das *lyrics*, pelo facto de o emissor dar rosto, voz e carne ao seu texto. Trata-se, portanto, de um ato performativo, se tomarmos a linguagem em contexto pragmático, como o que, neste estudo, serve de princípio estruturante. O apagamento do sujeito, se de facto acontece, é apenas metafórico, porque nunca deixa de ser/estar *encorpado*, sob a espessura da *casca* antuniana, desunhando aquele que diz *eu*. Por sua vez, se tomarmos em conta a interferência dos desígnios autobiográficos, mais irrepreensível se torna a afirmação barthesiana, segundo a qual “quanto mais ‘sincero’ sou, mais me torno interpretável” (BARTHES, 2009: 148).

No sofá: um estágio ao espelho

A letra de *The Couch*, sétima faixa do álbum, constrói-se num jogo entre ambiguidades interpretativas e ambiguidades emocionais, ainda que o sentido conotativo das palavras seja quase embaraçosamente banal ou antipoiético (à parte os critérios – se existentes e/ou válidos – que possam ajuizar o que eleva a poesia a ser poesia). É típico em Morissette servir-se das marginalidades da vida como matéria criativa, um anelo ostensivo sobre o que possa parecer espontâneo e óbvio, salvo o pleonasma ou a redundância: quando tudo é demasiado transparente e hiper-informacional (cf. Baudrillard, Lipovetsky, Steiner, entre outros), como dar algum repouso

ao olhar, que tudo vê e em nada repara, como um “olho sem pálpebra”? Fechar os olhos – não só em sentido figurado, mas também em sentido literal (relembre-se: as *lyrics* envolvem o corpo, a performance), – pode proporcionar uma clarividência acrescida. A propósito, Mario Perniola parte da polissemia do verbo *sentire*, na língua italiana, que é a sua, para assinalar como ao mesmo é afeta tanto uma percepção sensível do mundo, como o significado mais específico de ‘ouvir’ ou ‘escutar’: “[o] *acusma*, aquilo que se ouve, é mais fluido e circulante do que o *theasma*, aquilo que se vê” (PERNIOLA, 1992: 46). No caso de *The Couch*, a voz recobre-se de um estatuto especial, que o mero facto de se tratar de música, e por isso cantável, não deve de todo esquivar-se à interpretação: num plano pragmático da análise discursiva, a voz do *eu*, escapando ao seu controlo pelo fluxo “direto” que imprime, colige a possibilidade de pluralizar o sujeito e de autorrepresentá-lo sob a carne experiencial do outro, com profundas implicações éticas mútuas: mais especificamente, falamos de um pai e de uma filha, mediados por um psicólogo (ou psicanalista) e, em menor grau de influência, pela presença da mãe, abafada pela díade referida logo após as duas primeiras estâncias (o espectro edipiano do desejo incestuoso é hermeneuticamente tentador).

Coincidências ou arrojos intertextuais à parte, *The Couch* assemelha-se ao que acontece em alguns dos ‘metadiálogos’ de Gregory Bateson, nos quais também pai e filha escrutinam o metabolismo do processo dialógico: são conversas de domínio filosófico, cuja veemência proposicional permite que se extrapole o cerne temático para incidir na estrutura da própria conversa, que se revela igualmente essencial para o desenvolvimento do assunto (cf. BATESON, 1989: 7). Esta articulação batesoniana forma/conteúdo serve, assim, de pressuposto teórico para a leitura de Morissette.

The Couch

you hadn't seen your father in such a long time
 he died in the arms of his lover how dare he
 your mother never left the house
 she never married anyone else you took it upon yourself to console her

you reminded her so much of your father
 so you were banished and you wonder why you're so hypersensitive
 and why you can't trust anyone but us
 but then how can I begin to forgive her so many years under bridges with
 [dirty water
 she was foolish and selfish and cowardly if you ask me

I don't know where to begin in all of my 50 odd years
 I have been silently suffering and adapting perpetuating and enduring
 who are you younger generation to tell me that I have unresolved problems
 not many examples of fruits of this type of excruciating labour

how can you just throw words around like grieve and heal and mourn
 I feel fine we may not have been born as awake as you were
 it was much harder in those days we had paper routes uphill both ways
 we went from school to a job to a wife to instant parenthood

I walked into his office I felt so self-conscious on the couch
 he was sitting down across from me he was writing down his hypothesis
 [I don't know
 I've got a loving supportive wife who doesn't know how involved she should get
 you say his interjecting was him just calling me on my shit?

just the other day my sweet daughter I was driving past 203 I walked up the
 [stairs in my mind's eye

I remember how they would creak loudly
 she was only responsive with a drink he was only responsive by photo
 I was only trying to be the best big brother I could

I've walked sometimes confused sometimes ready to crack open wide
 sometimes indignant sometimes raw
 can you imagine I pay him 75 dollars an hour sometimes
 it feels like highway robbery
 and sometimes it's peanuts
 I wish it could last a couple more hours

so here we both are battling similar demons (not coincidentally)
 you see in getting beyond knowing it solely intellectually you're not
 [relinquishing your majesty
 you are wise you are warm you are courageous you are big
 and I love you more now than I ever have in my whole life

Na óbvia narratividade que atravessa este tema, a personagem inicial apresenta a situação-problema e os seus intervenientes: o drama familiar centrado na figura de um pai ausente na vida da filha, primeiro, porque ele refizera a vida com outra pessoa (*he died in the arms of his lover*), segundo, porque aquela fora negligente com ele (*you hadn't seen your father in such a long time*: há um *quid* incriminatório neste ato de fala, pois, parafraseando nomes incontroversos da pragmática, aquilo que se diz ultrapassa o que, na

iminência, parece ser dito). Há ainda a figura da mãe, resiliente e submissa à condição falocêntrica do regime patriarcal: nunca abandonou a casa, nem voltou a casar. Numa vertente psicanalítica, que é sempre arriscada, a progressão do texto dará conta de que a morte do pai aqui encenada mais não é do que uma figuração fantasmática, um subterfúgio (defensivo) erguido pela filha para impedir que o episódio traumático por excelência – a perda do pai – se renove: afinal, parece justa a alegação de que a mera existência do pai age por si só como um crime de repercussões atávicas, dado que, por reminiscência, a filha convoca à mãe a imagem paterna, padecendo, por isso, com o ostracismo (*so you were banished*) e um impasse nascido da incompreensão (*you wonder why you're so hypersensitive/ and why you can't trust anyone but us*).

Se houver um motivo na letra que seja de algum modo medular e transversal ao desassossego psicológico dos vários *eus*, talvez ele se quede no poder intimidante da gramática genética dos homens. Como assinala Mario Perniola, a propósito da sensologia, ou *aisthesis*, que recobre o mundo social e a imagem especular que os sujeitos partilham entre si, “[o] que está por sentir pode ser sentido ou não; mas o já sentido só pode ser recalcado [...]” (PERNIOLA, 1993: 12). Não é por acaso que o título da música joga com o léxico da psicanálise: o sofá ou o divã freudiano são os espaços emblemáticos onde o inconsciente fala, o qual, num estribilho por demais familiar, está estruturado como uma linguagem. Falar é, assim, o primeiro passo para desertar o desconforto que a comunicabilidade – o material da comunicação – tende a infligir, separando os *eus*, precisamente, pela parte que os une. O corte nos laços, quer afetivos quer comunicacionais, revela-se depois na inibição ou na autocensura, que, por sua vez, se reflete em expressões que desvendam as inconveniências do discurso aberto (a mãe: *under brigdes with dirty water*)⁶ ou o autoflagelo estóico e ruminante que permeia os intervalos da maturação individual (o pai: *I have been silently suffering and adapting perpetuating and enduring*).

No que toca à filha, o seu silêncio interventivo reveste-a de uma natureza algo flutuante, porque nunca chega a ganhar corpo explícito na letra, salvo os dúbios enredamentos emocionais das duas últimas estrofes, cuja enunciação tanto pode partir do pai, como da filha (ainda que a hipótese

6 Atente-se na expressão idiomática ‘water under the bridge’ e no respetivo significado: “past events which it is unprofitable to bring up or discuss” (in Lesley Brown (ed.), *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Volume 2: N-Z, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 3633). O facto de acrescentar o adjetivo *dirty* à expressão tende tão-só a subjetivizar a universalidade da língua com uma intencionalidade incriminatória: o discurso autobiográfico apropria-se da palavra (que é de todos), mas reveste-a de uma carne que só *aquele* sujeito pode sentir e julgar.

do primeiro prevaleça sobre a segunda); é essa, aliás, a melhor estratégia narrativa para (con)fundir os sujeitos, reconciliando-os no facto de terem em comum uma divergência, seja externa (pai/filha) seja interna (as desavenças interiores). O seguinte verso, paradigmático na sua intenção puramente metatextual, decalca e corrobora a osmose dilemática dos *eus* pelo uso do pronome de primeira pessoa do plural, por um lado, e pelo dilema como clave de leitura, por outro: *so here we both are battling similar demons (not coincidentally)*. O marcador conclusivo – *so* – é igualmente inaugural da ressonância afetiva (não apenas biológica ou hereditária), fazendo do amor (*love*) a última grande meta-narrativa, aquela que sobrevive ao desgaste do sentido.^[7] Mesmo a nível entoacional^[8], Morissette tende a diminuir o volume e a arrastar a voz nos versos finais, jogando com a entropia que é causa/efeito de um verso dito em constante atropelo vocal (as barras oblíquas marcam as pausas): *you see in getting / beyond knowing it solely / intellectually you're not / relinquishing your majesty*. Pelo contrário, as unidades verbais que constituem os dois últimos versos fluem com maior clareza enunciativa, pondo a nu a intenção textual de abrir espaço à reconciliação, algo que, no foro dos atos perlocutórios, ecoa o sentido de “espiritualização do discurso pela escrita” (RICŒUR, 2005: 50). Arrisca-se a leitura de que se visa transpor um sentido extrínseco às combinatórias formais de tempos (se acatarmos uma linha de pensamento stravinskiana, que dirime a hipótese de haver sentido ou emoção na música) para dentro da própria música: depois da tempestade (emocional), eis que chega o prenúncio de bonança – que *se sente* (texto-corpo) e, por isso, *se canta* (música-corpo). Realizações diferentes do discurso, portanto, são atinentes à natureza das

7 Recorde-se o que anteriormente se citou a partir de Jean-Luc Nancy (cf. *supra* nota de rodapé n.º 4).

8 Importa referir que, no âmbito deste trabalho, estamos a ter em conta a versão de *The Couch* gravada em estúdio, com um arranjo instrumental e uma materialidade melódica específicos. Este apontamento vem apenas sublinhar que as *lyrics* são textos performativos, logo condicionados pelas próprias latitudes espaço-temporais e pela técnica ornamental de uma qualquer interpretação (que é *incorporação*, sempre individual e irrepetível). Desta forma, uma versão ao vivo da mesma música implicaria, certamente, que contemplássemos uma semiótica visual, estribada no rosto da *performer*, na linguagem gestual e em toda a prosódia performativa, que reafirma tão-só a condição psicossomática do artefacto intermedial concatenado nas *lyrics*. Tal implica a conciliação de áreas temáticas como o estudo das letras musicais e o estudo da fenomenologia da carne: por exemplo, ler as teses de Lars Eckstein, em *Reading Song Lyrics* (Amsterdam/New York, Rodopi, 2010) que buscam auxílio teórico na análise do discurso (os *speech acts* de Austin e as máximas conversacionais de Grice, entre outros), a par das ideias de António Pinto Ribeiro, em *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica* (Lisboa, Cosmos, 1997), que encetam uma fundamentação das artes do corpo com base na evidência iniciática da própria carne, ou seja, no corpo literal estudado em psico-biologia.

lyrics: discurso oral e discurso escrito, à parte as demarcações que os afetam singularmente, têm em comum o facto de serem *isso* – discurso (cf. *idem*, 38-39), radicalmente vivo porque *ao vivo*, porque é agente da (e agido pela) força de enunciação. Por outras palavras, porque é um *événement*⁹ e não uma mera sombra da idealidade, convertendo-se uma significação objetiva, ou *utterance's meaning*, numa significação subjetiva, ou *utterer's meaning* (Paul Grice *apud idem*, 58).

Porque se trata de *lyrics*, pensar na expropriação da palavra à música que a anima parece incongruente, e é-o de facto. Porém, uma leitura centrada apenas no texto desvelaria que muito do que está escrito não parece o mesmo quando é cantado. Isto, porque a performance de *The Couch* – e, neste ponto, é indiferente tratar-se do registo em estúdio ou de um registo ao vivo – constrói-se com base numa série de desconexões entre os elementos métricos e os elementos sintáticos, entre o ritmo sonoro e o desvelamento semântico, semelhantes aos encavalgamentos que, no discurso poético, fraturam a unidade entre som e sentido, e servem de tributo, implícito ou não, à transgressão da identidade poética, “esboçando”, como diz Agamben, “uma figura de prosa” (AGAMBEN, 1999: 32). Há, de facto, pausas na articulação frásica que ficam momentaneamente suspensas; núcleos nominais que hesitam a ligação aos respetivos núcleos do predicado verbal; eixos de sentido desconexos, aliados à ausência de pontuação gráfica, que se atropelam no misto de desafio e desconsolo que é expor uma torrente emocional que levou *cinquenta anos* a levedar – e, insista-se, *silenciosamente* (primeiro e segundo versos, terceira estância).

Para o efeito, concorrem algumas construções frásicas que mimetizam o discurso oral e vivificam a palavra escrita com o seu *quid* de fisicalidade: por exemplo, *how dare he; if you ask me* (no sentido de dar uma opinião não solicitada); *how can you just* (com o polissíndeto *like grieve and heal and mourn*); *I don't know* (posposto a *he was writing down his hypothesis*, reforçando a vanidade do assunto em questão e acelerando a conversa para o seu âmago, que se tende constantemente a adiar); a interrogação *you say his interjecting was him just calling me on my shit?* (mais retórica do que inquisitiva, mas inequivocamente expiatória); *can you imagine* (sentimento de indignação). A figura retórica da paralipse parece parcialmente ajustável, porquanto o *eu* finge não querer desenvolver o que o atormenta, mas vai deixando escapar algumas iluminações que confirmam

9 “Ma théorie du discours n'ignore donc pas la différence du discours oral et du discours écrit ; elle justifie bien plutôt le passage de l'un à l'autre en le rapportant à la constitution trans-événementielle du sens” (RICEUR, 2005: 40).

a sua natureza umbrátil. Repare-se nos seguintes versos: *just the other day* [o recuo cronológico afere que a dor não é de agora, mas vem de trás, logo tocou-o profundamente] *my sweet daughter* [por um lado, a cumplicidade inegável do afeto, que somente a prática parece ofuscar; por outro, replica um dado sabido – já se sabe que ela é sua filha – como eco de uma culpabilidade terrível no exercício (falhado) da sua função paterna: designá-la como *daughter* é nomear, é encarnar o significante] *I was driving past 203* [uma informação geográfica despicienda, mas que aproxima os sujeitos na familiaridade “enciclopédica” evocada por cenários mutuamente reconhecíveis; acentua o seu drama, interior, na condição de nómada moderno, de sujeito sem repouso] *I walked up the stairs in my mind’s eye/ I remember how they would creak loudly* [imagem arquitetónica do seu delírio imaginativo: umas escadas que rangem, que avisam da presença do *eu*, enquanto corpo que se faz notar pelo peso que exerce no mundo – leitura que se clarifica *encavalgando-se* no verso seguinte] *she was only responsive with a drink* [mãe, problema com o álcool] *he was only responsive by photo* [pai, amnésia seletiva: precisa de *ver* para se *recordar* de quem abandonou e, por conseguinte, da sua função paterna] *I was only trying to be the best big brother I could* [questão que se coloca: tratar-se-á de uma irrupção do discurso do psicólogo, descongelando a frieza deontológica e sucumbindo a um certa inclinação paternalista, mas de manifesta impotência? O superlativo – *the best* – é icário, como quase todos os excessos no choque entre a linguagem e o real: uma ambição que voa alto e cai longe].

A penúltima estância corrobora a intervenção de um terceiro (o psicólogo), no momento em que o pai se indigna contra o preço das consultas (*can you imagine I pay him 75 dollars an hour* – note-se o implícito do discurso: como se não bastasse sentir dor ou remorso, ainda teve a preocupação de procurar ajuda terapêutica especializada; ele reconheceu que tinha um demónio a exorcizar). Simultaneamente, esta ganga digressiva – *sometimes/ it feels like highway robbery and sometimes it’s peanuts/ I wish it could last a couple more hours* – condiz com o intuito obscurecedor do sujeito a que antes nos reportamos como atinente à paralipse: por um lado, oculta a fragilidade que advém de um sujeito dissociado de si (na quarta estância, a expressão “*I feel fine*” é uma clara denegação freudiana: negar o ponto nevrálgico é camuflar um sim); por outro, e em consonância com a premissa anterior, enche o discurso de entulho para preterir o irremediável choque frontal entre pai e filha.

Sendo *The Couch* uma espécie de tudo-ou-nada confessional que se vai gradativamente intensificando (note-se como a repetição adverbial adensa

o clímax da dissociação e alienação do sujeito: *I've walked sometimes confused sometimes ready to crack open wide/ sometimes indignant sometimes raw*), a desculpabilização cínica do *eu*, além de tudo o que aqui foi mencionado, passa pela tentativa de se encarnar no lugar e na pele do outro, tentativa que, do ponto de vista liminarmente fenomenológico, está condenada ao fracasso. À parte a inocência quase risível do detalhe, e sem nos transviarmos pelo decalque biografista, importa lembrar que é a filha quem tenta vozeir a consciência do pai, cruzando-a com a sua consciência. Mais do que “tolerar” o outro (equivalente a “diminuir”, no sentido, repugnante, com que Žižek (cf. 2006) trata a “tolerância” pós-Locke na era do capitalismo universal), o mérito do esforço passa por procurar compreendê-lo e partilhar o que se sente; subscreve-se a nível ético, mediado pela figura ondulatória do psicólogo que estimula a aproximação dos dois pelo que, entre eles, parece ser suscetível de desnovelar liames reatáveis.

O contraponto paralelístico vem na própria sintaxe de *The Couch*, se retomarmos a linha agambeniana sobre a métrica encavalgada: “O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (AGAMBEN, 1999: 32). Hibridismo que, humanamente irredutível, rastreia o insondável entre o pai e a filha, ou melhor, entre o pai e si mesmo (os seus múltiplos *eus*: *we went from school to a job to a wife to instant parenthood*) e entre a filha e si mesma, como espelhos compossíveis. Em linguística, isso passa com recorrência pelo jogo entre pronomes pessoais, pondo a tónica expressiva naquilo que “[...] la première personne avait tendance à fondre: clivages, tensions, métamorphoses” (LEJEUNE, 1988: 86). De facto, a primeira pessoa do singular estabelece para o leitor apenas uma posição relativa do sujeito face ao texto, sem com isso lhe dar quaisquer garantias de objetivismo. Assim, por muito que o discurso chegue a desnudar a subjetividade dos seus diferentes locutores¹⁰, diz Agamben que, “[...] conhecendo a incognoscibilidade do outro, não conhecemos alguma coisa dele, mas alguma coisa de nós” (*idem*, 26).

À espera: marinar um cancro

Se Kurt Cobain foi, tanto literalmente como em sentido figurado, o mártir de toda uma geração que, sem ele, se resignaria à mumificação vegetativa –

10 Dimensão “noética” do discurso, segundo RICŒUR 2005: 51.

Here we are now! Entertain us!^[11] – e ao gregarismo identitário dos “frangos de aviário” (COBAIN, 2000: 19), se foi um “suicida introvertido” (consciente dessa lobotomia metafórica, mas não virtual) que os *media* vestiram da cabeça aos pés com os signos fisiognomônicos mais convenientes ao escândalo mediático (cf. *idem*, 62) – então, em 1995, Alanis Morissette tornar-se-ia a candidata ideal para incorporar o papel de novo bode expiatório (disse-se “incorporar”, porque no *showbiz* pós-Cobain, no seio da era capitalista, “representar” não basta). No entanto, contra as expectativas mais sádicas dos *media*, que assomam a rodos mal se pressente a iminência do cheiro a sangue, Alanis não se deixou imolar pela/para a remissão de pecados anônimos que nada tinham a ver com os seus. Mesmo assim, durante largos meses após a tournée de *Jagged Little Pill*, ela própria chegou a suspeitar que não voltaria a compor, esquivando-se para um Oriente onde o eco do seu nome próprio não fazia, de todo, tremer as águas. Com ela, o esquematismo girardiano do desejo mimético e da vítima sacrificial parecera ter sido suspenso: desta vez, não houve nem suicídios, nem overdoses de heroína, nem clínicas de desintoxicação, nem intervenções policiais a meio dos concertos; muito antes de haver o dobre de sinos como anúncio de um luto, já Alanis dizia “aleluia” com *Supposed...*, nua e serena, agradecendo à Índia, ao terror, à desilusão e a outros agrores.^[12] Arriscar-se-ia dizer que Cobain formou uma banda cujo sonho maior seria alcançar o nome que lhe deram, mas foi Morissette quem terá compreendido melhor o sentido e o alcance do vislumbre nirvânico (*thank you nothingness* – uma atualização do Nada segundo Schopenhauer?).

Ensaie-se um regime de comparações entre os dois artistas a partir das suas próprias reflexões autocríticas e metatextuais. Por um lado, os escritos do *frontman* dos Nirvana mencionam a imensidade do perigo autobiográfico na escrita, com um despudor – “inédito”, logo irreverente – sincronizado, por antífrase, com o seu tempo: por exemplo, para se referir às letras do álbum *Bleach* (em português, “lixívia”, evidenciando a natureza *corrosiva* do conteúdo, mas ao mesmo tempo *desinfetante*), Cobain equipara-as “à descarga de uma fossa estagnada durante anos: eram a purga da minha consciência quase a apodrecer, depois dos anos de Aberdeen e de toda a merda em que tinha sido obrigado a viver” (COBAIN, 2000: 33-34). O risco dessa “purga” foi a sua mediatização exponencial, algo que, para William

11 Do célebre e axiomático refrão de *Smells Like Teen Spirit*, do álbum *Nevermind* (1991).

12 Referimo-nos à letra e ao vídeo de *Thank U*, primeira faixa promocional de *Supposed Former Infatuation Junkie*.

Burroughs, escritor preferido de Cobain^[13], dá azo à seguinte interpelação de alarme: “Já notaram que figurar na capa do *Time* é receber o beijo da morte?” (BURROUGHS, 2002: 34) – como quem diz que a autenticidade irredutível do artista (que antes de ser artista é humano) não se imiscui na luz dos holofotes, sob o risco da pele da “aura” ser fotossensível e inflamável.

Por outro lado, e face à escassez de fontes que denunciem o inverso, Alanis Morissette não pareceria tão afim de usar imagens excrementícias para ilustrar o seu misto de raiva e desânimo contra os traumas de infância e outros entraves da sua antropologia familiar (considere-se a letra de *Perfect*, do álbum *Jagged Little Pill*). Nas entrevistas, a sua sobriedade poderia ser considerada surpreendentemente desconcertante, tendo em conta que a sua forma de apresentação mundial condensou, numa mesma letra, expressões de uma Inquisição contra a pujança fálica (imediatamente sujeitas ao *bip* censório), tais como *would she go down on you in the theatre* e *and are you thinking of me when you fuck her*. Sob as lentes externas, a questão paradigmática tropeçava no erro de uma resposta meticulosamente confeccionada: num escrutínio deficientemente biografista, esperava-se que a artista irreverente do palco e das músicas fosse coincidir *ipsis verbis* com a jovem adulta, vinte e um anos, olhos castanhos, natural de Toronto, aluna de mérito, maria-rapaz, signo gémeos, etc., etc.^[14] Seria necessário um certo distanciamento temporal (físico e psicológico) para que Morissette conseguisse retroceder na carreira e obter uma maior acutilância crítica a respeito de tudo o que viveu, por escrito e por *ex-crito*. Ao pensar em retrospectiva, no ano de 2004, sobre o segundo álbum, apelida-o de “my fuck-you record”, admitindo não ter tido perceção do seu desaforo artístico na altura em questão: “I guess I was simply writing what I needed to write. I found it all quite cathartic, actually, although I don’t think the record company agreed”^[15] É só quando entra em cheque a pulsão confessional, alcançando na escrita (diarística, musical) uma forma de expressão satisfatória e pleni-potenciária, que Morissette se aproxima nitidamente de Cobain: não pelos resíduos fisiológicos e pelos canos do esgoto (que Cobain acolhe inevitavelmente, vitimando-se por isso), mas antes pelas metástases cancerígenas

13 Cf. COBAIN, 2000: 50. Cobain afirma ter herdado de Burroughs a técnica do *cup-up*, ao inserir retalhos de escritos poéticos e de outros materiais de criação nas suas canções (cf. *ibidem*).

14 Atente-se na seguinte descrição de Morissette em contexto performativo, por um crítico de música: “Watching her perform live at the time was like watching scenes from *The Exorcist* re-enacted: the then-21-year-old screaming with open ferocity into a microphone that bore the brunt of her anger, hair flailing wildly, the fat vein that ran right across her forehead throbbing wildly. She made an indelible impression” (consultado em linha; *vide* Referências).

15 Cf. *supra ibidem*.

(que Morissette faz por curar *ab ovo ad mala*, renunciando à condição de vítima):

“It is never my intention to hurt or vilify someone through my songs. If that happens, then I am genuinely sorry, but I write them because I have to, in order to develop my sense of self. If I were to keep them bottled up, then all those bad feelings would marinate and I’d get cancer. I don’t want cancer.”^[16]

Revivalismo da autobiografia, em registo radiofónico, e que nasce das intimidades como subterfúgio ímpio (Cobain) e como catarse holística ou medicina alternativa (Morissette): sem sucumbir às generalizações impróprias para consumo (validado pelo aparelho institucional) literário, a autobiografia como género dilata as suas margens trazendo a periferia para o centro, ou melhor (numa reivindicável atualização do discurso), trazendo as periferias para os centros, dissolvendo as insolubilidades *molares*, os seus *organismos* abalizantes e todos os *órgãos* que afastam, por dentro, o *eu* – no caso da autorrepresentação – do seu núcleo essencial, que é o seu *si* mais fenotípico (cf. DELEUZE & GUATTARI, 2004). Enquanto eventuais sortilégios genológicos, que beneficiam cada vez mais do seu hibridismo (se contornarem as Cassandras da literatura e as suas ameaças de crise^[17]), as diferentes estratégias de autorrepresentação do sujeito, tal como as varinhas mágicas do Harry Potter, denunciam que não será tanto o sujeito a escolher o seu autorretrato ou a sua autobiografia, mas antes o autorretrato ou a autobiografia que interpelam o rosto e/ou a “euidade” do sujeito neles representado. Terá sido esse plasma flutuante que Cobain não compreendera a tempo? A tal “fossa estagnada” que não quis drenar para proteger o que em si julgava ser mais irredutível? Ao cometer suicídio, seria só o seu dedo a premir o gatilho, como último desejo da sua megalomania de romântico pós-moderno, ou seria o Grande dedo do Outro sistémico a projetar na tela mediática um filme trágico perpetrado ao pormenor?

O “cancro” a que Morissette acima se referia é ao mesmo tempo um sintoma de morte e um sintoma de vida, *um sintoma de morte que cria vida*, revelando-se-lhe um caminho divergente do de Cobain e garantindo-lhe a salvação. É o motor de todo um processo que combina inseparavelmente criação e *bios*, até que a pertinência da distinção entre os dois caia no ana-

16 Cf. *supra ibidem*.

17 Retome-se o que foi argumentado no seguimento de (e não *contra*) Roger Scruton (cf. *supra* nota de rodapé n.º 6).

and she threw a shoe at his head.
I think what he did was wrong and I would've had a hard time feeling
[compassion for him]
I had to watch my tone for fear of having you feel judged.
I was hoping I was hoping we could dance together
I was hoping I was hoping we could be creamy together

A interpretação a que a artista sujeitara inúmeras vezes a música, sobretudo durante as digressões mundiais de *The Junkie Tour* e *The One Tour* (1998-2000), raramente se cingiu à reprodução mimética da versão registrada no álbum. Nesta última, a letra é proferida num ímpeto vocálico que raia o relato futebolístico, marcado pela velocidade com que longos trechos de informação, sob a forma de diálogos ininterruptos (exceto pelos refrões, com variações frásicas), parecem querer impedir que a música se torne aderente à condição de ser reproduzida de memória, enquanto forma de organização e integração sociais, seguindo a lógica (silenciosa, sistêmica, mas evidente) das moedas e do capital, porquanto funcionam como bandeiras das massas. Longe de reclamar para si um efeito terapêutico (uma espécie de *feng shui* musical que propicie atmosferas de conciliação solipsista, introspeção autoanalítica ou simples descarga de prazer libidinal, uma catarse), a letra e o respetivo trabalho de edição propiciam, ao invés, na opinião de fãs convictos da artista, sintomas de cefalaléia^[18]: no seu conjunto, a canção distingue-se pela intensa carga de orquestração instrumental, arquitetada por motivos elétricos, tremulações bruscas e ruidosas, uso excessivo de guitarras e sintetizadores, assim como por evidentes manipulações vocais (como o jogo fónico de duplicação do emissor, isto é, a sobreposição de uma voz secundária àquela que domina o fluxo emissor, jogo esse pensado seja para figurar como um desinteressado artifício estético, seja, pelo contrário, para reforçar propositadamente determinados detalhes da letra, que só uma entoação diferente e uma colocação atenta de pausas conseguem iluminar, funcionando como chaves-de-ouro interpretativas).^[19]

18 O crítico musical cujos comentários têm sido citados, aludindo ao período de eremitagem após o fenómeno de *Jagged Little Pill*, considera o segundo álbum um passo “rather extreme” na carreira da artista – e não está, de todo, a onerar a audácia criativa da cantora – cujas músicas, salvo pontualíssimas exceções, se revelam “practically unlistenable”. E explica: “Here, her rage found its apex: songs laboured under titles like ‘Baba’ and ‘The Couch’, and each was filled with a torrent of bile and confusion. To listen to it [the album] in its entirety was to burden yourself with a very severe headache” (entrevista consultada em linha; vide Referências).

19 O fôlego impetuoso de *I Was Hoping* sofreu aligeiramentos radicais em quase todas as performances ao vivo, tanto quanto se conhece por divulgação *online*. A versão gravada ao vivo para o álbum *Alanis Unplugged* (1999), integrado na série de álbuns patrocinada pelo canal MTV,

Entrevendo uma qualidade evocativa similar à do pleno *storytelling*, a canção fala, em três diferentes momentos divididos pela ocorrência do refrão, do sentimento de julgar, de se sentir julgado e de se sentir julgando o outro, respetivamente. A tríade não decorre necessariamente de um fluir cronológico situado, por exemplo, num mesmo dia, podendo ser legitimamente interpretada como uma interligação de tempos desfasados que convergem, porém, pela densidade do *pathos*, para um mesmo assunto dilemático. O percurso historiográfico do *eu*, se existir, será mais premente como linha de leitura a propósito da sequência proposicional dos refrões, que adiante explicitaremos. De resto, as três micronarrativas interpoladas, lidas num contexto atinente à autorrepresentação e seus derivados, oferecem um fulgor circunvolutivo, sempre *in media res*, que, entre o corpo do texto (*lyrics*) e o texto do corpo (performance), deixará – e bem – muitas coisas por dizer sobre o *eu* enquanto corpo no mundo.

Há sempre uma relação dialógica entre um *eu* e um *tu*, pontuada por imersões silenciosas de um narrador que parece sempre hesitar em dizer o que pensa. No primeiro desses momentos, decorrente ao ar livre, numa daquelas situações em que a intensidade dos tópicos de conversa relativiza e faz olvidar as circunstâncias envolventes (*we were shivering yet warmed by the subject matter*), o acompanhante do sujeito lírico admite, por um lado, os problemas conjugais que obrigam os dois a um pacto de sigilo (*please don't tell her or anyone/ but I need to talk to somebody*), catapultando os versos seguintes para um regime de leitura que nunca se descola da pressão vigilante e dos sentidos tensos que permeiam o dito pelo não dito (e os respetivos interditos – afinal, como venceu Lacan, o laço social é essencialmente paranoico: nunca se sabe ao certo medir a ousadia numa conversa, mesmo entre conhecidos, destrinchando com desenvencilhada espontaneidade o que é “intimismo” e o que é “atrevimento”, onde começa um e acaba o outro). De facto, segue-se uma pergunta existencial – se seria vergonhoso constatar, na hora do aperto (mais precisamente, “cinco minutos antes de

pode aqui ser usada como exemplo dessa radicalização arquitetónica e performativa, com notáveis consequências, não só iminente ou *immanentemente* textuais (incluindo a interpretação que se faz da letra), mas também (e por força do anterior) “empíricas” ou “sensitivas” (em relação ao efeito que o novo arranjo melódico tem sobre o ouvinte), tornando quer a letra quer a musicalidade mais auspiciosas, de interesse e fruição renovados. Neste sentido, a um nível de análise metafenomenológico, a voz de Morissette cumpre um designio ostensivo, até argumentativo, para resguardar a sua imunidade face aos crimes (inocentes, mas bastante ubíquos) que a letra menciona: explica pausadamente cada segmento, cosendo as sínopes entre as ideias encavalgadas, arrastando a gradação da voz em determinadas partes para assinalar o pico de diferentes agudizações temperamentais (como acontece na cena do restaurante, após o primeiro refrão, que adiante explicaremos).

morrer”), *how great I was* –, uma pergunta que, não sendo intrinsecamente retórica, fica, porém, sem resposta, dada a perplexidade e/ou a imaturidade que caracteriza(m) o *feedback* apaziguador do sujeito, para depois reforçar esse gesto esquivando-se ao tópico da morte (real) por intermédio de um breve *small talk* à volta de inocuidades como novos hábitos alimentares (que excluem *chicken or meat or anything you said*), temperados com o cômico de situação (*but you’ve been wearing leather*).

O recurso à irrupção dos marcadores fáticos da coloquialidade reforça essa ideia: o *you know* do segundo verso é tanto a confirmação de que as crises conjugais são filhas da humanidade, como pode ser interpretado como um apelo à compreensão de um terceiro, de um *buddy* de confiança. A comunicação fática é, por si só, uma estratégia para assegurar uma presença, o que, num contexto como o que a letra apresenta no início, esvazia referencialmente tópicos subordinados à *carne* ou ao *cabedal da indumentária*, preenchendo-os com o valor axiológico de um paliativo contra a solidão (note-se que o par se encontra ao relento e ao frio, isolado, porque um deles tem um segredo que mais ninguém pode saber...). Por sua vez, considere-se a afinidade entre a *carne* e o *cabedal*: o segundo, produto industrial, confirma a superioridade do homem em relação ao primeiro, que é um dado bruto; como na história do Rei que vai nu pela parada, o *tu* da canção tem o seu campo perceptivo confinado à perpetuação de uma herança simbólica falsamente consciente, como diria Sloterdijk (*we’re at the top of the food chain*).^[20] A rutura interior que se dá neste novo Rei deve-se à “banha” em excesso que as fórmulas hiperidentitárias – a linguagem, a ideologia sobranceira, as várias camadas do *ego*, enquanto *instâncias territorializantes*, i.e., bloqueadoras (cf. GIL, 2009: 21) – atrofiam até ao expoente do próprio excesso, que passa a devorar-se a si mesmo: como refere o *tu*, se somos senhores da cadeia alimentar, imunes aos esquemas da predação,

20 Peter Sloterdijk relendo Blaise Pascal: “l’homme est *in extremis* une blessure, mais une blessure qui se connaît elle-même. En cela se manifeste un concept de la dignité humaine situé au-delà du narcissisme réussi, dans ses cycles de vexation et de réparation. Ce qui fait la dignité de l’homme, d’un point de vue philosophique, ce n’est pas que l’homme puisse se sentir bien sous la protection des illusions de l’intégrité – primaires ou régénérées –, mais le fait qu’il vive avec le risque de voir échouer son illusion vitale. Ainsi se dessine dès le XVII^e siècle une anthropologie tragique dans laquelle s’exprime une fierté sans fierté comme dernier horizon de la dignité humaine” (SLOTERDIJK, 2000: 61). A “ilusão vital” de que fala o filósofo retoma, em Morissette, a tirada ingenuamente insolente do interlocutor: *we’re at the top of the food chain*. O *cabedal* está para ambos como uma fruta macilenta, símbolo da *vanitas*, estaria para um pintor maneirista ou barroco de naturezas mortas (por exemplo, o cesto de frutas de Caravaggio ou, mais contemporâneo, o crânio diamantizado *For the Love of God*, de Damien Hirst, 2007).

admitimos, portanto, que estamos lúcidos de que, um dia, vamos morrer, ainda que vivamos como se não acreditássemos nisso (cf. *ibidem*).

Na situação seguinte, a do restaurante, a fórmula aplicada é a mesma, desta vez reforçada a nível entoacional. A construção repetitiva – *good-bye sir thank you for your business sir you're/ successful and established sir and we like the frequency with which you dine here sir* – embate, no fim, contra um efeito vocálico de suspense, ao arrastar o sintagma *and your money*, colocando-o em extrema evidência, não apenas do ponto de vista fônico, mas igualmente semântico: revela o que, na interpretação do sujeito, é a verdadeira chave-de-ouro (cínica) por detrás de toda aquela efusividade lisonjeira dramatizada pelo *head waiter* do estabelecimento. Eis um exemplo adequado para figurar na montra das teratologias (pós-)modernas, cujos monstros são tão-só projeções empoladas da melhor versão que o sujeito tem de si mesmo: o (apelidar alguém de) *sir* é quanto basta para denunciar o mal-estar da civilização que, depois de Freud e do desejo frustrado por um objeto (materno) traído pela orgânica umbilical (a carência reenviando para uma positividade do desejo), dá lugar, como advertiram Deleuze e Guattari (cf. 2004), aos múltiplos desejos flutuantes que não encontram – *nem precisam de* – um objeto onde possam achar repouso e absorvência de fluxos (o desejo reenviando para uma negatividade da carência).

A neurose passa por *aí*, aliando esquizofrenia às políticas do neo-liberalismo (*and your money*, novamente): uma identidade que só se compraz numa dieta exagerada à base de indulgência e bezerros de ouro simbólicos, que engordam o complexo hiperidentitário do *eu* e, ao mesmo tempo, emagrecem o sentido *cru* que lhe é subtraível (reitere-se o fragmento *I was hoping we could be raw together*, com destaque para o adjetivo *raw*). A obsessão, que devém esquizofrénica, passa pela existência rizomática do *eu* pulverizada em mil bocados, o que, numa leitura despida de cinismos pós-modernos, é tudo menos encomiasta face à subversão guattaro-deleuziana do sujeito estilhaçado como um tipo único que rivaliza contra as arrogâncias ideológicas dominantes (cf. ŽIŽEK, 2006: 79). Em Morissette, passa mais concretamente pelo facto de o sujeito se projetar no outro atribuindo-lhe a sua própria subjetividade, nunca cessando de lhe atribuir (segundas, terceiras...) intenções – daí a cólera insubordinada que a forma de agradecimento *thank you too dear* desencadeia na protagonista, subitamente minimizada pelo paternalismo do empregado, sentindo-se reduzida ao estatuto morfológico de um advérbio aditivo (ela seria, assim, um elemento apêndicular do *sir*, é o *too* do *sir*, inscrevendo-se na trama falocêntrica de assinatura derrideana). Não é a linguagem em si, mas o contexto que dita

o sentido: assim, a pretensa *dear*, revestida por folhos de puerilidade e ternura (*I was all pigtails and cords*), prefere ler o qualificativo simpático como uma subversão da retórica da *auxesis* ou *amplificatio*, i.e., quando, ironicamente, o sujeito sobrevaloriza alguma coisa que, pela sua natureza, não tem um valor socialmente reconhecido (como quando dizemos, perante um casebre, que é uma “mansão”; no contexto da letra, o termo *dear* estaria a forrar a versão defeituosa de cada uma das virtudes reconhecidas pelo empregado no acompanhante da lesada).

A atmosfera da terceira situação assume-se mais existencial, a avaliar pelo tipo de interrogações e inquéritos maniqueístas que levanta. O conteúdo proposicional, aliado ao tom de voz e ao ritmo acelerado com que desenrola intensidades (a versão gravada em estúdio corrobora esta descrição com um vinco de maior saliência intrigante, porque os movimentos de frases expiradas são mais impetuosos), estrutura-se de um modo paralelístico, mas que não pode ser considerado quiasmático, ou seja, desvela o cruzamento de desafigos e renúncias, de insinuações e críticas diretas, mas esse cruzamento não chega a permitir o choque e a subsequente dissolução (catártica, aurífera) das adversidades, cada vez mais severas. A nível da articulação sintática, os marcadores do discurso (direto e indireto) – *and I said... and you said... I said... you said...* – acentuam a dimensão disjuntiva e sideral de um diálogo que, numa transposição filosófica, ficaria perto de um cenário com contornos schopenhauerianos, cujo paroxismo mais insuportável seria culminar numa relação simbiótica entre os intervenientes. De facto, os marcadores impõem uma cesura entre o que é da *minha* responsabilidade e o que é da *tua*; deixam a nu os ‘bordos’, as ‘pregas’ ou as ‘costuras’ da comunicação, os relevos que, como numa superfície em formação, obstruem o seu nivelamento: é o que Barthes designa, pondo a tónica na expressividade da linguagem, como as “figuras de interrupção e de curto-circuito”, como o assíndeto e o anacoluto em construções paratáticas (BARTHES, 2009: 117), figuras que tornam o sujeito – porque carne, corpo, matéria opaca que a pele objetivamente resguarda – inconvertível na e pela linguagem, resistente ao sentido (cf. *idem*, 107).

As nuances schopenhauerianas não serão tanto uma intertextualidade ensaística, rebuscando na letra marcas residuais que infirmam inquestionavelmente o filósofo das vontades resignadas, mas serão antes um deslize psicológico que ressoa a uma atualização encorpada do seu pensamento: parece que nada no texto, ou na vida dos seus sujeitos, vai acabar bem, qual lei de Murphy. Por um lado, o sujeito desmistifica alguns mitos pessoais constrangedores, como o sentir-se descartável, minimizado, ao tornar cada

conversa (como a que de momento estabelece) numa arena e cada interlocutor, num potencial adversário (*I too thought that when proved wrong I lost somehow*). Por outro, contesta e desacredita uma fórmula anti-leibniziana, segundo a qual o homem viveria no pior dos mundos possíveis, apenas para dar de cara a seguir com uma dissonância assertiva (ela: *I too once thought life was cruel*; ele: *do you believe we are fundamentally judgemental? fundamentally evil?! and you said yes*). Condenados ao sofrimento, ao caos, ao ressentimento, à nuvem incondensável da indiferenciação, repetidos *ciclicamente* mas sem certezas (*it's a cycle really*) – os dois sujeitos repercutem o estigma schopenhaueriano, segundo o qual a metafísica é tributária de uma interpretação da realidade empírica que, não sendo infalível (ao invés do idealismo especulativo de Fichte, Schelling e Hegel), pode ser reexaminada e corrigida. “O mundo é a minha representação” absolve a hipótese de isomorfismo, mas absorve os essencialismos pios no mesmo caldo de promiscuidade: o mundo fenomenal é a pura representação de um mundo volitivo, das vontades pessoais como aspirações prementes de vida, de desejos que, por instinto, são irrefreados. As volições tornam-se, assim, democraticamente suportáveis, porque a peneira do mundo, que é vontade e representação, deixa passar tudo, está furada; e, se assim é, o sofrimento é inevitável, porque conspira sempre contra nós, iludindo-nos com a fragilidade dos apetites (Schopenhauer antecipa, portanto, Freud e o acefalismo intransitivo das pulsões, que ficam sempre à deriva, insatisfeitas).

Eis, na letra, uma concretização desse aspeto: 1) *I said I don't believe in revenge in right or wrong good or bad* (assume-se a insolvência do maniqueísmo perante a frigidez dos valores decantados que objetivam o mundo ou, para retomar imagens anteriores do texto, que *encouraçam* a sua *carne* fazendo-a passar por biológica ou natural; a crença no que é relativo ou subjetivo mina a realidade enquanto categoria universal hegeliana; rompe-a por intrusão da ética, em sentido levinasiano, enfraquecendo a nobreza tutelar ou a presunção apofântica das dicotomias, as linhas finas cada vez mais representativas do declínio da modernidade num prefixo *pós-* que sabe sempre a pouco); 2) *well what about that man that I saw handcuffed in the emergency room bleeding after beating his kid/ and she threw a shoe at his head./ I think what he did was wrong and I would've had a hard time feeling compassion for him*” (o introdutor adverbial reitera o condão desafiante a que a protagonista antes se reportara no verso *I too thought that when proved wrong I lost somehow*; a sideração entre os dois é irreconciliável, com o interlocutor a ripostar os argumentos do adversário num esquema similar ao da antagoge; a ética *zen* do *eu* influi um alheamento contestável,

segundo o outro, quando este descreve o caso de um homem algemado por ter batido no filho que, fazendo jus ao *karma* budista, foi ele próprio vítima de violência pela mulher que lhe arremessou um sapato, pondo-o a sangrar da cabeça; o *tu* manifestamente se esquiva às ambiguidades morais e adota afetos partitivos: o *fulano* agiu mal, merecendo ser duplamente castigado – pela justiça pessoal, com o sapato da esposa, e pela justiça civil, razão pela qual está preso –, sem direito a condolências ou alternativas antálgicas; por outras palavras, aquele *fulano* não sou *eu*: é a cabeça *dele* que sangra, não a *minha*; o sangue que escorre é indolor e asséptico, porque o *meu* olhar recusa-se a *tocar-lhe*; *aquela* cabeça que *eu vi*, mas *não olhei*, não tem *visage*, porque não houve entre *mim* e *aquele* homem a erradicação essencial da espacialidade, fazendo do Outro um absoluto Outro; cf. LÉVINAS, 1988).^[21]

Sem a mediação da alteridade que lhe outorga um sentido de si – *eu* sou um *quem*, e não uma coisa impercetível, pelo facto de haver um *outro* além de *mim* que *me* reconhece –, o sujeito não existiria como tal. Não é esse o caso aqui – porém a mediação fica, na prática, muito aquém do que o esperado (nem só de pão vive homem, mas ainda assim o pão nunca deixa de ser indispensável): o sujeito que repete duas vezes *I was hoping* por verso, em cada refrão, é posto à prova, na sua experiência pessoal, para perceber que a sua performance ético-narrativa, alicerçada em cada uma das “esperanças” ou “expectativas”, se queda apenas nas boas intenções. Por outras palavras, muito literalmente, repete duas vezes “eu” (*I*) e apenas uma “nós” (*we*); o campo de reversibilidade é autofágico, não recíproco, dentro do imaginário do sujeito que, como no mito de Eco (*versus* Narciso), fica condenado a ouvir-se a si próprio (quando profere *I was hoping*, logo a seguir repete-se *I was hoping*), insistente na sua obstinação sem objeto (porque este, o *tu*, só é imaginariamente objetal), ficando emparedado pelo que é impenetrável, inegociável e incognoscível no destinatário do seu afeto.

21 A um nível exponencial, a discussão a respeito daquele homem nos cuidados intensivos acometeria polémicas associadas, por exemplo, à pena de morte ou à eutanásia. Segundo Žižek (2009: 168), aqueles que argumentam contra a pena de morte – “Quem nos dá o direito de o fazer?” – deixam escapar uma reviravolta interessante na lógica moral desse ato aparentemente monstruoso, quando o argumento é virado do avesso: parafraseando, “Quem somos nós para não o condenarmos à morte? Que direito temos nós para nos armarmos em misericordiosos, quando o perdão é ato exclusivo de Deus, do rei ou do presidente?” Quando, na letra de *I Was Hoping*, o *tu*, qual Pilatos, lava as mãos do episódio no hospital, a sua confissão – *I would've had a hard time feeling compassion for him* – é uma maneira fria, mas autêntica, de exprimir que o sentimento de “compaixão” lhe ficaria caro, precisamente porque constituiria “a verdadeira blasfêmia de nos elevarmos ao nível de Deus, de agirmos com uma autoridade que lhe per-tence” (*ibidem*).

A ordem sequencial das expectativas em cada refrão permite construir o seguinte campo de ação imaginário, em que as projeções obedecem a fases psicologicamente determinadas: 1) uma projeção de cariz mais utópico, idealista ou romântico, confiante na reciprocidade terapêutica (*we could heal each other*) e na franqueza que advém de um completo desnudamento mútuo, como o que o adjetivo *raw* sugere no verso imediatamente a seguir; 2) e porque a anterior tentativa se revelara inoperante, segue-se uma projeção mais realista, violenta e intrusiva, que abale profundamente os dois sujeitos (*we could challenge each other; we could crack each other up*); 3) face ao fracasso das outras duas e, agora, sob uma urgência que se afirma cada vez mais improvável de acabar vitoriosa ou resolvida, o sujeito constrói uma situação socialmente convencional, que desbloqueie o que os atravanca na relação ou, numa perspetiva conducente à mesma ideia, mas de uma forma mais direta, que aproxime o *nós* daquilo que fazem *os outros* (*we could dance together*), mesmo que o puro facilitismo raie a vulgarização do *eu*, que se mostra demasiado disponível e lançado ao despudor e à comoção descaradamente “melosa” (*we could be creamy together*). O correlato literário desta última atitude seria o equivalente a uma anagnórise patética num romance de tipo sentimental, oscilando entre o cómico e o trágico (mas em que o primeiro triunfa, aos olhos heterónomos, sobre o segundo, fazendo jus, de novo, à paranoia lacaniana): quando a postura e a sobriedade de nada valem, estala-se o verniz e resvala-se para uma necessidade brusca e inesperadamente desenfreada, tendendo para a humilhação pessoal, na tentativa de palmilhar à pressa o que resta de um destino possivelmente promissor – ou a *imago* que o *eu* preserva ainda, dentro de si, desse destino, como a última esperança sobrevivente no psicodrama do seu (conceito de) amor.

Se a linguagem substitui o mundo ostensível, acolchoando-o com a seda do simbólico (a enunciação imperativa “morre” não mata *ipso facto*), essa substituição não deixa de esconder uma intenção agressiva, vampirizando o mundo daquilo que nele é natural para nele investirmos projeções, sonhos e ânsias espectrais que jamais dissolverão as suas insatisfações (o objeto *petit a*, segundo Lacan). Sendo assim, a linguagem implica sempre uma violência incondicional, dado ser ela o barómetro pela qual os desejos são encaminhados, como diria Freud, *para lá do princípio do prazer*, para fora das suas imediações seguras e convenientes. Neste sentido, em *I Was Hoping*, é sob a ameaça de violência que o *eu* se retesa, sendo coagido a manobrar as suas respostas “sinceras” para fora do circuito fático e meta-linguístico da comunicação, num regime de auto-sabotagem: tanto o canal como o código são afetados (na senda estruturalista de Jakobson, o *eu* não

prolonga o vazio estruturante do contacto social: o outro sabe da sua presença, mas não obtém a confirmação de que está a ser ouvido, nem pode testar ou verificar se o mesmo código é mutuamente partilhado). Exemplo disso é a possibilidade do retraimento do *eu* se tornar ofensivo, seja ele deliberado ou não, por ser indutor de culpabilidade (*you think I'm withdrawing and guilt tripping you*); mas, logo de seguida, explica por que os fins justificam os meios (*I think you're insensitive/ and I don't feel heard*): ou seja, se existe primeiro uma auto-vitimização involuntária (como quando dizemos que “foi sem querer”), logo a seguir o dispositivo incriminatório é acionado para aliviar as eventuais repreensões (“foi sem querer, *mas tu também* fizeste alguma coisa que, *se te pusesse no meu lugar*, levar-te-ia a fazer o mesmo que te fiz”).

Outra manifestação do insucesso fático ou metalinguístico prende-se com o facto de cada uma das três partes da canção terminar com um verso que exprime manifestamente a contenção do sujeito no confronto com a alteridade, que surge sempre atrofiante e inibidora, manifestando-se em atitudes corporais de prudência e concomitante renúncia: 1) um elogio inoportuno – porque ele é casado, sente-se emocionalmente fragilizado e confessa ter problemas com a esposa – revela-se mais glacial do que as condições atmosféricas locais e mais anorexigénio do que qualquer dieta seletiva (*and I cringed*); 2) a coragem com que enfrenta o empregado de mesa – politicamente correto, *ergo* derogatório por definição – é fruto de um arrufo imaginário (o *karma*: *and there was a day when I would've said something like “hey dude I could by and sell this place so kiss it”*) e termina com um amuo silencioso, ou seja, acaba por subscrever involuntariamente o dito popular segundo o qual “quem cala consente”, ao mesmo tempo que intensifica a fratura lacaniana (*apud ŽIŽEK*, 2009: 85) entre o “sujeito do enunciado” (o modo como o *eu*, sujeito falante, se representa no seu discurso) e o “sujeito da enunciação” (o próprio falante), invejando o *outro* que reside em *si* mesmo (*I too once thought I was owed something*); 3) a consciência de que a coação individual é sintoma de uma relação que ficará dada por perdida, a partir do momento em que o *eu* se retrai com medo de magoar o seu semelhante/dissemelhante (*I had to watch my tone for fear of having you feel judged*). O procedimento é semelhante ao usado em *The Couch* pelo pai: a manifestação do *verdadeiro* interesse (logo censurável) desdobra-se do início ao fim da canção até a retórica da paralipse se tornar evidente ou, no mínimo, teoricamente suspeitável.

O incomunicável do inconsciente manifesta-se na *parole* pela transgressão do ser, como fratura da obstrução indestrutível entre emissor e recetor,

mas sem nunca elevar as cisões comunicantes à ideia “feliz” de uma porosidade ou transparência ilocutórias. Ricœur, num *flirt* ao legado de Leibniz, trata o fenómeno comunicativo como a “incomunicabilidade das mónadas”, assente num inegável paradoxo: “le paradoxe, c’est que la communication est une transgression, au sens propre du franchissement d’une limite, ou mieux d’une distance en un sens infranchissable” (RICŒUR, 2005: 12). O plano eumórfico de adular as eternas contingências, as presenças eternamente adiadas que o desejo elege como objetos de investimento libidinal, acumula somente impaciências que, como refere Alanis Morissette, geram bons pretextos para fazer músicas e, numa fase ulterior, fruto de experiências ansiogéneas, para extrapolar as vedações do texto, pisando o território desconhecido que escapa às garras da escrita:

Is it beneficial to try to return, literally and physically, to the scene of a crime? Do you really need a face-to-face confrontation in order to reach closure? I’ve always been hopeless in confrontation, and I’m terrified of arguments, but increasingly I feel I have to learn to do this. So far, I’ve only managed to do it through my songs, but I now know that more healing can happen in two seconds in the same room with that particular person than me singing the song a thousand times across the planet.

No fundo, o perigo de extrapolar a dimensão “ficcional” ou “autotélica” das canções põe em evidência o *quid* inefável que a obra de arte, da literatura à pintura, não comporta, porque provém do lado inconsciente e profundo que atravessa os materiais do produto (o texto e a música, neste caso), sem nunca se realizar por completo. Por criar insatisfação, é que a cantora acredita que o *regresso à cena do crime* poderá resolver o impasse lançado pelo produto (e fadiga) do seu ofício. De certa forma, inverte-se o processo criativo tradicional: é a obra (passiva) ou criação (e o *eu* nela imbuído) que dá origem a um criador ou sujeito-agente. A obra ensaia a vida, minimizando-lhe os riscos:

En général on réinvestit dans l’écriture autobiographique une compétence acquise préalablement dans d’autres formes de création. [...] L’innovation, elle, est souvent une greffe. Dans son essai sur ‘Le roman comme recherche’, Michel Butor présente le roman comme ‘le laboratoire du récit’. On expérimente *in vitro*, avec plus de liberté et moins de risques, avant d’opérer *in vivo* (LEJEUNE, 1988: 78).

Conclusão: *oh yes! I'm the great pretender* (The Platters)

Para concluir, atente-se no seguinte trecho de um dos metadiálogos de Bateson, que parte da interrogação da filha sobre, primeiro, o que leva um francês a mexer tanto o corpo enquanto fala (atitude que a menina inicialmente considera excessivamente histriónica) e, segundo, sobre o efeito culpabilizante que nela se repercutiria acaso o seu interlocutor, francês, cessasse abruptamente de gesticular:

FILHA: [...] pai, tu disseste que todas as conversas são só para dizer às outras pessoas que não se está zangado com elas.

PAI: Eu disse isso? Não, nem todas as conversas, nem tudo em cada conversa, mas a maior parte. Às vezes, se as pessoas estiverem dispostas a ouvir com cuidado, é possível fazer mais do que trocar cumprimentos e desejos de boa saúde. Mesmo mais do que trocar informação. As duas pessoas podem mesmo descobrir qualquer coisa que nenhuma delas sabia antes. [...]

FILHA: Pai, porque é que as pessoas não podem dizer só “Não estou zangado contigo” e ficarem-se por aí?

PAI: Ah, agora estamos a chegar realmente ao problema. O ponto é que as mensagens que trocamos por gestos não são de facto as mesmas que as traduções desses gestos em palavras.

FILHA: Não compreendo.

PAI: Quero dizer que nenhum esforço em dizer a alguém por “simples palavras” que se está ou não se está zangado é tão bem sucedido como dizer-lhe por gestos ou tom de voz.

FILHA: Mas, pai, tu não podes usar palavras sem nenhum tom de voz, pois não? Mesmo que alguém use um tom tão neutral quanto possível, as outras pessoas saberão que está a evitar mostrar as suas emoções, e isso é uma espécie de tom, não é?

PAI: Sim, suponho que é. É o que eu disse agora mesmo: que o francês pode dizer qualquer coisa especial se parar os gestos que faz com os braços. (BATESON, 1989: 23-4)

O diálogo é, desde Platão, uma estratégia indireta usada pelo *eu* para se desdobrar em múltiplas *personae*, esbatendo-se aquilo que denunciaria um certo exacerbamento narcísico da sua parte. Mesmo as “simples palavras” constituintes, ensina o pai à filha, são um refúgio topológico ironicamente a céu aberto: o percurso que vai do *eu* que fala (ou canta) ao seu próprio discurso está marcado por uma complexidade discursiva, dialógica e multi-fractal, sob telhados de vidro, partilhada pelos dois. Nos trâmites da autorrepresentação, o *eu* consciente de si é o *eu* consciente do outro, que

também existe e, *só por isso*, interfere no devir-eu/outro daquele, enquanto fenómeno polirrítmico da formação da identidade subjetiva, que, segundo Heraclito, põe todas as coisas “em fluxo”. É face a essa diferença inexaurível que o sujeito ensaia a sua identidade, p(r)ensando as palavras – *logos* articulável por algoritmos saussurianos – com camadas de mímica, modulações tonais, tratos e traços que, neste estudo, as *lyrics* – e a vida – não galvanizam, mesmo que a sua neutralidade possa parecer impositiva e desarmante (o *devir-eu devindo outros* é uma banalidade inflacionada pelas experiências diárias mais ínfimas e espontâneas, funcionando como o processo heteronímico de Pessoa). Porquanto designativo de um alter-ego mítico, *Ninguém* continua a ser, de Ulisses ao garrettiano *Frei Luís de Sousa*, uma resposta de proporções homéricas na filogénese do *eu*. Neste sentido, Alanis Morissette assina por baixo – não se sabe é de *quem* é a mão.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (1999), *Ideia da Prosa*, trad. João Barrento, Lisboa, Cotovia.
- ANTUNES, António Lobo (3 de maio de 2012), “As biografias” in *Visão*, n.º 1000, pp. 12-13.
- BARTHES, Roland (2009), *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70.
- BATESON, Gregory (1989), *Metadiálogos*, trad. Carlos Henriques de Jesus, Lisboa, Gradiva.
- BURROUGHS, William (2002), *A Revolução Electrónica*, trad. Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão, Coleção Mil Folhas, Porto, Público.
- COBAIN, Kurt (2000), *Odeio-me e quero morrer*, org. de João Lisboa, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2004), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DIOGO, Américo António Lindeza, “Sobre o cânone literário”, in *Ave Azul. Revista de arte e crítica de Viseu* (série Verão 2002/2005) (pp. 13-16).
- DUERDEN, Nick (2004), “Alanis Morissette: Sweet irony”, [em linha] disponível no endereço <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/alanis-morissette-sweet-irony-560617.html>> [consultado em 9 de agosto de 2009].
- ECKSTEIN, Lars (2010), *Reading Song Lyrics*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2010.
- GIL, José (2009), *Em Busca da Identidade – o desnorte*, Lisboa, Relógio D’Água.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil.

- LEJEUNE, Philippe (1988), “Peut-on innover en autobiographie?” in *L'autobiographie. VI^{es} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 67-100.
- LÉVINAS, Emmanuel (1988), *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche.
- “Metal é literatura” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1085, de 2 a 15 de maio de 2012, p. 25.
- MORISSETTE, Alanis (1999), *Alanis Unplugged*, Maverick, CD-Audio.
- MORISSETTE, Alanis (1998), *Supposed Former Infatuation Junkie*, Maverick, CD-Audio.
- NANCY, Jean-Luc (2004), *Chroniques philosophiques*, Paris, Galilée.
- PERNIOLA, Mario (1993), *Do Sentir*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.
- RIBEIRO, António Pinto (1997), *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Cosmos.
- RICCEUR, Paul (2005), *Discours et communication*, Paris, Éditions de L'Herne.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s.d.), *O Mundo como Vontade e Representação*, trad. M. F. Sá Correia, Porto, Rés [1818].
- SCRUTON, Roger (2001), “La mirada estética” e “El territorio de los jóvenes” in *Cultura para personas inteligentes*, trad. Joan Solé, Barcelona, Ediciones Península, pp. 41-57 e 111-128.
- SLOTERDIJK, Peter (2000), *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris, Calmann-Lévy.
- WATTERSON, Bill (1996), *Há tesouros por toda a parte. Calvin & Hobbes*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Gradiva.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *Elogio da Intolerância*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009), *Violência – Seis Notas à Margem*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

A PINTURA DO AUTORRETRATO CONTEMPORÂNEO EM PORTUGAL: BREVE PANORÂMICA

CONTEMPORARY SELF-PORTRAIT PAINTING IN PORTUGAL: A BRIEF OVERVIEW

Maria Emília Vaz Pacheco*
mevazpacheco@hotmail.com

Associado a histórias de fascínio, envolvendo conceitos como mitologia, lenda, simbologia, narcisismo, afirmação, reivindicações múltiplas, semelhança, realismo, naturalismo, introspeção... o autorretrato é repositório de uma imensa complexidade, suscetível de formulações inesgotáveis, na ótica da semântica e da polissemia. Na época medieval, a imagem que de si deixou o pintor remete para o esbatimento da identidade individual, dada a sua inserção em contextos de representações sagradas, ou a sua apresentação como personagem histórica ou mitológica.

A autonomia intelectual foi reconhecida durante o Renascimento, sensível à representação do indivíduo e à valorização do retrato, com base na fidelidade ao motivo e na singularidade do indivíduo. O autorretrato conquistou a sua independência.

Com o Romantismo afirma-se o autorretrato introspetivo, a caminho da negação da autoimagem fundamentada na semelhança/pareceça, que vai acompanhar as tendências do não figurativismo, as quais aparecem e se desenvolvem no século XX.

O autorretrato continua a mediar a busca identitária.

Palavras-chave: autorretrato; auto-observação; complexidade; autoconsciência; metáfora; signo.

Self-portrait is associated with fascinating stories and involves concepts such as mythology, legend, symbology, narcissism, affirmation, multiple claims, resemblance, realism, naturalism and self-examination. Self-portrait is a repository of great complexity and is in the origin of copious definition.

* ISLA, Santarém, Portugal.

Contrary to previous sacred representations, historical images and mythological characters, in Middle Ages the painter's individual identity was less represented in self-portraits. Individual valuation and appreciation of portraits raised the intellectual autonomy characteristic of Renaissance. Self-portrait gained independence then. During Romanticism, painters preferred to abandon figurative process in pictorial representation. Introspective self-portrait aroused and continued to grow until the twentieth century. Currently, the self-portrait is still looking for identity.

Keywords: self-portrait; self-examination; complexity; metaphor; sign

I. Nas origens do autorretrato: lenda, mito e história

Donner aux mots la vie mystérieuse de l'art
Guy de Maupassant (1850-1893)^[1]

Uma das formas primordiais do conhecimento intuitivo remonta às narrativas mitológicas correspondentes aos alvares das histórias de organização dos povos primitivos. A conceção do mundo trespassa nas descrições dos fenómenos da natureza personificados e animados, fixadas em conformidade com a imaginação desses povos da Antiguidade.

A transmissão oral de lendas^[2] e mitos^[3] suscitou a sua modificação e enriquecimento no decorrer dos séculos, incorporando um património intelectual e civilizacional específico.

Deuses, heróis e seus descendentes, enquanto *corpus* da herança mitológica grega que integrou a cultura ocidental, são intérpretes desse sentido anímico e antropomórfico que caracteriza o *mythos* dessa civilização. Por oposição caracterizou Platão a *logos*, a argumentação que com base na razão leva à reflexão filosófica.

1 Maupassant, *La vie d'un paysagiste*, cit. in *Le Magazine Littéraire* de Octobre 2011, n.º. 512, p. 86

2 Narração ou tradição popular cuja temática mobiliza seres imaginários ou acontecimentos, sendo estes dados como históricos – quer factos reais mas deformados, embelezados e por vezes misturados com o maravilhoso. Conforme *Dictionnaire Hachette de la langue française*, Hachette, Paris, 1989, p. 884.

3 Narrativa lendária transmitida pela tradição que, com recurso à exploração de seres lendários – heróis, divindades, etc. – fornece uma tentativa de explicação dos fenómenos naturais e humanos. Conforme *Dictionnaire Hachette de la langue française*, Hachette, Paris, 1989, p. 1036.

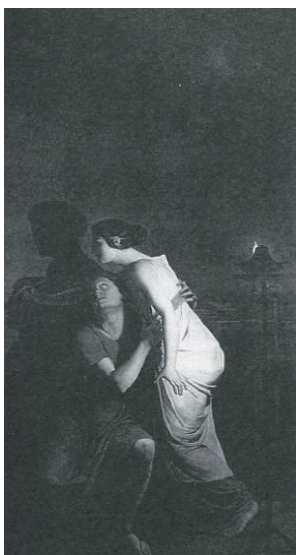


Fig. 1 – Joseph -Benoît Suvée – Dibutade ou l'Origine du Dessin 1799

A fábula de Dibutades^[4] à qual tradicionalmente é atribuída a origem mítica do retrato, não deixa de se aproximar do mito de Platão sobre a alegoria da caverna, sendo este último genericamente aceite como a narrativa pioneiramente que sustenta a teoria do conhecimento no ocidente^[5].

A projeção, enquanto motivo presente nas duas situações mitológicas, correlaciona a representação artística e a representação cognitiva: embora se trate de duas narrativas diferentes, verifica-se um certo paralelismo de estratégias equacionando a questão da visibilidade e da representação, destacando-se que no mito de Platão visibilidade e cognição apresentam implicação recíproca.

Stoichita interpreta o mito de Platão como a construção de um cenário que toca os limites entre os mundos da aparência e da realidade, vendo nas sombras platónicas o antecedente da imagem do espelho e no eco o resultado dos sons do fundo da prisão – “Platão introduz um elemento auditivo que devolveu os sons (...) que vem reforçar a ilusão primitiva que é de ordem visual. (...).

A sombra e o eco aparecem em Platão como as primeiras falsas aparências (uma ótica, outra auditiva) do real. Assim, a sombra precede, mesmo nos mundos dos logros óticos, o reflexo do espelho.

Trata-se, nesse estágio do pensamento platónico, de uma intenção clara de colocar a sombra *nas origens* da duplicação epifenomenal, antes

4 Conforme passagem da *História Natural* de Plínio-o-Velho, XXXV, 43, reproduzida por Victor I. Stoichita in *Brève Histoire de l'Ombre*, Droz, Genève, 2000, p. 11 e 17, e cita-se: “A primeira obra neste género foi feita em argila por Dibutades de Sicyone, oleiro em Coríntia, por ocasião de uma ideia de sua filha apaixonada por um jovem homem que ia deixar a cidade: esta reteve através de linhas os contornos do perfil do seu amante na parede à luz de uma vela. O seu pai aplicou em seguida argila sobre o desenho, ao qual deu relevo e fez endurecer ao fogo essa argila com peças de olaria. Esse primeiro tipo de plástica foi, diz-se, conservado em Coríntia, no templo das Ninfas...” (tradução da responsabilidade da autora do presente texto).

Vide também Maria Emília Vaz Pacheco, *Contributos de Jacques Derrida para o Estudo do Autorretrato*, in *Atas do II Colóquio de Doutorandos em História da Arte, Ciências do Património e Teoria do Restauro*, IHA da FLUL, 28 e 29 de maio de 2010 (no prelo).

5 Platão, *República*, 514-519. Vide, designadamente, Victor I. Stoichita, ob. cit., p. 7 (tradução da responsabilidade da autora).

da imagem do espelho (...) para Platão, sombras e reflexos especulares são aparências estritamente ligadas, só sendo diferenciadas pelo seu «grau de claridade ou de obscuridade»^[6].

Outra ideia relacionada com o mito de Platão implicada na abordagem do autorretrato é a *mimesis*, em paralelo com o estrato social do pintor, o lugar da arte na cidade ideal e a associação da imagem pintada à imagem especular:

(...) se tu quiseres agarrar um espelho e expô-lo de todos os lados, em menos de nada executarás o sol e os astros do céu, em menos de nada, a terra, em menos de nada tu próprio e os outros animais e os móveis e as plantas e todos os objetos de que se falava ainda agora.^[7]

Explicitamente, Platão estabelece comparação entre imagem pintada e imagem especular, suscitando reflexão sobre a fragilidade do mimetismo – “A imagem pintada é, a exemplo do reflexo especular, pura aparência (*phainomenon*), desprovida de realidade (*aletheia*). (...) Deste modo assiste-se, parece-nos, à inscrição e mesmo ao triunfo do espelho no seio do sistema das representações epifenomenais” – e a implicação recíproca entre o reflexo especular e o estatuto da pintura no plano da mimética – “Se, na tradição de Plínio, a imagem «capta» o modelo reduplicando-o (tal a função mágica da sombra), em Platão, ela restitui a sua semelhança (tal é a função mimética do espelho) ao representá-lo.”^[8].

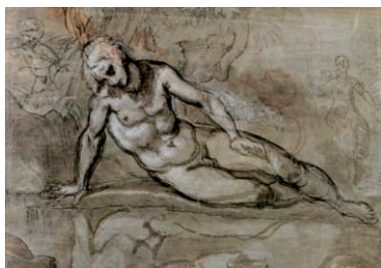


Fig.2 – Cigoli-Narcisse. Museu do Louvre

Dos estudos efetuados por Lacan e por Piaget a chamada fase ou «estádio do espelho» (Lacan), correspondente ao período que vai entre os seis meses – quando a criança reconhece a própria imagem no espelho – e até cerca dos dezoito meses, quando distingue a projeção da sombra, sendo consensual nos nossos dias a possibilidade de interpretação do mito de Narciso^[9] e da

6 Stoichita, ob. cit., pp. 22 a 24 (tradução da responsabilidade da autora).

7 X Livro, *República*, passagem citada a partir de reprodução de Victor I. Stoichita, in ob. cit., pp. 24 e 27 (tradução da responsabilidade da autora).

8 Victor I. Stoichita, ob. cit., pp. 24 e 27 (tradução da responsabilidade da autora).

9 A versão mais conhecida é a de Ovídio, nas *Metamorfoses*, que refere que “NARCISO era um jovem muito belo, que desprezava o amor. A sua lenda é transmitida de modos diferentes, consoante os autores. A versão mais conhecida é a de Ovídio, nas *Metamorfoses*. Nela, Nar-

sua paixão pelo seu próprio reflexo na água, no enquadramento da teoria de Lacan, para quem o «estádio do espelho» “(...) pertence principalmente à identificação do eu, enquanto que a sombra, ela, diz respeito sobretudo à identificação do *outro*. Sabendo isso, compreende-se por que razão Narciso se apaixonou pela sua imagem especular e não pela da sua sombra. E igualmente se compreende porque, em Plínio, a projeção amorosa da jovem rapariga tem por objetivo a sombra do outro (do seu amante). Encontramo-nos sem dúvida perante dois cenários, diferentes pelas suas essência, origem e história. De facto trata-se de duas modalidades opostas (mas que é possível por vezes colocar em relação) da conexão à imagem e à representação. (...)

Os artistas que, nos séculos seguintes, ilustraram o mito de Narciso sublinharam preferencialmente o caráter efémero do reflexo especular (...) mas evitaram a representação da «sombra», que em Ovídio não era senão uma metáfora. (...)

A primeira parte da história de Narciso era estática, a segunda é dinâmica. (...) A vista engana e a prova de realidade que deveria ter chegado pelo tocar, não se produz. Nesse esforço de transgressão descrito por Ovídio (*Metamorfoses*), verdadeiro bailado a dois, Narciso ainda acredita que a imagem é *um outro*. A pretensão vã destinada a transformar a *vista* em *abraço* chega ao drama, ao momento culminante em que o herói realiza, finalmente, o «estádio do espelho». A imagem (*imago*) já não o engana, ela já não é uma «sombra», ela já não é *o outro*, mas ele mesmo: «Isto sou eu/*Iste ego sum*.»^[10].

O mito de Narciso assenta na autocentralização da imagem refletida, suscetível de interpretações turbulentas, introduzindo a mobilização de conceitos como falácia; ilusão; simulacro; engano, conceitos por sua vez presentes no registo do autorretrato. Da transversalidade de leituras dos

ciso é o filho do deus do Cefiso e da ninfa Liriope. Quando nasceu, os seus pais consultaram o adivinho Tirésias, que lhes disse que a criança «viveria até ser velho, se não olhasse para si mesmo». Chegado à idade adulta, Narciso foi objeto da paixão de grande número de raparigas e de ninfas. Mas ele ficava insensível. Finalmente, a ninfa Eco apaixonou-se por ele; mas não conseguiu mais do que as outras. Desesperada, Eco retirou-se na sua solidão, emagreceu e de si mesma em breve não restou mais que uma voz gemente. As jovens desprezadas por Narciso pediram vingança aos céus. Némesis ouviu-as e fez com que, num dia de grande calor, depois de uma caçada, Narciso se debruçasse sobre uma fonte, para se dessedentar. Nela viu o seu rosto, tão belo, e imediatamente ficou apaixonado. A partir de então, torna-se insensível a tudo o que o rodeia, debruça-se sobre a sua imagem e deixa-se morrer. No Estige, procura ainda distinguir os traços amados. No lugar onde morreu, brotou uma flor à qual foi dado o seu nome, o narciso.”
– Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, 1992, p. 322.

10 Victor I. Stoichita, ob. cit., pp. 30 a 34 (tradução da responsabilidade da autora).



6. Giorgio Vasari, *L'Origine de la peinture*, fresque, 1569-1573, Florence, Casa Vasari (photo: Gabinetto Fotografico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florence).

Fig.3 – Vasari-Narciso 1569-1573

gica de cada uma das personagens – incluindo os dois protagonistas – ilustra a reflexão de um rosto no escudo de um dos combatentes cuja imagem



Fig.4 – Batalha de Issos-auto-retrato de Apelles-Final séc. IV a.C.

dois mitos, de Dibutades e de Narciso, decorre a inscrição da origem do traço (desenho), da pintura (sombra/mancha) e da própria imagem (imago) na História da Arte.

No fresco sobre “A Origem da Pintura” (1569-1573) que Vasari (1511-1574) incorporou na sua “Casa Vasari” em Florença, pode-se observar o recurso a sombra plena e definida.

Momentos distintos – Dibutades e Narciso – visões afinal muito próximas, retomados nos séculos seguintes como metáfora da pintura, sempre nas adjacências do próprio autorretrato.

“A batalha de Issos”, pintura mural do final do século IV a.C.^[11], comemorando a vitória de Alexandre o Grande sobre Dario (rei da Pérsia), para além da rigorosa caracterização física e psicológica

reúne fortes probabilidades de ser um autorretrato de Apelles, retratista oficial preferido de Alexandre.^[12]

Sendo “A batalha de Issos” uma obra-prima que celebra os feitos e a grandeza da cultura helenística, não será difícil aceitar a tese do autorretrato do principal pintor oficial – de cujo registo dão notícia as

11 Chegou até nós uma cópia, em mosaico, dessa pintura mural do final do séc. IV a.C., proveniente da Casa do Fauno, em Pompeia, hoje no Museu Nacional de Nápoles, com a L de 5,82m e Alt de 3,13m.

12 Vide Geoffroy Caillet, *A la cour des arts florissants*, in “*Le Figaro hors-série*” 3657, Octobre 2011, pp. 79 a 85. Conforme refere Caillet, a identificação do autorretrato de Apelles coloca em questão a atribuição tradicional do mosaico grego a Philoxénos de Eritreia.

fontes clássicas – ter funcionado como aditivo que, em jeito de assinatura, sublinharia a importância da obra. Resta conjecturar sobre os principais e verdadeiros motivos artísticos da autorrepresentação: autoglorificação? Virtuosity?

II. Autorretrato e autonomia intelectual do pintor

«OGNI DIPINTORE DIPINGE SE»^[13]

Segundo alguns historiadores de arte, terá sido Martin van Heemskerck (1498-1574) quem terá ouvido a expressão que se converteria em adágio “todo o pintor se pinta a si mesmo”,^[14].

Cabeça e mão, intelectualidade e técnica, são as duas faces da mesma “moeda”, metáfora do autorretrato e, por extensão, da criação visual.

No diálogo central que se estabelece entre os dois agentes que são o pintor e o modelo, há uma particularidade no caso do autorretrato: modelo e executante são um só indivíduo, há uma unidade na dualidade do diálogo – expressão/não expressão; consciente/inconsciente – que ocorre (supostamente de modo honesto) entre si e si próprio, permeabilizado pelo sentido de si. Três pontos referenciais, pois: o “eu”/sujeito, o “me”/reflexivo e o trabalho criativo ou, por outras palavras, um dos fatores determinantes na autorrepresentação visual será o modo como o autor concebe e constrói as relações estabelecidas entre as três referências.

Se o desenho implica um diálogo entre o artista e a obra, enquanto que a pintura é o resultado de uma reflexão mais aprofundada, até que ponto se pode interpretar a autoimagem como ressonância da subjetividade do artista criador? Quais os limites para a dinâmica da estratégia interpretativa? “«A Pintura é uma ocupação mental» (*pittura é cosa mentale*), escreveu Leonardo da Vinci, e Miguel Ângelo permaneceu igualmente firme «nós pintamos com o nosso cérebro, não com as nossas mãos» (*si dispinge col ciervello et non com le mani*) (...) Vasari sustentou que só uma «mão treinada» podia mediar a ideia nascida no intelecto, ou, como Miguel Ângelo colocou num famoso soneto, «a mão que obedece ao intelecto» (*la man che ubbidisce all'intelletto*) – por outras palavras, a «mão instruída» (*docta manus*) que Nicola Pisano

13 Afirmação tradicionalmente atribuída a Cosme de Médicis (séc. XV), é citada por Francisco Calvo Serraller, *Ceremonial de Narciso - El Autorretrato y el Arte Español Contemporaneo*, in *El Autorretrato en España - De Picasso a nuestros días*, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, 1994, p. 13.

14 Cfr. Victor I. Stoichita, ob. cit., p. 91. (tradução da responsabilidade da autora).

tinha reivindicado possuir três séculos antes. (...) «Habbiamo da parlare con le mani», Annibale Carracci é suposto ter dito cerca de 1590 (...)»^[15].

A autorretrática autónoma desenvolve-se no século XVI paralelamente ao reconhecimento da dignidade do trabalho produzido para as cortes principescas altamente competitivas na promoção de uma cultura cortesã personalizada e digna. Nessa medida, as autoimagens dos pintores – e outros artistas – podem ser interpretadas como celebrações próprias das suas vidas pessoais, estratégia para ampliar o reconhecimento social da posição conseguida por mérito artístico.



Fig. 5 – Rufillus de Weissnau, Enluminure Vitae Sanctorum. c. 1150-1200

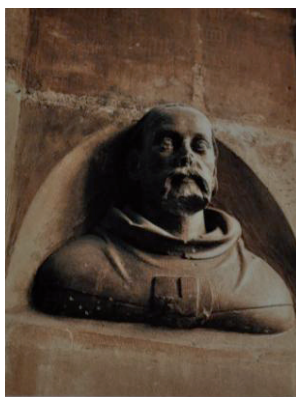


Fig. 6 – Peter Parler. Autorretrato. C. 1370-1379. Praga. Catedral S. Vito

Da Antiguidade Clássica, prolongando-se durante a medievalidade, chegaram até nós obras em que a imagem do autor pode ser interpretada como um substituto da assinatura daquele, prevalecendo a associação da imagem à sua autoria, sobre a exigência de rigor no traçado das reais linhas do rosto, deste modo se descurando a questão teórica da semelhança.

Rufillos (c. 1150-1200), monge do mosteiro de Weissenau e iluminador célebre, autorrepresentou-se pintando-se no interior do R do “Saltério de Genebra” (Fig. 5), sentado a pintar e ilustrando a cena com os instrumentos do ofício e recipientes de cores necessárias à prática pictural. Todavia, apesar do retrato em si mesmo exibir traços realistas e algum esmero na execução, não se trata ainda de uma identidade individual, específica de um indivíduo – que é diferente do carácter genérico, sendo este afeto ao género e não ao indivíduo – e como tal não integra a classificação de um verdadeiro autorretrato. A identidade indica uma referência comum e transversal na representação, ou seja, a relação de pertença do indivíduo a um determinado corpo social ou congregação.

15 Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, Yale University Press, New Haven & London, 1998, p. 4.

Sendo certo que existe algum consenso relativamente à emergência do autorretrato independente no século XV, na Itália e na Flandres, e mesmo considerando que aquela que é hoje a mais antiga e mais importante coleção de autorretratos do mundo – com cerca de 1650 exemplares – terá sido empreendida em 1664 pelo Cardeal Leopoldo de Medici (1617-1675)¹⁶, há que reconhecer que, já no final da Idade Média, a afirmação de uma identidade de partilha e de pertença a um grupo com interesses sócio-corporativos em comum se verificara – o escultor da região alemã de Souabe (antiga Checoslováquia) Peter Parler (1330-1399) colocou o seu próprio busto no trifório da Catedral de Praga (c. 1370-1379), entre os vinte e quatro bustos dos benfeitores associados à construção do edifício. (Fig. 6)

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) socorreu-se de estratégia semelhante à de Peter Parler, ao esculpir o seu busto, em bronze, na “Porta do Paraíso” (1447-1448) do Batistério de Florença, colocando a sua assinatura/imagem à margem das cenas historiadas, no rebordo da porta, através da estratégia de inscrição do busto num medalhão, retomando a tradição da estatuária antiga – que reservava este cariz de representação aos deuses e, depois, aos imperadores romanos – em associação com a necessidade de afirmação da sua dignidade profissional.

Nestas circunstâncias, interessará à abordagem do autorretrato independente a identidade que referencia as qualidades características individuais, ou seja, o conjunto de indicadores de carácter particular que remetem para a semelhança com o próprio indivíduo, assim propiciando a identificação do modelo com o sujeito, ao qual está subjacente um ato de intenção no registo da autoimagem, consentidamente oferecida à visibilidade.

Na autorretratística renascentista viu Joanna Woods-Marsden uma produção em que “Os autorretratos autónomos eram muitos deles trabalhos acabados, dirigidos a uma audiência que ultrapassava o círculo imediato da família ou dos companheiros de ofício”¹⁷.

Benazzo Gozzoli (1420-1497) fez-se representar inserindo-se no centro da composição de “O Cortejo dos Magos” (1459), Florença, Capela Palácio

16 “(...) que começou um esforço sistemático de adquirir e expor retratos dos artistas que criaram as pinturas que os Medici, com a sua paixão por colecionarem, tinham acumulado nas residências dos seus familiares.” – Vide Federica Chezzi *100 Self-portraits from the Uffizi Collection*, GIUNTI, Firenze Musei, 2011 (1ª edição 2008), p. 5. (Tradução da responsabilidade da autora do presente estudo).

17 J.Woods-Marsden, ob. cit., p. 2. (Tradução da responsabilidade da autora do presente estudo).

Médici, dirigindo o seu olhar para o espectador e inscrevendo o seu nome no gorro vermelho que exibe na cabeça. Se for considerada a hipótese de ter sido dada continuidade à herança da Antiguidade, a imagem do pintor colocada no seio da sua própria obra poderá ser entendida como um substituto da sua assinatura.

O pintor dissimulou a própria imagem entre as múltiplas personagens, na dupla condição de participante/figurante e de espectador da cena que integra: trata-se de um autorretrato dissimulado, “*in assistenza*”.

A estratégia idêntica recorreu Sandro Botticelli (1445-1510), em “Adoração dos Magos” (1475), Galeria Uffizi, Florença, integrando a composição como um figurante da assistência, dissimulado em evento que mobilizava um número considerável de participantes. O esquema da personagem, correspondente ao autorretrato, dirigindo o olhar para o observador, a par do porte majestático da figura de corpo inteiro, exibindo uma toga de tonalidade amarelada, indiciam a consciência da dignidade da representação veiculada pelo pintor.

Albrecht Dürer (1471-1528) apresenta ao espectador, num dos muitos autorretratos que registou, um enfoque nas duas vertentes que contribuíram para o reconhecimento e emancipação do estatuto social do pintor e da própria autorretratística: uma visão intelectual a par da destreza e da habilidade manual. No “Autorretrato com pele” (1500), Alta Pinacoteca, Munique, Dürer entrega-se a um exercício de perícia no escrutínio do rosto, concentrando-se no olhar – dirigido para o observador – intenso, tradutor de uma profundidade espiritual inequívoca.

Rafael (1483-1520) autorrepresenta-se na “Escola de Atenas” (1510-1511) Palácio do Vaticano, Roma, no papel de “admonitore”/narrador/comentador (que adverte) para a cena apresentada: o olhar apela, convida a seguir a condução proposta, dissuade pela sua intensidade a ameaça de qualquer outra via interpretativa. Trata-se de um exercício de guia para a leitura do quadro, surgindo o pintor/artista como testemunho irrefutável. O espectador é interpelado pelo olhar para si dirigido pelo construtor do espaço pictural onde a história se processa, convidando-o a entrar nela e a aderir ao enunciado.

III. Vivências através do autorretrato: à descoberta de si ou a mão como fala

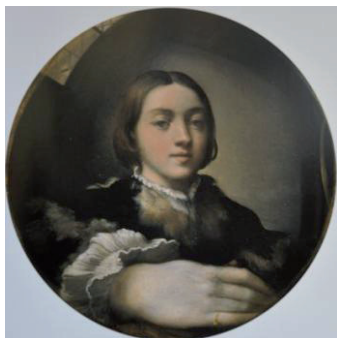


Fig. 7 – Francesco Mazzola, dito O Parmesiano. Autorretrato. 1524. Viena

Espelho e intimismo, autorretrato, metáfora e complexidade: como tal estratégia de leitura se aplica ao autorretrato de Francesco Mazzola dito o Parmegianino (1503-1540), de 1524, intitulado “Autorretrato num Espelho Convexo”!... (Fig. 7)

Subtileza técnica e efeitos bizarros contribuem para a qualidade deste autorretrato, onde cada detalhe refletido, luzes e sombras, acentuam a naturalidade da cena (de evidente originalidade na época) indiciadora de um intelecto complexo e extraordinariamente criativo. Refere Joanna

Woods-Marsden a propósito desta obra: “No centro do compartimento e da obra de arte, o autorretratista está vestido como um nobre cortesão, em pele e cambraia, e a sua mão, transformada em qualquer coisa diluída, branca e aristocrática, está adornada com um anel de ouro.”¹⁸.

Seguindo o princípio de que os dois principais centros de interesse em qualquer retrato são a sua cabeça e as mãos, não pode a interpretação circunscrever-se à linearidade: a cabeça, qual metáfora do intelecto gerador da conceção, e a mão que executa, que concretiza a ideia do pintor que de si mesmo é modelo, sublinham o exercício de virtuosismo apresentado.

Sendo este considerado o primeiro autorretrato autónomo italiano pintado no interior de um tondo, as conotações são ainda potenciadoras de outros diálogos e interpretações. A lembrança da tradição dos autorretratos contidos em medalhas, pela circularidade; as formas curvas e esféricas e o círculo, tidos como geometricamente de grande perfeição, remetendo para a formatação e representação das esferas terrestre e celestial – “Na verdade, a cabeça esférica de Parmigianino dentro do trabalho «esférico», virando-se no interior da sua estrutura circular, evoca uma analogia entre macrocosmo e microcosmo: a estrutura do cosmos e a da cabeça humana, aqui colocada como foco central da composição e do artefacto.”¹⁹.

Denotando uma profunda autoconsciência relativamente ao estatuto artístico e social do pintor, neste autorretrato a mão é assumida como atri-

18 Ob. cit., p. 133. (Tradução da responsabilidade da autora do presente estudo).

19 Idem, ibidem, p. 137. (Tradução da responsabilidade da autora do presente estudo).

buto do empenho da criação visual (aqui entendida como associação do intelectual com o pleno domínio da técnica pictural), a qual se celebra de modo fascinante nesta obra.

Sofonisba Anguissola (1532-1625) produziu diversos autorretratos cujo destino generalizado eram patronos interessados, a quem eram enviados como ofertas, dada a barreira de género que a impedia de entrar em competição de carácter profissional com pintores do sexo masculino, pagos para executarem trabalhos acertados.

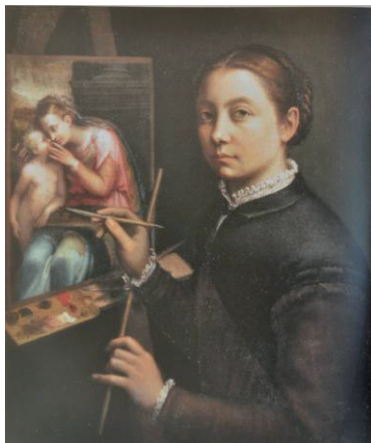


Fig. 8 – Sofonisba Nguissola. Autorretrato em vias de pintar uma Virgem com Menino. 1556.

Este “Autorretrato ao Cavelete Pintando um Painel Devocional” (1556) (Fig. 8) pode contextualizar-se numa perspetiva de autopromoção, em que a artista no ato de pintar é, simultaneamente, assunto e objeto, autora e modelo, segurando com delicadeza os instrumentos da Pintura, pincel, tento e paleta sobre a prateleira do cavelete. Curiosamente, é no decurso da segunda metade deste mesmo século XVI que os pintores reivindicam o seu estatuto profissional com recurso às ferramentas do seu ofício.

Clara Peeters (1594-1657) autorretratou-se, col. privada, cerca de 1610 sob o título sugestivo de “Vanitas”, ou a morte como argumento no autorretrato. A figuração da natureza-morta segundo o princípio de oposição entre o sentimento da beleza emanado da natureza luxuriante, e o seu contrário, o sentimento do efémero e transitório. Nesse conjunto de elementos da natureza, que progressivamente se vai degradando, se incluem a juventude e a beleza feminina e, como tal, tais motivos incorporam também o tema da “Vanitas”.

O autorretrato de Artemisia Gentileschi (1593-1652) intitulado “Auto-Retrato como Alegoria da Pintura” (1638-1639), Royal Collection, Londres, filia-se na reivindicação do estatuto intelectual da artista, enquanto pintora ou, por outras palavras, a personificação feminina da Pintura e a identificação direta da artista com a arte a que alude. Este autorretrato representa um ato de coragem da parte de uma mulher pintora, na medida em que todo o esquema apresentado representa uma subversão dos valores artísticos (os quais privilegiavam o intelecto masculino e remetiam

para um plano de passividade o trabalho artístico feminino), reunidos na dupla dimensão intelectual e manual: o arco descrito pela cabeça e pelas mãos articula metaforicamente ambos os domínios subjacentes à execução do trabalho artístico, paralelamente com a figura enérgica e vigorosa que domina a composição, cuja construção enfatiza a afirmação da criatividade da pintora. O acrónimo A.G.F. colocado sob a paleta sublinha a tenacidade desafiadora e a firmeza da sua atitude num meio artístico adverso.

Rembrandt (1606-1669) foi um dos artistas que mais autorretratos produziu, cobrindo a sua carreira artística de mais de quarenta anos. Esta obra sob a designação de “Autorretrato como Apóstolo Paulo”, de 1661, Amesterdão, representa a delegação do próprio rosto do artista na personagem do Apóstolo Paulo, podendo suscitar a interrogação sobre a eventual identificação do pintor com uma das figuras mais marcantes do primeiro cristianismo. É, porém, pelo poder da expressão, surpreendente, pela sinceridade eloquente do semblante e pela técnica que este autorretrato se distingue, sendo notórias as carnações e os efeitos da luz e da sombra sobre fundo neutro. O presente autorretrato pode ser incorporado na interpretação de que Rembrandt não pretendeu personificar a sua época, antes privilegiando uma grande complexidade afetiva, espiritual e humanística e evidenciando características de profundo intimismo e de forte penetração psicológica. Sendo certo que esta última noção era desconhecida no século XVII, não será de estranhar a primazia concedida à semelhança/parecença, para a qual concorria obviamente a execução manual extremamente cuidada.

No belíssimo “Autorretrato” a $\frac{3}{4}$ que se encontra na Fundação Calouste Gulbenkian (c. 1863) Degas (1834-1917) quis ser visto através de uma imagem pública, como personagem romântica e simultaneamente protagonista da modernidade do tempo em que vivia. É uma obra emblemática, concebida ainda na tradição da Renascença, mas em que o modelo exhibe vestes contemporâneas, assumindo postura de “dandy”, segurando o chapéu escuro de seda e as luvas de camurça, em atitude de saudação ao espectador, a quem a sua expressão facial se dirige, enfatizada pela técnica de domínio do espaço pictural através do próprio corpo.

Sendo a abordagem polissémica da imagem inevitável, a teatralidade subjacente à pose do modelo não deixará de suscitar a metáfora da possibilidade de associação da representação autoconstruída a um espaço cénico onde se desenrola o diálogo entre o protagonista e o destinatário / espectador da ação apresentada.

No ano imediatamente anterior à sua morte, o mesmo ano em que entra no sanatório de Saint-Paul-de-Mausole, Saint-Rémy-de-Provence,

1889, Vincent Van Gogh (1853-1890) pinta um dos seus muitos autorretratos Musée d'Orsay, Paris, cerca de quarenta em menos de cinco anos e mais de vinte nos últimos dois anos de vida.

Um olhar verdadeiro, intensamente emocional e fixo, em que se adivinha uma firme determinação, e um profundo autoconhecimento, são características evidenciadas pelo pintor, que confessa ao irmão Théo: “Eu queria fazer retratos que um século depois surgissem às pessoas de então como aparições. Portanto, eu não procuro fazê-lo pela semelhança fotográfica mas pelas nossas expressões apaixonadas, empregando como meio de expressão e de exaltação o caráter da nossa ciência e o gosto moderno da cor. O meu próprio retrato é também quase assim, o azul é um azul fino do Midi e o fato é em lilás claro.”^[20].

Os olhos que refletem a transparência do sentimento do “eu” convertem-se no espelho de projeção do olhar do observador, espécie de simbiose que, no ato de comoção, reconhece a comunhão na dualidade, reencontrando a fórmula “je est un autre”...

O reconhecimento da coragem emergente deste sincero registro de autorrepresentação acaba, afinal, por remeter para as inesgotáveis polémicas que a produção artística de Van Gogh tem suscitado ao longo do tempo: “Génio e Loucura - Ninguém sabe exatamente de que enfermidade sofria Van Gogh... No século XIX, associava-se com frequência a loucura ao génio criativo, e não era raro crer que a intensa sensibilidade de um artista e o aspeto irracional da criação artística podiam derivar para alterações mentais. Seguidamente, a obra e o sofrimento de Van Gogh interpretaram-se desta maneira e deram lugar a muitas especulações sobre a loucura.”^[21].

De entre os numerosos autorretratos deixados por Pablo Picasso (1881-1973), a escolha recaiu entre um de 1907 Narodni Galerie V, Praga e outro de 1972, Col. Privada Tóquio. Entre um e outro poderá situar-se a trajetória da sua vida artística: 1907 é o ano de acabamento da pintura emblemática “Les Demoiselles d'Avignon”, que marca o nascimento oficial do artista, o primeiro dos dois autorretratos surge, pois, quando começou a afirmar a sua personalidade pictural e artística; o autorretrato de 1972 terá o sido o último autorretrato de Picasso e uma das últimas obras que executou,

20 Transcrito por Henri Soldani, in AA.VV., *L'autoportrait dans l'histoire de l'art - De Rembrandt à Warhol*, Beaux Arts Éditions/TTM Éditions, 2009, p. 141. (Tradução da responsabilidade da autora do presente estudo).

21 Cornelia Homburg, in *Los Tesoros de Vincent Van Gogh*, tradução em língua espanhola publicada em Barcelona em 2008 por Editors, S.A., Iberlivro - a partir da edição inglesa de Carlton Publishing Group do mesmo ano - p. 47. (Tradução da responsabilidade da autora do presente estudo).

falecendo no ano seguinte. “In extremis”, que longo caminho percorrido pelo autorretrato, entre o rosto-máscara (de influência africana) e o rosto-crânio, pré-figurando a morte e o medo do desconhecido!... E se em 1907, quando Picasso tinha 26 anos de idade, se pode ainda colocar a questão da semelhança e as influências do cubismo, em 1972 a autonomia da obra em si sobrepõe-se a qualquer referência a uma realidade exterior, designadamente em termos de semelhança.

A geometrização das formas simplificadas do rosto de 1907, sustentando o olhar penetrante e enérgico, residente na dilatação das pupilas do modelo, não deixa de pôr em causa a noção de semelhança e, portanto, a prática da autorrepresentação.

No autorretrato de Picasso, pintado a 3 de junho de 1972, os olhos começam a sair das órbitas, sentimentos de angústia, impotência e pavor antecipam a visão da própria morte, a qual haveria de acontecer no ano seguinte, fechando o ciclo de experiências artísticas protagonizadas pelo pintor. Inequivoca a sua capacidade de comover o observador, testemunho extraordinariamente humano e intimista, de quem sabe que já não se trata apenas de apontar o próprio olhar ao espelho. O seu rosto macilento, de lembrança marmórea e olhar petrificado, não ilude: criador e observador unem-se, numa atitude universal e ancestral, de quem sabe que nada mais resta senão a aceitação da miserável condição humana, com as suas fragilidades e limites, incontornáveis.

IV. Para a compreensão do autorretrato em Portugal: breve contextualização da sua produção

O primeiro autorretrato (como tal identificado) de que há notícia em Portugal está esculpido numa mísula – de um ângulo que, na Casa do Capítulo do Mosteiro de St^a. M^a. da Vitória, na Batalha, serve de suporte ao arranque das nervuras da abóbada – representando Mestre Huguet (?-1438), que dirigiu o estaleiro batalhino entre 1402 e 1438.

A escultura, construída no século XV, filia-se na tradição de afirmação de uma identidade de pertença a um grupo profissional, à semelhança da autorrepresentação de Peter Parler, no trifório da Catedral de Praga (c. 1370-1379). Os elementos que identificam o arquiteto responsável pelas obras da Batalha (projeto de arquitetura de alçada régia) estão bem visíveis

na figuração: a figura está de cócoras, em adaptação à superfície, usa túnica cintada e chapéu de turbante traçado pelo pano pendente, conforme vestuário do século XV, exibindo nas mãos a régua do seu ofício.

A apontada proveniência estrangeira (levantina? inglesa? irlandesa?) de Huguet remete para a influência exterior e para a permeabilização do intercâmbio cultural com uma linguagem artística próxima do dinamismo de outros centros artísticos europeus, sobretudo se for tido em conta o papel da rainha D. Filipa de Lencastre na afirmação da dignidade da Dinastia de Avis, bem como a importância da edificação do Mosteiro na reivindicação da legitimidade do poder régio.

No autorretrato de Huguet está patente que na visibilidade que de si quis deixar para a posteridade o artista privilegiou a demonstração de autoconsciência relativamente à sua identidade artístico-profissional. O sentido da identidade construída situa-se nas adjacências da afirmação individual do artista e da sua ligação a uma obra emblemática referenciada à independência de um reino.

Francisco de Holanda (1517-1584) autorretratou-se, Biblioteca Nacional de Madrid, na última imagem de “De aetatibus mundi imagines” (f.º 89 R), usada como cólofon. A autorrepresentação mostra o artista rodeado pelas três virtudes teológicas, Fé, Esperança e Caridade, em gesto de oferta do “Livro das Imagens das Idades do Mundo” à fera que representa a Malícia do Tempo.

Imagem emblemática cuja compreensão passa naturalmente pela mobilização não só da contextualização da representação, temática, atributos e significação da cena, como pela caracterização cultural e artística do próprio autorretratado.

Francisco de Holanda defende a origem divina da arte e, porque Deus é a primeira causa de todas as formas de existência, é também a única fonte de inspiração artística. “A criação é pintura, na idêntica medida em que pintura é criação de mundos (...) A pintura nasce também sob o signo da marca individual.”^[22]

No espaço de representação do autorretrato as virtudes da Fé, no Cristianismo, representado no atributo da cruz, a Caridade com a mensagem da generosidade e a Esperança no triunfo dos valores do Antigo, protegem da fúria da destruição evidenciada pela fera Malícia do Tempo a obra do artista, que entre mãos a segura, implorando a proteção do castigo divino contra a ameaça iminente e insensível dos vícios, simbolizados no animal,

22 Adriana Veríssimo Serrão, *Ideias Estéticas e doutrinas da arte nos sécs. XVI e XVII*, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Direção de Pedro Calafate, vol II – *Renascimento e Contra-Reforma* – Caminho, 2001, p. 157.

contra o engenho e a criação do artista, que no cenário tradutor da mensagem de triunfo da espiritualidade e da sabedoria integrou o seu autorretrato. Holanda pretendeu deixar para a posteridade o registo da sua imagem ligada à obra produzida, na dupla qualidade de humanista e de artista.

O autorretrato que se segue, Museu Grão-Vasco, Viseu, insere-se no retábulo subordinado ao tema “Cristo em Casa de Marta e Maria” (c. 1535-1540), hoje no Museu de Grão Vasco, mas proveniente da capela de St^a. Marta do Paço Episcopal de Fontelo, encomendado c. de 1530 por Dom Miguel da Silva (vide armas dos Silvas no pedestal das colunas que integram a arquitetura), bispo de Viseu – reconhecido humanista que foi embaixador de Portugal em Roma entre 1515 e 1525, no tempo de Leão X, Adriano VI e Clemente VII, de quem era amigo próximo – e cujo retrato nesta obra foi identificado pelo historiador de arte Rafael Moreira como sendo a personalidade sentada à mesa com Cristo.

Dalila Rodrigues nomeia a dupla Grão Vasco (c. 1475-1541-1542) e Gaspar Vaz (séc. XV/XVI) como responsáveis pela execução do retábulo.^[23]

A temática da obra, indicada no próprio título, remete para o texto evangélico de S. Lucas.^[24] A ação, centralizada em Cristo, passa-se em cenário ostensivamente doméstico, entre arquiteturas clássicas e janelas em *trompe l'oeil*, abrindo significativamente a ação para o exterior do espaço pictural. A linguagem dos gestos supre a das palavras: Marta, voltada para Cristo, estende a mão em direção a Maria, por sua vez em atitude contemplativa.

Emblematicamente disfarçada, no ambiente religioso e simbólico, a figura do pintor que nela se autorretrata – sendo suposto tratar-se de Gaspar Vaz – quis deixar o seu registo/assinatura nessa obra eclética, e de encomenda notável, saída da oficina de Viseu, sob orientação artística de Grão Vasco. Identificado pelo barrete do ofício de pintor, o rosto emergente e o olhar dirigido para a parte central da cena, a mão bem visível sobre uma das colunas, insinua-se sem se introduzir na ação, qual figura de convite que conduz e orienta o olhar do observador, direcionando-o para a figura de Cristo, cuja linguagem gestual corrobora a mensagem cristã da necessidade da primazia da palavra de Deus sobre as preocupações terrenas. É o *admonitore*, lembrando a condição humana.

23 Vide Dalila Rodrigues, *Grão Vasco*, Aletheia Editores, Lisboa, 2007, p. 31.

24 Quando caminhava, Jesus entrou numa aldeia e uma mulher chamada Marta recebeu-o na sua casa. Tinha uma irmã, Maria, a qual se sentou aos pés de Cristo enquanto escutava a Sua palavra. Atarefada com o trabalho, Marta perguntou a Jesus se não O preocupava a irmã não a ajudar, ao que Cristo lhe respondeu que ela se preocupava com muitas coisas, mas que poucas são necessárias, ou melhor, uma só e que Maria tinha escolhido a melhor parte, que não lhe seria arrebatada.

Fernão Gomes (1548-1612) utiliza recurso idêntico, em 1590, ao pintar o seu autorretrato na “Ascensão de Cristo”, Museu de Arte Sacra do Funchal, dirigindo o olhar para o exterior do espaço de representação, em direção ao olhar do observador. A mão direita sublinha a intencionalidade de focalização na manifestação divina, enquanto que a sua fisionomia atrai a atenção pela singularidade e individualização dos traços, distintos da idealização das outras personagens.

Giraldo de Prado, ou Giraldo Fernandes do Prado (1535?-1592), “Em 1590 (...) ao tempo pintor de óleo e de fresco, calígrafo e cavaleiro-fidalgo de D. Teodósio II, Duque de Bragança, pintou os painéis do retábulo da igreja da Misericórdia de Almada, por encomenda de ilustres almadenses, o então provedor Francisco de Andrada e Manuel de Sousa Coutinho.”^[25]. No painel central do extenso retábulo, alusivo à temática bíblica de invocação mariana, pinta o seu autorretrato, auto-figurandosse como observador que, embora dentro do espaço pictural, se posiciona exteriormente à cena principal representada no centro do quadro.

A colocação estratégica do autorretratado, a dimensão psicológica individualizada da sua expressão, remetem para uma postura de afirmação, equivalendo a presença do autor à sua assinatura na obra. O discurso do pintor, sensível à graciosidade das duas personagens femininas – Virgem e Sta. Isabel – e ao enquadramento destas num espaço de representação definido pelas arquiteturas de pendor maneirista que compõem o cenário, sublinha a teatralidade da construção do espaço de representação que, com a sua presença, assina.

Pedro Nunes (1586-1637), mestre eborense de formação italiana – esteve em Roma entre 1609 e 1614 – pertenceu à última geração de pintores maneiristas, cuja atividade se verifica ainda durante o primeiro terço do século XVII, quando já emergiam propostas estilísticas mais inovadoras e consentâneas com o proto-barroco, que se expressava em abordagens naturalistas.

Refere Vitor Serrão: “Estamos perante um artista plenamente integrado – dir-se-ia que algo anacronicamente, dada a época avançada em que labora – nos programas do maneirismo italianizante, no sentido «intelectual» da distorção dos espaços, fidelidade à *idea* romanista de ambiguidade e capacidade de vibrante colorista.”^[26].

25 Vide Alexandre M. Flores e Paula A. Freitas Costa, “*Misericórdia de Almada - Das Origens à Restauração*”, Sta. Cada da Misericórdia de Almada, 2006, p. 83.

26 Vitor Serrão, “*O Maneirismo*”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. VII, Alfa, 1986, p. 86.

Na espetacularidade cenográfica da “Descida da Cruz” Capela do Esporão, Sé Catedral de Évora, marcada sobretudo pelos efeitos de desequilíbrio na relação dos planos e das figuras, pelo cromatismo e pelo característico modelado, sobressai uma cabeça coberta com barrete vermelho de faixa branca, onde se impõe um olhar expressivo, direcionado para o espectador, enquanto que o indicador da mão direita aponta o destinatário do percurso de leitura: a figura de Cristo, símbolo da esperança na vida eterna; em contraste com essa visão, foi colocado em primeiro plano um conjunto de elementos que remetem para a lembrança da morte física – a caveira e os ossos, em cruz.

O autorretrato de Pedro Nunes, como “admonitore”, assim assinando aquela que é tida como a sua obra-prima, protagonizando postura exterior ao cenário religioso e ao tempo da narrativa – qual “eu fiz esta obra” – dimensiona o humanismo concomitante com o seu maneirismo retardatário conforme o normativo tridentino: “Esta notável composição romanista, derivada de um modelo rafaelesco segundo estampa de Raimondi, mas com interpretação livre, arrojada e assaz original, marca o clímax da nossa pintura da *Contra-Maniera*; integra, além disso, o autorretrato do artista em postura de *admonitore* e testemunho de liberalidade.”^[27]

O autorretrato de António de Oliveira Bernardes (1662-1732) insere-se no óleo sobre a “Chegada de Sta. Inês de Assis ao Convento” (1696-1697), Conv. De Sta. Clara, Évora. Tema incidente sobre a iconografia clarissa, desenvolvido num quadro de história, narra os acontecimentos que rodearam a história da irmã de Sta. Clara e apresenta uma cena de grande dinamismo cenográfico, na qual o artista se pintou como figura secundária, disfarçado “in assistenza”. Todavia, a sua figura, de fisionomia extraordinariamente individualizada, destaca-se na cena e interpela o observador, para quem o olhar do pintor dirige o diálogo – testemunhando com tal postura uma notória autoconsciência relativamente à nobreza do seu ofício e à afirmação do novo estatuto social e profissional dos pintores de arte.

Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, Marquês de Montebello (1595-1662), produziu pelo meado de seiscentos (c. 1643) um autorretrato que pode dizer-se ter inaugurado em Portugal o verdadeiro autorretrato independente. (Fig. 9)

A tipologia geral do autorretrato que veremos desenvolver-se no nosso país no século XIX encontra na autoimagem do Marquês de Montebello uma evidente antecipação que, curiosamente, parte de alguém que viveu

27 Vitor Serrão, in *A Pintura Maneirista em Portugal - Arte no Tempo de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1995, p. 494.



Fig. 9 – Marquês de Montebello (c. 1643)-Auto- Retrato

parte substancial da vida pessoal no exterior. Tendo sido detentor de diversas comendas e solares no território nacional, por via de herança materna, escolheu o partido e o serviço de Filipe III de Portugal, IV de Espanha, de quem foi embaixador em Roma. Viveu também em Madrid e em Milão e dedicou-se ao ensino da pintura, sobretudo de retrato, em consequência de ter visto bens confiscados no seu país, por se ter posicionado do lado de Espanha.

Importa sublinhar a questão da novidade (c. de 1643) entre nós do autorretrato reivindicativo, de afirmação profissional, quando a coleção de autorretratos da Galeria Uffizi, constituída pelo cardeal Leopoldo de Medici (1617-1675), continuada pelo sobrinho Cosme III, Grão Duque da Toscana (1642-1723) anda oficialmente associada à data de 1681.

A iconografia escolhida pelo Marquês, de Montebello, que se autorrepresenta como pintor independente, rodeado dos filhos, é extremamente original, sem paralelo na pintura portuguesa do tempo. Pintado a $\frac{3}{4}$, semi-voltado para o espectador, de pé e ao cavalete, mostrando os instrumentos do seu ofício – pincéis e paleta – os dois filhos como modelos, as inscrições identificando o filho Francisco, a filha Bernarda e ele próprio – “*Felix Machado Marques de Montebello*” – todos os elementos apresentados sublinham o assumir do seu estatuto de artista da corte de Madrid, na especialidade da pintura de retrato. As insígnias de fidalgo que exhibe no peito acentuam a pose aristocrática. Foi feito conde de Amares depois de 1640. Trata-se de um autorretrato reivindicativo e emblemático.

V. A pintura do autorretrato contemporâneo em Portugal: evolução e reflexão

Em contexto de retrato coletivo de colegas de profissão – é o primeiro retrato de grupo produzido pela pintura portuguesa, enquanto testemunho de cumplicidade de um ideário^[28] – João Christino da Silva (1829-1877)

28 A segunda representação pictural unindo outra geração de pintores, a geração naturalista, haveria de ser executada por Columbano, em 1885, que nela se autorretrata. O quadro foi destinado

inseriu a sua figura no quadro “Cinco Artistas em Sintra” M.N.A.C., pintado em plena natureza em 1855, colocando-se em posição lateral face ao grupo central, como figura secundária^[29]. Um outro pequeno grupo formado por camponeses curiosos com a técnica artística pontua a dimensão do grupo central de figurantes.

Para além de autorretrato reivindicativo de um estatuto sócio-profissional a que a ainda recente criação da Academia de Belas-artes (1836) vinha sublinhar a importância, este é também um autorretrato *em disfarce*, em que o pintor afirma a pertença a um grupo de artistas estética e ideologicamente representado e geracionalmente cúmplice. Nesse sentido, o autorretrato apresentado representa também um símbolo da estética romântica.



Fig. 10 – Henrique Pousão. Autorretrato

De Henrique Pousão (1859-1884), um autorretrato executado em 1878, (Fig. 10) aos 19 anos de idade, portanto obra da juventude (embora tenha desaparecido prematuramente, com apenas 25 anos), do ano anterior à finalização do curso na Academia Portuense de Belas-Artes e também anterior à sua partida para Paris, o que viria a suceder em novembro de 1880, onde iniciou estudos nos “ateliers” de Cabanel e de Yvon, tendo-se seguido Roma, em novembro de 1881.

A expressividade natural e a sinceridade do olhar aliam-se no registo da auto-observação, sendo perceptíveis sentimentos de subjetividade e de afirmação pessoal, característicos de uma atitude romântica.

à decoração da cervejaria Leão de Ouro, sendo o único retrato da geração naturalista que frequentava aquele espaço, o qual, por sua vez, serviu de cenário à representação.

29 Refere José-Augusto França, *Perspetiva artística da história do século XIX português*, 1979, pp. 22-23, a propósito da composição desta obra: “Lá estão todos os artistas românticos menos um; é Anunciação quem toma o centro da composição, no ato de pintar, e por detrás está Metrass, olhando, envolto numa capa (...) Ao fundo, enérgico e pequenino, Vítor Bastos, que fará o monumento a Camões; sentado no chão, modestamente, José Rodrigues, que será o modesto retratista da época e o pintor dos pobres; olhando, meio curvado e algo ansioso, o autor do quadro, Cristino, o contestatário da sua geração. Quem falta é Meneses, visconde recente (...) que prefere autorretratar-se em busto e muito medalhado, como noutra quadro se verifica.”

A escolha de Pousão é um sinal inequívoco de individualismo, da “persona” que olha o observador, é um exercício de puro virtuosismo; não há na autorrepresentação indicadores que remetam para reivindicação de estatuto ou de profissão, tratando-se da construção de um território especial, a sua identidade, usado como recurso técnico, assim dando razão ao princípio de que “todos os pintores se pintam”.

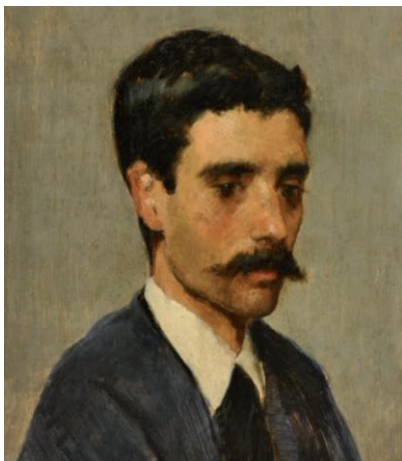


Fig. 11 – Silva Porto. Autorretrato. C. 1879. MNAC.

O paisagista Silva Porto (1850-1893) executou raríssimos retratos de si mesmo. Identificado^[30] como um autorretrato seu, de c. de 1879 (Fig. 11), de meio-corpo, a figura impõe-se desde logo pela profundidade traduzida na expressão facial.

A observação devolvida ao espectador exprime um carácter intimista e de grande sensibilidade, privilegiando serenidade, timidez, reflexão e seriedade. 1879 foi o ano de regresso do pintor do pensionato que ganhou e lhe facultou a realização de estudos em Paris e em Roma. Sob a orientação de Cabanel, Yvon e Daubigny, foi admitido nos “salons” de 1876, 1878 e 1879^[31] e, neste último ano, terá conhecido a futura esposa, Adelaide Tavares Pereira, que lhe serviu de modelo^[32] com alguma frequência.

No busto perfilado, com a cabeça ligeiramente voltada, a nota porventura mais evidente é a ausência de coincidência entre os olhares do autor e do espectador, qual texto visual em que a perspetiva que o pintor privilegiou está contida na projeção do seu olhar concentrado num ponto indefinido, localizado no espaço de inserção do espectador, cuja presença sugestivamente se indica através da direção do olhar autoral.

30 Cfr. Maria Emília Vaz Pacheco, *Silva Porto e o Naturalismo em Portugal*, C.M.Santarém, IPPAR, C.M. Porto, Santarém, 1993, pp. 88 e 89.

31 Visitou ainda a Inglaterra, a Bélgica, Holanda e Espanha e esteve em Capri, a cuja luz e regionalismo foi extraordinariamente sensível. Após o regresso, em 1879, e por morte de Tomás da Anunciação, ocupou a cadeira de Pintura de Paisagem na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Foi considerado o maior pintor paisagista português de todos os tempos.

32 E com quem casou em 6 de fevereiro de 1882 – Cfr. Maria Emília Vaz Pacheco, ob. cit., pp. 89 e 136.

Trata-se de uma obra construída na tradição do autorretrato como exercício de auto-observação, na tradição do Romantismo e que irá encontrar mais tarde novos desenvolvimentos no autorretrato introspetivo.

Existem várias autorrepresentações de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), a maioria das quais apresentadas em associação com a prática da pintura. Pela singularidade do retrato coletivo pintado na grande tela em que se autorrepresentou aos 28 anos, em 1885, executada em homenagem à geração naturalista, “O Grupo do Leão”, M.N.A.C., tela destinada a figurar originalmente na cervejaria que deu o nome ao grupo³³. Columbano ocupa, de pé junto ao irmão, posição lateral relativamente à centralidade da obra – estrategicamente definida pelo mestre do naturalismo, Silva Porto – o caricaturista por excelência da sociedade portuguesa, Rafael Bordalo Pinheiro (sentado e acompanhando a generalidade dos olhares dos demais retratados), cuja obra define uma apreciação de rara exatidão relativamente aos Portugueses. Significativamente – Columbano representa a vertente erudita do entendimento do seu País – o autorretratado, com o seu aspeto intelectual, acentuado pela miopia que se adivinha nas lunetas, coloca-se como se estivesse de saída da cena e dos ideais do paisagismo defendidos pelo grupo de artistas, cujos princípios estéticos epigonalmente haveriam de continuar no tempo, nas próximas gerações. Columbano era retratista, pintor de interiores, e a sua autorrepresentação sublinha esse distanciamento. É evidente a consciência do ato e do espaço da autorrepresentação, o artista está ciente do papel central que o rosto desempenha na definição da identidade da “persona”.

No mesmo ano de 1885, quando pintou o “Retrato de D. José Pessanha”, M.N.A.C., – erudito e crítico de arte que escrevera um artigo sobre o artista – Columbano inscreveu na representação a sua autoimagem num espelho, conceptualizado como “trompe l’oeil” da composição, assim evidenciando um notável exercício de modernidade pictural, no tempo artístico nacional e no contexto da produção da autorretratística no País. Emblematicamente, a encenação que integra a autoprojeção sobre um dos instrumentos da profissão do pintor, converte-se num espaço de ensaio da metáfora sustentada entre a pintura e a crítica. A autorrepresentação ganha uma dimensão mais aprofundada, em termos de explicitação do registo da autoanálise e da auto-observação, sublinhando a ausência de constrangimento face à apre-

33 Tela hoje no Museu do Chiado, sendo a seguinte a identificação dos retratados: José Malhoa, Moura Girão, Rodrigues Vieira, Henrique Pinto, João Vaz, Silva Porto, António Ramalho, Rafael Bordalo Pinheiro, Cipriano Martins, Alberto de Oliveira, Ribeiro Cristino, Manuel, o Criado e o autor da tela, Columbano. Cfr. Maria Emília Vaz Pacheco, ob. cit., pp. 96/97.

ciação do objeto/matéria que é a pintura relativamente ao crítico de arte, em conformidade, afinal, com a intransigência que o caracterizou na sua liberdade artística.

De dois anos mais tarde (1887) data o autorretrato de Ernesto Condeixa (1857-1913). Os estudos realizados em Paris (onde permaneceu entre dezembro de 1880 e abril de 1886, tendo sido discípulo de Alexandre Cabanel) refletem-se no academismo que informa a sua paleta. A obra, M.N.A.C., estrutura-se num jogo de sombra/luz, em tonalidades enegrecidas conforme o convencionalismo esquemático dos valores próprios do Romantismo. A visão do autorretrato devolve ao espectador uma representação de meio-corpo, frontal, qual reflexão “eu olho-te a observares-me, depois de me ter olhado no espelho a pintar-me”. Através da coincidência de olhares, do pintor e do espectador, comunica-se o exercício da auto-observação, seguindo os modelos clássicos da autorretratística genericamente vigorante em França na primeira metade do século XIX, os quais continuavam a informar culturalmente a formação dos nossos pensionistas e bolseiros^[34]. O autorretrato de Condeixa apresenta-se como uma autorreferência de grande sinceridade na captação da individuação, com ênfase na perseguição consciente de um intimismo narrativo de grande sensibilidade e honestidade.

Entre os autorretratos pintados por Aurélia de Sousa (1866-1922), assume particular destaque aquele que executou cerca de 1900, M.N.S.R., portanto na viragem do século, pela modernidade, unanimemente reconhecida pela crítica nacional e internacional^[35]. Representa uma visão emblemática da mulher artista, na sociedade portuguesa do seu tempo. Ainda que as palavras que se seguem não tenham sido dirigidas especificamente a Aurélia, como são elucidativas, designadamente na possibilidade do seu ajuste ao autorretrato em questão: “Eu tenho uma face, mas uma face não é o que eu sou. Por detrás existe uma mente, a qual tu não vês mas que te observa. Esta face que tu vês mas eu não, é um ‘medium’ que eu possuo para expressar alguma coisa do que eu sou.”^[36]

Sobre esta obra disse José-Augusto França: “Fácil seria descrever esta cabeça severa, de cabelos arruivados, cortada pelo decote subido de uma

34 O desenvolvimento da produção artística de Condeixa processou-se entre as duas primeiras gerações naturalistas portuguesas, e embora a sua carreira como pintor de História tenha sido considerada por alguma crítica como secundária, foi também retratista de mérito.

35 Este autorretrato ganha uma nova projeção desde a sua inclusão na obra *500 Self-Portraits*, Phaidon Press Limited, London, 2007, p. 354 (1ª. edição 2000)

36 Julian Bell, *500 Self-Portraits*, ob. cit., p. 5. Tradução da responsabilidade da autora do presente texto.

blusa azul (...) um grande alfinete de âmbar a fechar geometricamente este elemento da composição, na vertical da risca do penteado, do nariz, no meio da boca cerrada (...) o vermelho e o azul do que traz vestido (...) Somam-se estes elementos do retrato – mas fica de fora aquele que sobretudo o faz: este olhar azul-claro que fixa inteiramente a composição. Não se diz os olhos, semicerrados por atenção, fitando o espelho invisível – mas o olhar, ou seja, o que neles é imaterial. (...) Que mais profunda solidão numa quinta antiga sobre o Douro, de exílio da pintora? Não há, com certeza, outro autorretrato assim na pintura portuguesa (...)”³⁷.

O tempo de Aurélia foi também o de Sigmund Freud, de Klimt, Van Gogh e Schieller. Esteve em Paris, entre 1898 e 1902, onde estudou com Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant, tendo viajado e pintado na Bretanha e visitado museus em Bruxelas, Antuérpia, Berlim, Roma, Florença, Veneza, Madrid e Sevilha, não sendo de refutar a execução do autorretrato em Paris.

Frontalidade, expressão enigmática do rosto, intimismo, severidade e uma enorme consciência da própria individualidade, são características de uma modernidade irrefutável, paralelamente com a abertura para soluções inovadoras que o século XX haveria de conhecer, na desconstrução do cubismo, na angústia expressionista ou no lirismo abstracionista.

Da sua curta vida marcada pela boémia, Armando de Basto (1889-1923) deixou-nos um autorretrato, M.N.S.R., executado cerca de 1917. A grande dimensão do rosto, ocupando a quase totalidade do retângulo, é o elemento que desde logo se impõe na visão da tela. Uma observação mais atenta permite perceber um olhar melancólico, centrado no espectador, em cuja direção o rosto e o torso se voltam.

Emergindo dos tons enegrecidos do fundo – os quais enquadram a figura – o rosto, em tonalidades térreas, espelha as marcas de uma vida desregrada e rebelde que caracterizou o percurso de vida do artista, quer em termos académicos, quer pessoais. Armando de Basto pintou-se como um homem e não como pintor. Tendo exercido ampla atividade nos domínios da caricatura e do desenho humorístico, só terá começado a pintar cerca de 1913, com incidência no retrato, ainda no período em que esteve em Paris (1910-1914), onde conviveu com Modigliani, que lhe pintou o retrato. De qualquer modo, a singularidade do autorretrato reside, fundamentalmente, no fascínio que se desprende do olhar, suscitando o diálogo – significativamente registando a facilidade de relacionamentos pessoais por parte do

37 José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses no Século XX*, Quetzal Editores, Lisboa, 2000, p. 20.

artista – na tradição da autorretrática de Rembrandt e de Henri Fantin-Latour, relativamente aos valores de tratamento do rosto, mas sobretudo marcando a perseguição de ideais de liberdade e de independência, distintivos da vivência modernista.

É de 1925 o quadro em que José de Almada Negreiros (1893-1970) se autorretrata, inserido num grupo de dois pares, C.A.M. da F. C. G., em cenário neutro, muito embora se saiba que a obra fez parte da decoração da “Brasileira” (Chiado, Lisboa) e sejam evidentes os indícios de conotação temática com o domínio artístico – da tela onde Almada colocou o ano de realização do quadro e a assinatura que o haveria de celebrar, ao desenho sobre o qual José-Augusto França se interrogou poder tratar-se da caricatura de Gualdino Gomes – “(...) se atentarmos no chapéu que lhe caracterizava a boémia verrinosa (...)”^[38] – até ao suporte do registo que merece a concentração da atenção da maioria dos elementos do grupo, mas de que certamente não terá sido aleatória a exibição do verso, vedando o acesso à descodificação do motivo desenvolvido. Almada vira para o campo visual do espectador o registo que segura com a sua mão direita, assim construindo um enigma com enfoque essencial na composição da cena de interior. Almada quis autorretratar-se como personagem de um encontro na esfera do convívio social, e não como protagonista de um cenário artístico, ainda que não tenha refutado visibilidade na alusão à condição artística: é manifesta a intencionalidade em mergulhar no quotidiano modernista, “na vida airada de Lisboa - 25”^[39], sem constrangimentos, dela comungando através da apresentação da frequência dos salões de chá e cafés característicos dos frenéticos anos 20. Almada autorrepresentou-se na celebração da sua contemporaneidade, assumindo-se na sua individualidade, numa conversa suspensa entre os figurantes, em cuja representação se impõe a transversalidade do olhar, como atitude de cumplicidade geracional.

Sábias as palavras de Bernardo Pinto de Almeida: “Almada foi sempre autorretrato.

De si e de Portugal, nas sucessivas modalidades que ele e o País foram tomando, numa inesperada identidade de propósitos e acerto de tempo (...)”^[40].

38 Cfr. José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses do Século XX*, Quetzal Editores, Lisboa, 2000, p. 50.

39 Idem, *ibidem*.

40 Bernardo Pinto de Almeida in AA.VV. *O Rosto da Máscara*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994, p.. 338.



Fig. 12 – José Tagarro. Auto-Retrato 1929-MNSR Porto

Em 1929 José Tagarro (1902-1931) realizou um duplo autorretrato (Fig. 12) que se apresenta como um dos mais originais (não só da sua época, mas seguramente da produção artística contemporânea portuguesa), produzido dois anos passados sobre a frequência da Escola de Belas-Artes de Lisboa, também dois anos antes da sua prematura morte e no exato ano em que visitou a França e teve oportunidade de estudar e se atualizar em Paris, durante algum tempo.

Pertencente à 2.^a Geração Modernista em Portugal^[41], a obra apresenta uma síntese de grande expressividade e força – com destaque para a atenção ao rigor no tratamento das cabeças, boca e olhos – resultante da articulação entre o característico traço firme (desenho) e a distribuição do cromatismo na mancha da pintura propriamente dita, numa demonstração de extrema modernidade e manifestação de grande dignidade profissional. E foi nesta condição que Tagarro quis ser visto para a posteridade: com o entusiasmo contagiante do artista que se autodescobre e se questiona, mirando-se no olhar/espelho do observador, a quem atrai ainda através das tonalidades do encarnado do lápis com que desenha, ferramenta do ofício que dá forma à ideia/criatividade. O efeito de surpresa persiste, em grande parte, pelo contraste entre técnicas – enquanto que a pintura modela o rosto pintado, com particular atenção na descrição do pormenor, o desenho do segundo plano expõe o rosto perfilado, numa construção simétrica de ambos os rostos, cujos olhares são dirigidos ao espectador, assim suscitando o diálogo entre desenho e pintura. Ideia e forma interpenetram-se na essência da imagem de inequívoco vigor narcisista, sem equivalente na pintura do autorretrato deste período: “É o simulacro da visibilidade da autoimagem que alimenta a imaginação e fomenta

41 Tagarro foi um dos organizadores dos I e II Salões dos Independentes, em 1930 e 1931, e no breve espaço de tempo em que viveu, realizou duas exposições individuais, uma em Lisboa e outra no Porto. Revelou forte dinamismo artístico, tendo colaborado (embora sujeito às respetivas encomendas) em publicações como a *Ilustração* ou o *Magazine Bertrand*, entre outras. Concorreu aos salões da S.N.B.A. nos anos de 1927, 1928 e 1930. O reconhecimento da sua importância artística ficou patente na criação de um prémio com o seu nome, para as áreas do desenho e da aguarela, em 1944, pelo S.N.I.

a criatividade artística (...) no impossível jogo de espelhos em que a autoimagem é projetada, representação da autorrepresentação narcisicamente refletida no olhar – espelho do espectador, paradigma do momento em que o artista, como sujeito em representação, se dá a ver, perdido nas ruínas da sua própria visão e mostrando-se como testemunho de uma profunda consciência da condição humana.^{42]}

O autorretrato de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) foi pintado no ano do seu casamento com Arpad Szénès, em 1930, col. privada, Paris, quando a pintora tinha 22 anos, também o ano anterior à oportunidade de expor nos Salons d'Automme et Surindépendants, em Paris^[43].

Autorretrato a meio corpo, em fundo predominantemente neutro, o olhar límpido, frontal e interrogativo, fixo no observador, constitui desde o primeiro momento de contemplação do espectador o principal foco de atração. É um registo figurativo de mulher, uma construção expressionista, reveladora de intensa sensibilidade, sem qualquer alusão do modelo à prática artística, ainda que seja possível antever, na plasticidade dos planos e nas linhas escuras e acinzentadas, a procura de novos valores espaciais. A figura feminina, emergindo entre os negros – do cabelo, das sobrancelhas, olhos e vestuário – impondo-se na tez clara da pele, da qual se destaca o rubro da boca (com correspondência na peça de mobiliário que se acha à direita do observador), ocupa parte significativa da tela e define-se entre a contenção do enquadramento em espaço interior fechado e a luminosidade do claro-escuro envolvente, numa síntese de evidente simplicidade e de reminiscência de um universo onde impera a solidão. Sente-se uma estratégia de introspeção psicológica, tendência já presente em Rembrandt e que se afirmou com o Romantismo.

É também do ano de 1930 o autorretrato de corpo inteiro de Artur Loureiro (1853-1932), então com 77 anos, M.N.S.R., obra executada dois anos antes da sua morte e onde as soluções estéticas apresentadas têm como patamar de referência os valores do naturalismo oitocentista em que o pintor fez a sua aprendizagem e se exercitou.

A imagem representa a figura de um velho homem, de pé, cujo corpo semiperfilado se ampara a uma bengala – posicionada no prolongamento

42 Maria Emília Vaz Pacheco, *Contributos de Jacques Derrida para o Estudo do Autorretrato*, in *Ver a Imagem*, II Colóquio de Doutorandos em História da Arte, Ciências do Património e Teoria do Restauro”, I.H.A. da F.L.L., 28 e 29 de maio de 2010 (no prelo).

43 A pintora partiu para Paris em 1928, acompanhada pela mãe (perdera o pai aos três anos), a fim de completar a sua formação. Em 1932 foi aluna de Bissière, na Académie Ranson. Haveria de realizar a sua 1ª. Exposição Individual em 1933.

da trajetória da diagonal definida pelo braço direito da figura – segurada pela mesma mão que prende um chapéu negro, certamente recolhido por respeito devido face à penetração em espaço interior. No gesto são visíveis os tons da carnalidade da mão, igualmente presentes no rosto virado na direção do espectador, que enfrenta no cruzamento de olhares. Sobre as vestes negras, um casaco castanho mel, gasto do tempo e do uso, compaginável com a exposição da idade, traduzida no branco do cabelo e da barba descuidada. O artista escolheu expor-se do ponto de vista humano, auto-descrevendosse em sintonia com a miséria afetiva e a solidão características dessa fase da vida. Significativamente, e com uma enorme coragem e força por detrás das lentes, os olhos do autorretratado interpelam o observador, a quem é oferecida a autoimagem/espelho, como proposta de reflexão intemporal.

O autorretrato pintado por Domínguez Álvarez (1906-1942) em 1934, intitulado “D. Quixote”, constitui uma imagem que dificilmente sai do alojamento da memória em que facilmente se instala, nas profundezas do silêncio interior específico do espectador atento. É uma obra que não tem paralelo na pintura do autorretrato contemporâneo em Portugal. A panóplia de sentimentos que gera no ato da sua observação corresponde sem contraditório à definição que José-Augusto França registou para autorretrato: “O autorretrato fita, por natureza e fatalidade de processo, o espectador que o há de olhar, tanto como a si próprio o pintor se olhou, e o que foi monólogo desejado do artista, acaba por se realizar em diálogo. Diálogo de três, porém, que três são os seus elementos: o pintor que se retrata, a sua imagem retratada, e a pessoa que a olha, como se estivesse a olhar o seu autor. Que não está: o autorretrato é apenas a sua imagem, não pintor pintado mas o que ele, fora dele, pintou. Mas por isso se dirá que, mais do que apenas a sua imagem, o autorretrato, está para além dela e de quem a pintou, por a ter pintado – ou seja, criado em obra de arte... Não se deixará de dizer que o autorretrato é a quintessência da arte, pela duplicidade mágica da imagem fornecida.”^[44]

O olhar acusatório, e completamente despido de esperança, que endereça ao espectador, cumpre-se na perturbação do vazio, na tristeza, na censura e no medo. A representação que de si deixa o pintor remete para um universo misterioso, conturbado e inquietante, feito mensageiro da morte a que sombras e negros aludem, povoando o cenário de onde emergem o rosto – alongado na barba cujo fim não se vislumbra – e parte do

44 José-Augusto França, *100 Quadros Portugueses do Século XX*, Quetzal Editores, Lisboa, 2000, p. 20.

peito, cuja tonalidade parece já ser presságio do cadáver que haveria de ser dentro de muito poucos anos passados. Da expressão pictórica de Álvarez correspondente aos anos 30 destacou também José-Augusto França o insólito – “Nenhuma referência parisiense, nenhuma informação de Berlim, nenhum acomodamento modernista, e um gosto espanhol que era ou podia ser de mais ninguém e lhe vinha da Galiza mais ou menos natal. Um artista isolado, passando misérias no Porto, sem ares da boémia burguesa dos de Lisboa – um vago sonho provinciano de «mais além» como divisa de impossível grupo. A sua pintura é toda assim, arredando-se do ensino da Escola que lhe deu diploma e desemprego, em perseguição de fantasmas soltos pelas ruas tristes do Barredo, manchas negras e informes; ou de paisagens visionárias de tenebrosos burgos de Espanha, lembrados do Greco.

É um D. Quixote que nunca entrou na mitologia portuguesa, pela indecisão mítica que vivemos, entre D. Sebastião e D. António, com a desgraça de ambos (...) A imagem de Álvarez é mais triste que qualquer outra (...)”^[45].

Álvarez morreu com 42 anos, vítima de tuberculose e certamente também das suas opções estéticas, definidas à margem dos padrões oficiais^[46]. O seu autorretrato é um paradigma da fragilidade da condição humana e do cenário de instabilidade em que a vida humana se movimenta. Pelo traçado das linhas oblíquas, em evidente oposição com a estabilidade inerente à figura vertical, Álvarez questiona a racionalidade da sua vivência, agoniada pela debilidade física e pela injustiça da ausência de reconhecimento, que só chegaria após a sua morte. Que metáfora mais adequada que a construída pelo pintor sobre si próprio?

O autorretrato de Maria Keil (1914-2012), pintado em 1941 (simples coincidência ou curiosidade, a inversão dos dois últimos algarismos com o ano do seu nascimento?), com 27 anos de idade, C.M. Silves, lembra o autorretrato de Aurélia de Sousa, anterior em cerca de quatro décadas, sobretudo pelo colorido, modernidade e firmeza da expressão, já que a simplicidade sedutora e a articulação com a prática da pintura – no recurso à representação do reverso de um quadro – distanciam Maria Keil da solidão de Aurélia, numa época que pouco tinha a ver com o início do século, apesar de o tempo ser de guerra e de insegurança.

45 José-Augusto França, ob. cit., p. 72.

46 Participou em 1929 nas exposições do grupo + *Além* (marcada pela crítica ao academismo e ao ensino naturalista de Marques de Oliveira na E.S.B.A. do Porto), foi recusado na IV Exposição de Arte Moderna do SPN (1939) e realizou apenas uma exposição individual em vida, em 1936, no Salão Silva Porto.

Por esse mesmo autorretrato – de indiscutível contributo para a afirmação da 2ª. geração modernista, que era a sua – recebeu Maria o prémio Amadeo de Souza-Cardoso do mesmo ano de 41. É como pintora que se autorretrata, representando-se junto ao reverso de um quadro, olhando firmemente o espelho/observador. Um aparente paradoxo está, porém, subentendido na imagem (no sentido em que o conceito pode indicar como propósito contra a opinião comum), o qual se pode sintetizar na seguinte interrogação: como pode um quadro ser representado no seu reverso, entrando assim em conflito com a ideia de representação pictural?

Aparente paradoxo, visto que a imagem pictórica é uma realidade ficícia, o quadro é uma representação, o seu reverso apresenta o objeto que lhe serve de suporte, é o negativo da representação a que alude, sugerindo a ideia de metáfora. Poder-se-á então especular que para conhecer o reverso do quadro há que “dar-lhe a volta”? Queria Maria Keil lembrar no seu autorretrato a dialética da sua meditação sobre o quadro, na dupla qualidade de imagem/representação e objeto? Ou questionar no simulacro da aparência a própria essência do autorretrato?

O autorretrato de Guilherme Camarinha (1913-1994), pintado em 1951 M.N.S.R., com os seus 39 anos, constitui uma obra notável e verdadeiramente singular em termos plásticos. O efeito imediato de surpresa, em parte causado pela dimensão da figura que ocupa a quase totalidade do quadro, deriva também da consciência estética manifestada no tratamento da iluminação, numa luminosidade dourada projetada sobre as tonalidades negras e acinzentadas das roupagens, dominando a composição, estando esta estruturada em planos onde o geometrismo impera.

Camarinha optou por uma representação de si como indivíduo, construindo uma autoimagem de impacto apelativo alimentado pelo vigor da expressividade do rosto e da própria pintura: a aproximação ao espectador é transmitida na linguagem gestual da imagem de prontidão sentada, o olhar baixo e fixo no espelho, em interrogação irónica, as mãos entrelaçadas e pousadas sobre os joelhos, em atitude expectante e de intensa vitalidade narcísica.^[47]

Cruzeiro Seixas (1920-) produziu, cerca de 1958, um autorretrato tri-dimensional que, pelo insólito e pela complementaridade, justifica a sua

47 Camarinha pintou este autorretrato no início da década que corresponde à dedicação do artista à tapeçaria, técnica que renovou, em que se distinguiu e foi premiado em 1967. Anteriormente, obtivera o prémio “Souza Cardoso” do SPN/SNI, em 1936, e um 2º.premio na I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1957, onde o autorretrato esteve exposto, tendo sido adquirido no ano seguinte (1958), pelo M.N.S.R., por aquisição ao artista, com o Fundo João Chagas.

abordagem no presente contexto: óleo e gouache sobre osso, col. J. P. F., Lisboa. O impacto imediato que acompanha o efeito de surpresa é perturbador, em grande parte ancorado na coragem de exposição material de uma ruína física, insinuando a metáfora de outra ruína, certa e transversal ao comum dos mortais, e justificando a reflexão de Derrida sobre o autorretrato: “O aspeto central da tese de Derrida reside, pois, na inevitabilidade do autorretrato como ruína, presente desde o primeiro olhar sobre o modelo (outro), condenado à condição de fragmentação da reflexão da imagem e à dependência do envolvimento com o espectador. É o simulacro da visibilidade da autoimagem que alimenta a imaginação e fomenta a criatividade artística.”^[48].

Humor provocatório, alguma crueldade, intencionalidade reflexiva, atravessam a obra e são pretexto para o autor desmontar a polissemia do autorretrato – é um olhar inquieto e irónico, aquele que Cruzeiro Seixas transferiu para o objeto artístico, que alegoricamente alude às práticas artísticas inerentes à humanidade pré-histórica e marca a tentativa de acerto temporal com as vivências culturais atualizadas com o seu tempo, e as propostas de criação artística vigorantes no exterior de Portugal.

O autorretrato não é reflexo do espelho mas o próprio espelho, no qual o criador se projeta e sobre o qual o espectador reflete, ao rever-se no condicionamento da sua libertação e na sua impotência face à sujeição inexorável ao tempo.

Em 1972 José Escada (1934-1980) pintou o seu autorretrato, C.A.M. da F.C.G., sob a temática da sua condição de artista, lembrada na representação da mão que segura o pincel, centrada na parte inferior da composição. Quadro dentro do quadro, a autoimagem por semelhança impõe-se pela frontalidade da reflexão no espelho e pela subjetividade transmitida no vigor do olhar fixo, numa linguagem figurativa atualizada com a recente produção artística europeia, frequentada e desenvolvida com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian: Amesterdão, Bruxelas, Madrid (ou Paris) no contacto com o Grupo Kwy, ou no convívio com artistas inovadores como Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Christo, etc.

O autorretrato ocupa o centro da metade superior da pintura, emergindo do cromatismo, e da luminosidade vibrante, e sendo emoldurado nas áreas periféricas cimeiras pelo labirinto de pequenas construções geométri-

48 Maria Emília Vaz Pacheco, *Contributos de Jacques Derrida para o Estudo do Autorretrato*, in *Ver a Imagem*, “Atas do II Colóquio de Doutorandos em História da Arte, Ciências do Património e Teoria do Restauro”, I.H.A. da F.L.L., 28 e 29 de maio de 2010 (no prelo).

cas, numa síntese que apela à vivência corporal e à presença efêmera, mas intensa, do tempo.

A autorrepresentação de Costa Pinheiro (1932-) pintada em 1985, intitulada “Paisagens do Atelier”, col. do autor, é portadora de uma profunda autoconsciência da representação, por sua vez geradora de uma complexidade inesgotável, sustentada na reflexão em torno da existência. Autorrepresentação integrada no ciclo emblemático denominado “la fenêtre de ma tête”, cabeça/sede das ideias na confluência do ato expressivo, enquanto utopia e erudição, é signo de criação artística, mas também poética, preocupação eclética a justificar a afirmação do percurso individual de Costa Pinheiro, reconhecidamente europeu. A cabeça/janela que abre para a imaginação, que rasga as fronteiras impostas pelo espaço e pelo tempo, em sugestão do diálogo interior construído na experiência da invenção de outro dentro de si mesmo (em negação do “beco sem saída” da emigração vivenciada?).

Exteriormente à cabeça, perfilada, vazia e colorida de azul – a cor tão característica do pintor – o registo do cavalete e do pote com os pincéis, instrumentos mediadores do ato da pintura, enquanto que dentro do quadro mas pairando sobre a cabeça – que se sabe ser a sua pela marca do também característico bigode que o individualiza – a informação “la fenêtre de ma tête” precisa o poder da imaginação, não contida nos limites do corpo orgânico.

Pelo contorno se destaca da escuridão a cabeça iluminada, na construção de uma nova imagética assumida na rutura com a segurança da submissão da picturalidade à estética, em opção pelo desafio da linguagem metafórica: transparência da abstração e sobreposição das ideias relativamente ao sujeito do ato criativo.

A autorrepresentação de Costa Pinheiro é síntese óbvia do movimento do espírito, desde as sensações às ideias, “(...) dialética aporética entre o próprio e a representação.”^[49]

Mais que “a janela”, a autorrepresentação de Costa Pinheiro reflete o estado de autoconsciência face à importância dos sonhos, é afirmação da subjetividade, é testemunho da libertação do pintor que, através da autorrepresentação, se reencontra e supera a “persona”, no sentido da máscara.

Num compartimento de interiores – mas onde se rasga uma janela, deixando ver uma natureza exterior de grande serenidade alimentada por tons de azul celeste e pela luminosidade convidativa ao esvoaçar dos pássaros – e

49 Cfr. Winfried Baier, *O rosto da máscara*, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994, p. 352.

em grupo familiar Paula Rego (1935-) autorretrata-se, col. da autora, enfatizando a importância do assunto no próprio título do quadro – “Autorretrato com Netos” – pintado em 2001-2002 e cuja integração na primeira agenda (2010) que a “Casa das Histórias” destina ao público, após a inauguração em 18 de setembro de 2009, adquire aqui particular significado.

Parábola em torno da família e da condição feminina, temas que assume sem dissimulação, mas simultaneamente com referência explícita à pintura. Estratégia desarmante, no confronto entre a seriedade do tema da família, apresentada de costas voltadas para a pintura pendurada no fundo da cena, e o posicionamento simbólico da artista, voltada em direção ao espectador, afetivamente protegendo com o braço direito uma neta, mas usando a própria corporalidade como contraponto ao “peso” do quadro que atrai o olhar do observador. Quadro dentro do quadro, ou a linguagem metafórica da autorreflexão, centrada entre a lembrança das exigências da vida familiar e o universo imaginário e tenso, próprio da criatividade a que a pintura pendurada alude.

A articulação entre as duas situações da vida da mulher, por um lado, e a ligação entre dois períodos de vivências, maturidade e infância (veja-se o registo de brinquedos e dos característicos cães de Paula Rego), corroboram o poder da narração das histórias que a artista confessa terem tido importância decisiva na construção do seu imaginário e da sua visão.

A família contextualiza a perspectiva do feminismo, como epicentro identitário, no confronto com a necessidade da criação artística. Refere Paula Rego: “As minhas pinturas são pinturas feitas por uma artista mulher. As histórias que eu conto são histórias que as mulheres contam.”^[50].

Tal visão como estratégia de sobrevivência pessoal, está generalizada entre a crítica: “Não é comum dar às mulheres a oportunidade de se reconhecerem na pintura, muito menos a de verem o seu mundo privado, os seus sonhos, no interior das suas cabeças, projetados numa escala tão grande e tão despudoradamente, com tanta profundidade e tanta cor.”^[51].

O autorretrato de Paula Rego, retomando a figuração, é afinal pretexto para glosar emoções e afetos, criatividade e identidade.

50 Paula Rego em entrevista com Melanie Roberts, *Eight British Artists, Cross General Talk*, in Fran Lloyd, *From the Interior; Female Perspectives on Figuration*, Kingdston University Press, 1997, p. 85, Citada por Ana Gabriela Macedo, *Paula Rego e o Poder da Visão*, Edições Cotovia, Lisboa, 2010, p. 121.

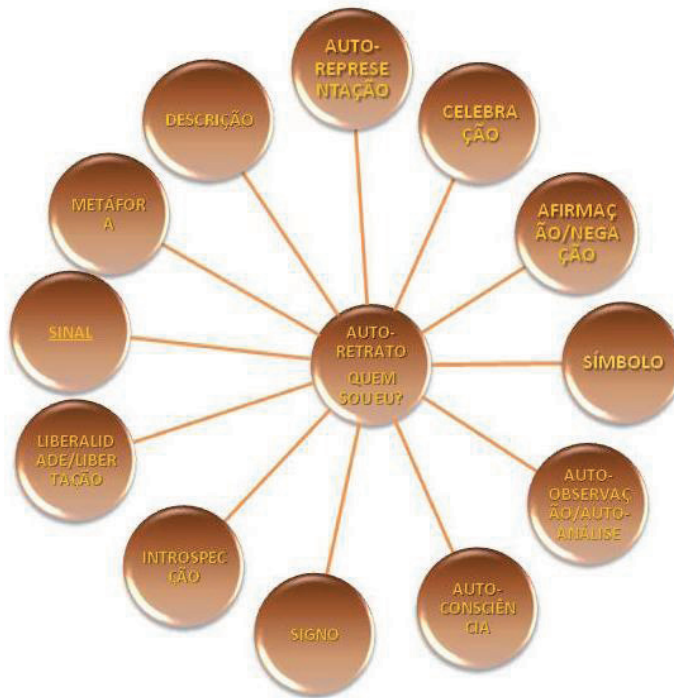
51 Germaine Geer, *Paula Rego*, in *Modern Painters*, vol. 1, n.º. 3, outubro de 1988; republicado em Karen Wright (org.), *Writers on Artists*, Nova Iorque, Moderna Painters, D.K. Publishers, 2001, pp. 66-71. Transcrito em *Compreender Paula Rego, 25 Perspetivas*, Edição de Ruth Rosengarten, Fundação de Serralves/Jornal “Público”, Porto, 2004, p. 161.

Conclusão

Para o entendimento da pintura do autorretrato em Portugal na época contemporânea, múltiplas são as possibilidades da sua abordagem. A própria palavra *autorretrato* é uma palavra de vocação polissémica. Nela cabe o que é específico da criação humana, cultural e visual, em associação com o cruzamento entre intelecto e técnica: a sede da ficção reside na tradução individual – através do registo da autoimagem pictural – de uma intencionalidade específica do próprio “eu”. Ainda que continuem certamente a suscitar amplas discussões, questões como a identidade, a intelectualidade, a cultura ou a técnica, relativamente à abordagem da autorretratística, não será demais lembrar que não é aleatório o facto de o autorretrato introspectivo por semelhança, que se desenvolve em Portugal no século XIX, ter prolongado a sua presença entre nós nos anos 70 do século XX, paralelamente com algumas manifestações de abertura a outras soluções que se foram afirmando sobretudo a partir do meado do século, assinalando a abertura do nosso país ao exterior (em grande parte com a intervenção dos bolsheiros apoiados pelo mecenato da Fundação Calouste Gulbenkian) e na sequência da revolução de 1974, acompanhando as transformações sócio-culturais e a aproximação mais atualizada e próxima do cosmopolitismo.

Em termos imagéticos, os traços individualizados que no autorretrato identificam a referência da “persona”/individualidade irão depois dar lugar à sobreposição do ato criativo em si, e o autorretrato transforma-se então em intencionalidade de gesto de negação, destruição, provocação, secundarizando o sujeito da criatividade.

As incertezas universais – mesmo quando humildemente expostas – esbatem a segurança no reconhecimento da visão e da percepção transmitidas pelos sentidos humanos. A deriva e o medo do desconhecido acentuam-se e confundem-se, nos nossos tempos, a memória que assegura a identificação dos traços fisionómicos perde sentido, e a eternidade é equivalente do “hoje” e do “agora”. O autorretrato tende a converter-se em registo do efémero, do transitório e do vazio, acompanhando a eterna busca do sentido da vida:



Referências

Livros:

- AA.VV. (2009), *L'autoportrait dans l'histoire de l'art - De Rembrandt à Warhol*, Beaux Arts Éditions/TTM Éditions.
- AA.VV. (1989), *Dictionnaire Hachette de la langue française*, Hachette, Paris.
- AA.VV. (1994), *O Rosto da Máscara*, Centro Cultural de Belém, Lisboa.
- BELL, Julian (2007), *500 Self-Portraits*, Phaidon Press Limited, London.
- CHEZZI, Federica (2011), *100 Self-portraits from the Uffizi Collection*, GIUNTI, Firenze Musei, (1.ª edição: 2008).
- COSTA, Paula A. Freitas e FLORES, Alexandre M. (2006), “*Misericórdia de Almada - Das Origens à Restauração*”, Sta. Cada da Misericórdia de Almada.
- DERRIDA, Jacques (1999), *Mémoires d'aveugle - L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris, (1.ª edição: 1991).

- FRANÇA, José-Augusto (2000), *100 Quadros Portugueses do Século XX*, Quetzal Editores, Lisboa.
- FRANÇA, José-Augusto (1973), *Dicionário da Pintura Universal*, Vol. III, *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Estúdios Cor, Lisboa.
- GRIMAL, Pierre (1992), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa.
- HOMBURG, Cornelia (2008), *Los Tesoros de Vincent Van Gogh*, Editors, S.A., Barcelona, Iberlivro (a partir da edição inglesa de Carlton Publishing Group do mesmo ano).
- MACEDO, Ana Gabriela (2010), *Paula Rego e o Poder da Visão*, Edições Cotovia, Lisboa.
- PACHECO, Maria Emília Vaz (2010/2011), *Da Complexidade da Perceção Artística: A Verdade na Representação do Visível. Alguns Contributos para um Pensamento Renovado sobre a Pintura*, ARTIS, Instituto de História da Arte da F.L.L., nrs. 9 e 10.
- PACHECO, Maria Emília Vaz (2010), *Contributos de Jacques Derrida para o Estudo do Autorretrato in Ver a Imagem*, II Colóquio de Doutorandos em História da Arte, Ciências do Património e Teoria do Restauro, I.H.A. da F.L.L., Lisboa, 28 e 29 de maio de 2010 (no prelo).
- PACHECO, Maria Emília Vaz (1993), *Silva Porto e o Naturalismo em Portugal*, C.M. Santarém, IPPAR, C.M. Porto, Santarém.
- RODRIGUES, Dalila (2007), *Grão Vasco*, Aletheia Editores, Lisboa.
- ROSENGARTEN, Ruth (2004), *Compreender Paula Rego*, 25 Perspetivas, Porto, Fundação de Serralves/jornal Público.
- SERRALLER, Francisco Calvo (1994), *Ceremonial de Narciso - El Autorretrato y el Arte Español Contemporaneo*, in *El Autorretrato en España - De Picasso a nuestros días*, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (2001), *Ideias Estéticas e doutrinas da arte nos sécs. XVI e XVII*, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Direção de Pedro Calafate, vol II – Renascimento e Contra-Reforma – Caminho.
- SERRÃO, Vítor (1986), “O Maneirismo”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. VII, Alfa, Lisboa.
- SERRÃO, Vítor (1995), *A Pintura Maneirista em Portugal - Arte no Tempo de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.
- STOICHITA, Victor I. (2000), *Brève Histoire de l'Ombre*, Droz, Genève.
- VIEIRA, Pe. António, *Sermão da Sexagésima*, edição de Livraria Popular de Francisco Franco, Lisboa, 1945.
- WOODS-MARSDEN, Joanna 1998, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven (N. J.), Yale University Press.

Revistas

MAUPASSANT, Guy de, *La vie d'un paysagiste*, cit. in *Le Magazine Littéraire* n.. 512, Octobre 2011, p. 86.

CAIULLET, Geofroy, *À la cour des arts florissants*, in *Le Figaro hors-série* n°. 3657, Octobre 2011, pp. 79 a 85.

vária

ÉTICA E NARRATIVIDADE

ETHICS AND NARRATIVITY

Ana Almeida*
djaimilia@gmail.com

No presente ensaio apresenta-se um modo de conceber uma relação de inseparabilidade entre uma pessoa e a sua própria vida. A conceção deste modo de relação revelar-se-á uma alternativa à intuição de Diderot de que uma pessoa é uma sucessão de efeitos necessários. O resultado é a ideia de uma ligação entre um modo de conceber a relação de uma pessoa com a sua vida e o modo como escolhemos explicar essa vida.

Palavras-chave: Inseparabilidade; virtude; Diderot; Michael Thompson.

This essay presents a way of conceiving a relation of inseparability between a person and her own life. This kind of relation will turn out to be an alternative to Diderot's intuition that a person is a succession of necessary effects. The resulting idea is a connection between the relation one has with one's own life and the way we choose to explain such life.

Keywords: Inseparability; virtue; Diderot; Michael Thompson.

Em *Life and Action*, Michael Thompson sublinha a possibilidade de atribuímos um carácter não-acidental a certos processos naturais. A definição de processo natural a que o seu comentário se adequa pode coincidir com aquilo a que de modo muito genérico poderíamos designar por processos não éticos, em particular, processos que de acordo com uma sugestão da *Ética a Nicómaco* (EN 1103a20), Aristóteles descreveria como 'insuscetíveis

* Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

ao hábito'. Exemplo de tais processos seriam a queda das pedras quando atiradas ao ar e a direção em que o fogo arde. No caso de Thompson, à categoria genérica de processos não éticos pertenceriam aqueles a que chama "processos vitais", entre os quais a reprodução nos seres vivos:

Aquilo que perdemos, ou perdemos mais claramente, na imagem fiscalista superficial da reprodução é qualquer conceção da unidade entre uma coisa e as suas circunstâncias como potencialmente *não-acidental*. Um organismo passar a existir em circunstâncias tais que tendem para a sua reprodução é, *em si mesma, tipicamente uma operação vital*, ou uma fase de um processo de vida e, portanto, num certo sentido, é um 'não-acidente'. Uma semente de dente-de-leão cair em solo reprodutivo apto pode parecer fortuito, mas a sua origem, por uma espécie de estratégia da vegetação, faz desse acidente um não-acidente, mais obviamente através da produção de tanta semente. (Thompson, 2008, 52)

Este carácter não-acidental dos processos naturais em geral pode aplicar-se a outros exemplos desses processos, os quais, como tal, não se relacionam com o 'sinal de vida' discutido por Thompson de 'manter-se a si mesmo como o mesmo', a que corresponderia o facto de que coisas vivas vêm de coisas vivas. A este respeito, a sua discussão parte do pressuposto hipotético de que, em relação a seres vivos, "A partir de um dado U, outro U pode passar a existir" (Thompson, 2008, 51), o que não significaria nem que tal acontecesse em todos os casos, nem que os casos em que não acontecesse poriam em questão, quer a distinção de U, quer a sua vitalidade. O mesmo pressuposto hipotético, aliás, não implicaria sequer que "a partir de um dado U, outro U pudesse passar a existir *fosse em que circunstâncias fosse*" (Thompson, 2008, 51). A verificação da particularidade das circunstâncias requeridas, que, na passagem citada, correspondem tanto ao que chama "estratégia da vegetação", quanto à "produção de tanta semente", é o que nos permite referir-nos, afinal, ao carácter não-acidental de certos acidentes.

Outros exemplos do mesmo carácter não-acidental seriam fornecidos, podemos admitir, por outros processos vitais (e.g. a respiração dos humanos) e pelos posicionamentos particulares por estes requeridos: i.e. por vários exemplos de processos não éticos.

Regressemos, contudo, ao excerto do ensaio de Thompson, a fim de esclarecer o objeto do carácter não-acidental de certos processos vitais. "Numa imagem fiscalista superficial da reprodução" perderíamos, afirma, "qualquer conceção da unidade entre uma coisa e as suas circunstâncias como potencialmente não-acidental". Para Thompson, não é acidente que

onde cai uma semente de dente-de-leão exista terra apta ao desenvolvimento dessa semente – a coisa e as suas circunstâncias – apesar de esse lugar ser ‘um fruto do acaso’. Não-acidental seria nesse caso a *ligação* entre a semente cair num lugar e existir nesse lugar terra fértil (mesmo que pudesse não haver e algumas vezes não haja, poderia acrescentar-se). Nos termos de Thompson, não é acidental que na vizinhança de roseiras exista terreno propício ao desenvolvimento de roseiras, caso contrário não encontraríamos roseiras aí.

Como referimos, podemos considerar a aplicabilidade do mesmo argumento a outros processos naturais, atentando ao caráter possivelmente não-acidental de outros tipos de vizinhança. Pensar, por exemplo, no caráter não-acidental da existência de um pulmão esquerdo perto de um pulmão direito em muitas espécies de animais – pensamento que emprestaria um caráter igualmente não-acidental aos processos vitais dependentes de tal posicionamento.

Teríamos, deste modo, acumulado exemplos de o que é, para Thompson, a unidade entre uma coisa e as suas circunstâncias, mas não teríamos esclarecido o uso linguístico mais obscuro do excerto citado. Thompson refere-se a “qualquer concepção da unidade entre uma coisa e as suas circunstâncias como *potencialmente* não-acidental” (itálico meu). A obscuridade reside no seu uso do advérbio ‘potencialmente’. É mais simples perceber de que modo na vizinhança de uma roseira existe solo adequado a roseiras do que perceber que existe solo adequado a roseiras *potencialmente*. O que existiria em potência? É a relação de unidade que é potencial, podendo não atualizar-se? – mas, então, como dar por ela? Ou, pelo mesmo raciocínio, a potencialidade inclui a probabilidade de darmos com os estados de coisas que confirmariam a, imaginamos, esperada unidade? É a concepção de unidade que é potencial? – na medida em que, como foi referido, uma coisa viva pode não se multiplicar; e, se assim for, diríamos que a concepção de unidade só passa de potência a ato quando tal ocorre? Poderia admitir-se que sim.

Nesse caso, a unidade entre a posição de dois pulmões apenas seria um não-acidente nos casos em que os dois pulmões funcionassem como é próprio aos pulmões funcionar. Isto pareceria indicar que, nos termos de Thompson, a concepção de unidade não-acidental entre uma coisa e as suas circunstâncias depende, de algum modo, de uma noção daquilo que é próprio a essas coisas fazerem, i.e. da sua função.

No entanto, é útil testar o interesse da posição de Thompson independentemente de uma discussão acerca do conceito de função, que não nos

ocupará^[1]. (Tal implica ignorar o uso do advérbio “potencialmente” na passagem citada.) Tendo presente o caráter não-acidental da unidade entre uma coisa e as suas circunstâncias sob discussão, considere-se agora o caso de processos éticos. Poderíamos talvez preservar o sentido segundo o qual não é acidental a relação de unidade entre uma qualidade (virtude) que um agente adquire e as circunstâncias que propiciaram o desenvolvimento ou aquisição dessa qualidade. A este respeito, poderíamos sugerir que o termo “circunstâncias” engloba igualmente ações desse agente e eventos cujos efeitos sofreu.

A esta aplicação do argumento de Thompson a processos suscetíveis ao hábito seria assim subjacente a implicação geral de que, no mesmo sentido de ‘acidental’, se poderia dizer que não é acidental que alguém possua as qualidades que possui, tal como não é acidental o modo como e.g. à inspiração de oxigénio por mamíferos se seguem determinados processos gasosos.

Testemos a acuidade de analogias similares, o que nos fará sobrevoar outras famílias de problemas. Reiterando a hipótese de que não é acidental a relação de unidade entre as circunstâncias de um agente e as suas qualidades (fossem tais circunstâncias ações ou outro tipo de eventos), seríamos conduzidos a um sentido mediante o qual algumas circunstâncias são especialmente adequadas a alguns agentes. Nesse sentido, seria, por exemplo, acidental nascer-se na família em que se nasce, mas seria um não-acidente ser-se um irmão extremoso. Numa glosa direta de Thompson, o caráter não-acidental deste traço dependeria de um “estratagema” como “a produção”, numa dada família, de irmãos suficientes. Porém, numa glosa relevante, interessaria sobretudo sublinhar que não seria acidental ser-se o irmão que se é.

Até este momento, não pareceria necessário complementar a analogia com um uso especial do conceito de “potência”, ou do conceito de “função”. Bastaria manter que existiria uma unidade entre as circunstâncias de um agente – sejam elas ou não, ou nem sempre, ações – e as qualidades que adquiriu. Rodearíamos assim quer a necessidade de imaginar que essas qualidades ou que essa unidade estava *potencialmente* contida nesse agente, quer a de imaginar que ele, por assim dizer, cumpre, de modo apropriado, aquilo que, por ser o que é, lhe é apropriado cumprir. Não precisaríamos de imaginar, se quisermos, que em todo o irmão existe um irmão extremoso potencial – ou imaginar que é próprio aos irmãos serem extremosos.

1 Para uma discussão da relação entre o conceito de função e a descrição de processos vitais ver Philippa Foot (2001), *Natural Goodness*, Oxford, Oxford University Press, 31-33, 40-2.

Nenhuma destas pressuposições gerais parece decorrer necessariamente da pressuposição que suportaria a analogia. A saber, a de que existiria um modo de descrever a unidade entre certas circunstâncias e as qualidades que delas resultam como não-acidental.

Descartar o conceito de “potência” implica esclarecer o que se entende exatamente por “unidade” nos exemplos referidos e, desde logo, na nossa interpretação do excerto citado de Thompson. A unidade a que ele se refere respeita ao facto de que aquilo que resulta de uma semente de dente-de-leão é ainda um dente-de-leão. No excerto em questão, a referida “unidade” teria aplicação quanto à passagem à existência de coisas da mesma espécie (no interior da mesma espécie) e não à passagem à existência de coisas em geral. Este pressuposto, a que havíamos aludido ao sublinhar a sua aplicação do princípio de que ‘coisas vivas vêm de coisas vivas’ é, aliás, o que justifica o seu uso do advérbio. Se não é acidente a unidade que une uma semente a uma planta, tal dever-se-ia também ao facto de essa semente ser *potencialmente* essa planta. E, nesse sentido, a relação de potencialidade entre os elementos da relação – entre o que existe e o que passa a existir – seria conferida pela afinidade ontológica que manteriam entre si e determinaria a unidade em questão.

Transferido para fora do campo dos processos da natureza, este aspeto pareceria implicar que a unidade existente entre certas circunstâncias e as qualidades a que essas circunstâncias (sejam ou não ações) dão origem é não-acidental, na medida em que tais qualidades estariam contidas em tais circunstâncias, como no exemplo do irmão extremoso. De acordo com esta ideia, a que voltaremos, pareceria possível descrever como uma sucessão de efeitos necessários fosse que conjunto de resultados fosse, na medida em que tal suporia conceber não apenas que certos efeitos são *específicos* de certas circunstâncias, como que a lei que os relaciona é uma espécie de lei física.

Existe no entanto um sentido em que, a propósito dos chamados processos naturais, mas não só acerca deles, se poderia defender que a unidade entre determinados resultados e as circunstâncias que a eles deram origem é não-acidental, na medida em que esses resultados são *inseparáveis* dessas circunstâncias. Isto prefigura a possibilidade de descrever o género de unidade de que fala Thompson sem a necessidade de recorrer ao conceito de potência.

No que se refere a processos suscetíveis ao hábito, a noção de inseparabilidade pressuposta teria a implicação de que um agente é inseparável das mudanças através das quais se tornou no agente que é (e, nesse sentido,

que é inseparável das *circunstâncias* – no sentido abrangente do termo que temos vindo a usar – que as proporcionaram). Ele é inseparável da sua própria vida, o que não parece requerer uma teoria especial acerca daquilo que ele era ‘potencialmente’. Este aspeto, aliás, não parece sequer depender da suposta particularidade do processo em questão. Na mesma aceção do termo ‘inseparável’, diríamos que uma planta de dente-de-leão é inseparável do processo que a tornou na planta que é e não pode viver o ciclo de vida de outra planta. Se quiséssemos preservar a seguinte formulação, diríamos então que a unidade entre certas circunstâncias e certos resultados das mesmas seria, nalgum sentido, um não-acidente, na medida em que umas e outros são inseparáveis.

Não interessaria, neste ponto preciso, atribuir as qualidades adquiridas por um dado agente ao resultado de ações repetidas, da natureza, de alianças, de lutas interiores, de influências, conversões etc. E nesta medida, seria a este respeito indiferente adotar um ponto de vista aristotélico, humeano, kantiano ou outro acerca da aquisição de qualidades como as virtudes. Atribuir o caráter não-acidental de certos resultados à relação de inseparabilidade que os prenderia aos seus efeitos, teria ainda a consequência de realçar uma afinidade entre processos éticos e processos insuscetíveis ao hábito.

Para retomarmos o exemplo anterior, não diríamos, assim, que alguém se tornou no irmão extremoso que, por natureza, todo o irmão pode vir a ser, mas antes que ele é inseparável daquilo que o levou a ser extremoso. Um outro modo de apresentar a mesma ideia seria dizer que ele é inseparável da *história* mediante a qual adquiriu a qualidade que adquiriu. Esta última afirmação não pareceria depender, contudo, de tal história ser contada. E admiti-lo seria considerar que podemos explicar de que modo um irmão se tornou num irmão extremoso, mesmo que não interessasse a ninguém explicá-lo, quer a esse irmão, quer a qualquer observador.

Nada pareceria opor-se à intuição de que, por princípio, haveria maneira de o explicar, mesmo que ninguém se lembrasse dessa história, ou a quisesse contar, ou a contasse com honestidade, etc. – mesmo que a versão verdadeira dessa história fosse a de outra pessoa que não o irmão em questão, etc. A relação de inseparabilidade seria, em qualquer dos casos, a relação entre certas circunstâncias e certos resultados e, desse ponto de vista, não estaria dependente de um conceito de “narrativa”.

A história de acordo com a qual um agente se tornou num irmão extremoso não dependeria, pois, nem de esse agente conceber a sua própria vida como uma história com uma determinada forma – como poderia defender o MacIntyre de *After Virtue*; nem da propensão desse agente para conceber

a sua vida como um plano, para que chama a atenção o Rawls da *Teoria da Justiça*^[2]; nem do que seria a omnisciência putativa de qualquer observador em relação ao modo como as circunstâncias e os resultados se relacionam. Neste sentido, não seria argumento válido contra a presunção de inseparabilidade um dado agente declarar nunca se ter visto a si mesmo como uma criatura que tem uma história. A sua inseparabilidade em relação a essa história seria dada pela sua referência a si próprio.

Pareceria, aliás, ser a este respeito muito pouco relevante a maneira como cada um de nós se vê a si mesmo. Tal inseparabilidade não seria uma consequência da nossa autoimagem. Não seria uma consequência das nossas qualidades, nem uma qualidade nossa. E, a propósito, tal noção não suporia um conceito de narrativa que dependesse de uma noção de autoimagem. Se alguém afirmasse não acreditar no conceito de narrativa – ou afirmasse, como Galen Strawson em “Against Narrativity”^[3], nunca se ter imaginado como um elemento de uma narrativa – estaria a declarar-se, na verdade, pelas razões aduzidas, como inseparável da história de acordo com a qual se tornou alguém a quem um certo tipo de descrições sobre si próprio não desperta interesse.

Do ponto de vista da noção de inseparabilidade, que pareceria pairar sobre as nossas descrições, a relação (num sentido, de algum modo, técnico do termo ‘relação’) de cada um de nós com, chamemos-lhe assim, a nossa própria vida, não seria necessariamente uma consequência dos nossos interesses.

Em “Against Narrativity”, Strawson recusa a ideia de que todos somos o género de pessoa que encara a sua vida como uma narrativa – ideia defendida, entre outros, por MacIntyre. Tal hipótese, segundo Strawson, disfarça mal a recomendação de que todos deveríamos ser esse género de pessoa. (Aliás, numa versão tardia de MacIntyre, não temos maneira concebível de o não ser^[4]). Cingindo-nos, no entanto, ao MacIntyre de *After Virtue*, que é o objeto da resposta de Strawson, ele advoga uma tese que admite a plausibilidade do contra-argumento de Strawson, ao afirmar que “uma história narrativa de algum tipo é em certo sentido o género essencial e básico da caracterização das ações humanas” (MacIntyre, 2003, 208).

Vistas as coisas assim, e apesar de esta frase poder ser lida como tendo a implicação de que não teríamos modo de nos isentar da história narra-

2 Cf. Rawls, John (1971), *A Theory of Justice*, Harvard, Harvard University Press, 407-416.

3 Galen Strawson (2004), “Against Narrativity”, *Ratio (new series)*, XVII, 4 December, USA.

4 A versão tardia mais relevante do argumento de *After Virtue* (1981) foi defendida por MacIntyre em *Dependent Rational Animals, Why Men need The Virtues* (1999).

tiva, por não termos modo de nos isentar de caracterizar ações, a posição de MacIntyre favoreceria a possibilidade de que, se a história narrativa é o “género essencial e básico”, então estaria ao nosso dispor a escolha entre vários géneros (e, como aponta Strawson, prevaleceria em tal escolha o tipo de pessoa que se é).

Concebido nos termos de Strawson, o conceito de narrativa a que MacIntyre apela dependeria então de uma fragilidade de que a noção de inseparabilidade estaria protegida. Precisamente, a de se admitir que a unidade narrativa da vida de um dado agente é, nalgum sentido, uma consequência do modo como ele concebe a sua vida. Segundo Strawson, o argumento de MacIntyre esconderia a intenção ulterior de fazer coincidir uma certa conceção das coisas e de nós mesmos com uma certa conceção de bem e, como tal, seria o suficiente para abalá-lo declarar que não se partilha dessa conceção subjacente. MacIntyre apontaria talvez a Strawson que este teria optado por um modo diferente de conceber a mesma coisa, e talvez o naturalismo tardio do primeiro tivesse sido anunciado pela necessidade, que o argumento de Strawson apenas sublinha, de declarar que em qualquer caso não nos podemos eximir a fazer uma opção. E no entanto, à afirmação de Strawson de que ‘não é a pessoa que foi no passado’ (Strawson, 2004, 433-34) pareceria bastar-nos indicar que a mera autoria do ensaio citado supõe algum sentido de inseparabilidade em relação ao que seriam, por assim dizer, Strawsons passados sucessivos – os quais, a cada instante t , são ainda os autores da linha seguinte do mesmíssimo ensaio (e ainda os agentes que partilham ou não partilham das crenças de outros e escrevem sobre o assunto).

Como o meu uso do condicional vem esclarecendo, o meu argumento até aqui apelaria à ideia de que um agente é inseparável de todas as ações que realizou, e de todos os acidentes que lhe sucederam, e de todos os casos ou outra espécie de eventos de que foi agente ou paciente. Uma segunda proposta seria a de que uma relação de inseparabilidade ligaria certas circunstâncias a, digamos assim, certos resultados, nos casos em que o que está sob discussão é o modo como um agente adquire qualidades. Enquanto característica de relações, a noção de inseparabilidade candidatar-se-ia a atributo das coisas e indicaria o caráter inespecífico da descrição de processos éticos. Por razões a que voltarei, o meu uso do condicional sugere, ao mesmo tempo, porém, a preservação de algum ceticismo em relação à possibilidade que acabo de descrever.

Pode agora traçar-se o aspeto do género de argumento a que se opõe a noção de inseparabilidade, assim como a razão de ser dessa oposição. Tal

obrigar-nos-á a reconsiderar a pertinência dos termos de Thompson para a presente discussão.

Afirmar que somos inseparáveis de todas as ações, acidentes e acasos de que fomos agentes ou pacientes, e que existe um modo de descrevermos como não-acidental o facto de termos adquirido algumas qualidades ou virtudes, é pressuposto por qualquer explicação do modo como um agente adquire qualidades. Mas admitir que um agente adquire qualidades implica, antes de mais, preservar uma noção de ‘agente’. A inteligibilidade de qualquer noção de ‘agente’ e a inteligibilidade da noção de inseparabilidade estão mutuamente relacionadas.

Para além disso, a conceção de ‘agência’ subjacente a esta noção de inseparabilidade subjaz à generalidade característica do conceito de ‘virtude’. Ela é subjacente à hipótese a que essa generalidade parece aludir: i.e. à possibilidade de que mais do que um agente possua a *mesma* virtude.

O género de argumento que se opõe a tal noção de inseparabilidade foi enunciado por Diderot, em *Jacques le fataliste*, numa síntese da doutrina fatalista de Jacques:

Seja qual for a soma dos elementos de que me componho, eu sou uno; ora uma causa una apenas tem um efeito; sempre fui uma causa una, nunca tive mais que um efeito para produzir, e portanto a minha duração não passa de uma sequência de efeitos necessários (Diderot, 2009, 191).

A esta postura deve acrescentar-se o facto de que a descrição de si mesmo como causa una de todos os efeitos necessários, se submetteria, segundo Jacques, à condição geral de que “está tudo escrito lá em cima”; pelo que se alguém é a causa dos efeitos que sofre, é-o, por assim dizer, por autoria interposta. O corolário de semelhante tese é descrito de seguida: “A distinção entre um mundo físico e um mundo moral parecia-lhe vazia de sentido” (Diderot, 2009, 191). O fatalismo de Jacques dá, então, uso a uma noção de unidade do eu, mas tal unidade é conferida pela sujeição ao que lhe estava destinado à partida e não depende de qualquer noção de ‘agência’. Pelo contrário, reconduz todos os cursos de ação alternativos ao estatuto de acontecimentos pré-determinados.

Não parece haver menos fatalismo na doutrina oposta, a de tudo serem acidentes. Poderia ser *isso* o que estava escrito lá em cima, o que apenas reforça a eficácia reducionista da doutrina de Jacques. A sua descrição da unidade entre causas e efeitos enfatiza, aliás, a dependência conceptual entre um argumento fatalista e o conceito de potência. Tudo pode ser

reconduzido à causa una que alguém é, visto todos os efeitos a verificar estarem por princípio contidos nela. Aquilo em que, atualizando-me, eu me torno, poderia estar contido, em versões diferentes do mesmo gênero de argumento, em mim ou nas circunstâncias em que me encontro – o que, no vocabulário de Jacques, equivaleria a dizer que ‘está tudo escrito cá em baixo’. Em ambos os casos, no entanto, a posição depende de uma tese acerca da *especificidade* de resultados. Da aliança entre um uso do conceito de potência e um princípio de especificidade resulta um compromisso insatável, de acordo com o qual, por uma espécie de lei natural que relaciona a especificidade entre causas e efeitos, cada um de nós é o resultado altamente específico das suas próprias circunstâncias⁵ e, ao mesmo tempo, não é exatamente um agente, mas uma combinação de resultados a que, de um modo ou de outro, não pode fugir. Desse ponto de vista, cada um de nós é, na realidade, aquilo que era em potência, atualizando-se. O que se perde num argumento fatalista é o que se perde no ensaio de Strawson. Em particular, uma descrição convincente de cada pessoa enquanto agente das suas ações, ou, de igual modo, enquanto paciente de quaisquer que sejam os acidentes e os acasos que ocorrem com cada um de nós.

Pode parecer inapropriado responder ao que estamos a chamar ‘fatalismo’ apelando ao caráter não-acidental de certos resultados, o qual dependeria, para usar as palavras de Diderot, de uma forma de indistinção entre o mundo físico e o mundo moral. Pareceria que, por hipercorreção, estamos a responder a fatalismo com mais fatalismo, apontando para a possibilidade de descrever resultados variados precisamente como não-acidentes. A questão, todavia, é a de que não perdendo de vista a distinção entre os mundos, a intenção de preservar uma noção de “agência” precisa de descrever um sentido segundo o qual não é simplesmente acidental que se possua as qualidades ou virtudes que se possui. É necessário preservar um sentido segundo o qual as qualidades de um agente podem de algum modo ser reconduzidas a várias coisas que esse agente fez e lhe aconteceram. E nessa medida, não perder de vista a distinção entre aqueles dois mundos consiste em considerar que a não-acidentalidade é explicada em relação a critérios diferentes em cada um dos casos.

O fatalismo apela a um conceito de acidente, para afirmar que, ou tudo é acidente, ou que não há acidentes. Mas, para se fazer sentido da ideia de que somos agentes, é preciso que se preserve alguma noção do caráter não-acidental de certos resultados. Uma noção adequada de “agência” depende

5 Strawson refere-se a este respeito ao que chama ‘a diferença individual variável’ e os ‘fundamentos do caráter temporal’ como determinações genéticas. “Against Narrativity”, 431.

se preservar a ideia, afinal, de que não é totalmente acidental que sejamos como somos e de que somos inseparáveis de todas as ações, acasos, acidentes e demais circunstâncias que nos trouxeram até aqui. Esta última formulação, porém, este ‘que nos trouxeram até aqui’ desperta a necessidade de mais algumas considerações.

O problema quanto à suposta neutralidade da noção de inseparabilidade reside contudo no facto de que o reconhecimento dessa relação não equivale a declarar que eu sou o resultado presente de uma cadeia de ações e acontecimentos que culmina nisto que eu sou. Se assim fosse, tanto faria onde se começasse uma explicação das minhas qualidades, e atribuir algum valor explicativo a alguma ação minha ou acidente seria vulnerável a uma regressão infinita.

Se qualidades adquiridas por um agente fossem apenas o ponto onde culmina uma cadeia de eventos, – se a noção de inseparabilidade denotasse *isso* – o valor explicativo atribuído a qualquer evento ficaria comprometido. Quiséssemos explicar a razão por que alguém possui a qualidade X, tanto faria isolar um dado evento Y, quanto dizer que todas as qualidades que alguém possui, como aliás tudo o que uma pessoa é, faz, e lhe acontece, é reconduzível e.g. a ações da sua bisavó. Perceber o que pode querer dizer ‘inseparabilidade’ implica, por isso, considerar um aspeto até aqui por esclarecer do excerto de Thompson citado de início, em particular, o seu uso do termo “conceção”.

Podemos descrever a cadeia de acontecimentos mediante a qual alguém adquiriu certa disposição. Dizer, por exemplo, que, se eu não tivesse levado um tiro no joelho não teria ido para o hospital, onde não teria conhecido Z, que me apresentou a X, de quem hoje sou amiga. As coisas aconteceram deste modo e sou inseparável delas, no nosso uso do termo ‘inseparável’. Mas a possibilidade de descrever a minha amizade com X como um não-acidente depende de atribuir valor explicativo a eventos que isolo. Caso contrário, poderia sempre afirmar que as minhas amizades, como aliás tudo o que me diz respeito, dependem, por hipótese, mais uma vez, de ações da minha bisavó. E até poderemos suspender neste momento o aspeto das explicações enquanto modos de sublinhar o carácter não-acidental da relação entre eventos. E passar a dizer simplesmente que a possibilidade de explicar de que modo me tornei amiga de alguém, depende da atribuição de valor explicativo a certos eventos, sejam eles ações ou não.

Não é menor o valor explicativo inerente ao reconhecimento de que uma amizade nasceu de uma sucessão de acidentes. Essa atribuição de valor explicativo supõe que quando digo que *se* não tivesse levado um tiro no joe-

lho, então não _____, a relação de condicionalidade que assim se estabelece não é estritamente a que uma cadeia de eventos mantém entre si, mas é uma relação explicativa. Se quisermos usar o termo, essa atribuição de valor explicativo a um evento ou a uma ação, ou a um conjunto de eventos ou ações, constitui uma *conceção* acerca da maneira como certas coisas podem ser relacionadas; ou antes, é, em si mesma, uma maneira de relacioná-las. E a consideração anterior não depende de uma teoria acerca do modo como, por exemplo, amizades decorrem em geral de tiros em joelhos.

O mesmo se aplica a qualquer proposta de explicação da ligação entre vários tipos de eventos. Se ao dizer que um tiro que levei (poderia ser uma ação minha particular) explica X, quero na verdade dizer que esse tiro foi o que me trouxe onde me encontro; e se, tendo isso em conta, não páro nalgum ponto, – se não parar, em especial, no tiro em questão — não consigo explicar seja o que for. Terei de admitir, pelo contrário, que tanto o tiro me trouxe onde me encontro, como tudo o que me levou ao tiro me trouxe ao ponto onde me encontro. Se explicar alguma coisa é parar nalgum ponto, isso significa que uma explicação das minhas qualidades atuais não é redutível a uma descrição de características num dado instante *t*, e, nessa medida, a atualidade das minhas qualidades não denota propriamente um atributo temporal.

Se não pararmos em ponto algum e fizermos coincidir uma noção de agência com uma descrição de um estado de coisas com uma duração mensurável (dizer: *eu sou*: ‘eu aqui e agora’, por exemplo), o que se extingue é uma noção de agência. Note-se, aliás, que esta é precisamente a reivindicação de Strawson: a de estar mais “localizado no presente”, “no momento presente” (Strawson, 2004, 432), que os seus opositores.

A noção de que se é inseparável de todas as ações, acidentes e acasos de que se *é/foi* agente ou paciente não é, por isso mesmo, uma caracterização de pessoas como o ponto de chegada de cadeias de eventos. Pelo contrário, aquela noção constitui uma *conceção* acerca de relações entre certos eventos, a qual depende, se quisermos, de começar em algum ponto e parar nalgum ponto. Saber parar em algum lado é afinal uma condição requerida tanto pela intenção de preservar uma noção de ‘agente’, como pela intenção de explicar relações entre eventos, cuja singularidade é de outro modo severamente ameaçada. Quando dizemos que certas coisas explicam outras, não estamos a compor cadeias de eventos, mas estamos a isolar a relevância de algumas coisas para a explicação de outras coisas.

É precisamente a aplicabilidade de uma noção de ‘conceção’, ou de uma noção parecida com ela, à posição que temos vindo a apresentar, um dos

aspectos que determina o ceticismo declarado anteriormente quanto ao que seria o caráter neutro da noção de inseparabilidade. Um uso da noção de ‘conceção’ aplicava-se já em relação aos processos naturais. Thompson falava afinal acerca da possibilidade de negligenciar *conceções*. O seu uso do termo ‘conceção’ implicava um argumento sobre a interpretação de um dado X como um não-acidente. A interpretação de um dado X como um não-acidente é isso mesmo – uma interpretação – mas, em todo o caso, tal não parece ainda sobrepor-se à possibilidade de declarar que uma pessoa é inseparável de o que quer que faça. A principal vantagem de enfatizar o seu uso do termo ‘conceção’ seria, afinal, a de estabelecer outra diferença entre referirmo-nos a inseparabilidade e a não-acidentalidade.

A relevância do uso de Thompson do termo ‘conceção’ faz-nos regressar, porém, ao seu uso do advérbio *potencialmente*. Seria a ‘conceção’ o que existe potencialmente, devido, por exemplo, a os factos precederem as explicações e elas estarem contidas potencialmente neles, potencialmente contidas na natureza? E então, em relação à formação das qualidades de um agente, a crença na possibilidade de uma versão verdadeira do que teria sido essa formação seria justificada pela precedência dos factos em relação às explicações?

O uso de Thompson do advérbio é, como dissemos, obscuro, mas quanto ao que nos interessa, basta apenas reter que ele nos avisa de novo quanto a uma diferença entre plantas e pessoas e quanto ao modo como a não-acidentalidade é explicada em relação a critérios diferentes consoante o tipo de processo. No caso dos processos naturais, o que surge diluída é a noção de “agência”. Os processos na planta podem ser reconduzidos a outros processos na planta, e, nesse sentido, se quisermos, a coisas que lhe acontecem, coisas por que passa. Mas a coincidência (e até a permanência) do objeto dos processos não equivale a que o sentido anterior do verbo ‘reconduzir’ (poderia ser o verbo ‘explicar’) subentenda algum modo de ‘agência’. Aquilo a que os processos podem ser reconduzidos é a outros processos e os casos em que a sucessão dos processos é interrompida constituem exceções. Uma planta não pode interromper a fotossíntese.

Poderíamos também referir-nos ao fatalismo do gesto de Strawson indicando o modo como o seu argumento responde ao que chama ‘tendência narrativa’, apelando ao que seria não apenas a durabilidade do eu, mas a sua própria especificidade – a uma noção de um ‘eu específico’. A especificidade do eu é, nesse caso, conferida pelo facto de este ser a cada novo momento determinado pelo momento, o que é um modo de se conceber a si mesmo como o ‘efeito necessário’ do momento, para usar a formulação de Diderot.

O nosso argumento é, a este respeito, o de que o fatalismo anda a par de uma tese mais ou menos explícita acerca do caráter específico da relação entre as circunstâncias de um agente e os fins em relação aos quais ele descreve as suas ações. Seria esta então a versão fatalista de *sujeito*: não é bem um agente, mas é altamente específico, é por excelência o único representante de uma espécie, se quisermos. O gesto fatalista relaciona-se com a reclamação ou com a imputação de especificidade, com a declaração de que um agente é o resultado específico de circunstâncias específicas. E a nossa suposição parece ser a de que, por assim dizer, quanto mais agência, menos especificidade.

O argumento que a suporta depende da referida generalidade do conceito de ‘qualidade’ (ou, mais propriamente, de ‘virtude’). Se admitirmos provisoriamente que possuir uma dada virtude consiste em descrever as ações que se pratica em relação a um certo fim, isso significa que o conceito de virtude supõe a ideia de ‘fim partilhável’, na medida em que supõe que mais do que um agente pode possuir a mesma virtude. Esta suposição subjaz a qualquer uso do conceito, aliás, e subsiste apesar da obscuridade quanto à sua definição. Como afirma Thompson (Thompson, 2008, 150), corresponde ao conceito de virtude, como ao de máxima, princípio, ou qualidade, uma “generalidade peculiar”, a qual, poderíamos acrescentar, é independente de o que quer que seja que se admita ser a definição desses conceitos e, como tal, subsiste mesmo para além de uma rejeição da nossa definição provisória do termo.

De qualquer maneira, de acordo com essa definição, a afirmação geral de que agentes possuem as *mesmas* virtudes pressupõe que agentes diferentes em circunstâncias diferentes descrevem as suas ações em relação aos *mesmos* fins. Pelo que, afirmar que agentes possuem certas qualidades supõe o caráter inespecífico da relação entre as suas circunstâncias e os fins em relação aos quais eles descrevem as suas ações. A discussão sobre a posse e a aquisição de qualidades é, por outro lado, uma discussão acerca do modo como um agente se torna no agente que é. Portanto, a própria noção de agente depende da referida inespecificidade entre fins e circunstâncias. Este argumento responde à objeção de que não consideraria a diversidade entre descrições de fins declarando que diversidade não é sinónimo de especificidade.

Se a relação que estabelecemos entre um evento ou sequência de eventos e o desenvolvimento de uma qualidade de um agente constitui uma ‘conceção’, tal aspeto mostra-nos, em última análise, que a intenção de desligar a noção de inseparabilidade de alguma conceção de ‘como agir’ parece

resultar perturbada, por ela estar dependente daquilo a que se pode chamar 'saber parar uma explicação'.

Quer isto dizer, a noção de inseparabilidade parece indiscernível do reconhecimento da inseparabilidade como um modo de conceber relações explicativas entre eventos. A conceção de 'como agir' suposta pela intenção de preservar uma noção de 'agência' está, assim, relacionada com saber onde parar e onde começar uma descrição, o que põe em questão precisamente a neutralidade aparente da noção de inseparabilidade e a própria afinidade, pelo menos neste ponto, entre a descrição daquilo a que chamamos processos éticos e não éticos.

Uma das perplexidades que daqui decorre é o facto de uma injunção metodológica se parecer com uma injunção moral, implícita desde logo na sugestão de que devemos preservar uma noção de 'agência'. Reclamar a noção de inseparabilidade enquanto critério adequado de explicações confunde-se com apelar a que agentes se reconheçam como inseparáveis de si mesmos. De qualquer modo, deste ponto de vista, preservar uma noção de 'agência' requer preservar a noção de que os agentes relacionam e atribuem valor a eventos e pareceria requerer uma teoria acerca da delimitação dos mesmos, embora as pessoas o façam espontaneamente, em todo o caso. Para além disso, preservar uma noção de 'agência' requer talvez comprometermo-nos com um certo modo de entender a maneira como fazemos descrições.

Podemos também perguntar-nos: como é que o argumento sobre a noção de inseparabilidade, que é acerca de explicações, se relaciona com o argumento sobre inespecificidade, que é acerca de fins?

Decorre da primeira ideia que uma noção de 'agência' depende em algum sentido de alguma visão sobre explicações, em particular da visão segundo a qual aquilo que um dado humano, por exemplo, fez ao longo do tempo, pode ser descrito como tendo sido feito sempre pelo mesmo humano. A segunda ideia propõe que os fins em relação aos quais as ações de um agente podem ser descritas não são específicos das suas circunstâncias; o que equivale a dizer que podem ser partilhados por, e justificados em relação a, outros agentes.

A pressuposição de que somos o resultado de alguma coisa é instrumental, como vimos, para um argumento fatalista, para o qual não se ser exatamente um agente consiste em ser-se o resultado de eventos diversos. Nos termos do fatalismo, explicar a aquisição de qualidades representará pessoas como meros *resultados* e dificilmente poderá conjugar-se com uma conceção forte de 'agência'. A solução para este problema poderá ser dada

pela conjugação de ambos os argumentos, entendidos no sentido particular mediante o qual a pessoa que eu sou *é o mesmo* humano que aqui estava há alguns anos, i.e. *é o mesmo* humano a descrição de cujos fins pode ser reconduzida a várias coisas que ele fez e lhe aconteceram. Significa isto que eu sou inseparável das minhas circunstâncias, mas muitas pessoas inseparáveis das suas próprias circunstâncias descrevem as suas ações em relação a fins idênticos aos meus. Não existem, neste sentido, descrições de fins específicas, e exclusivas, de certas circunstâncias.

Um dos modos de pensar sobre o que acabamos de dizer é pensar acerca da prática das virtudes artificiais – justiça e fidelidade – no sentido de David Hume.

De acordo com Hume, é característico das virtudes artificiais (que têm esta designação devido ao seu carácter convencional) que ‘todos os atos isolados’ de cada uma delas são realizados “na expectativa de que os outros homens vão realizar o mesmo” (Hume, 2001, 574). Isto significa que tais virtudes supõem uma *prática*⁶. Cada ato isolado de uma delas é realizado na expectativa de reciprocidade e é, ao mesmo tempo, um ato isolado de virtude e uma instanciação da prática.

Noutros termos, porém, isto equivale a afirmar que cada ato isolado de virtude, cada instanciação da prática, é definido em relação ao mesmo fim. Para usar o exemplo de uma das virtudes artificiais mais emblemáticas – a fidelidade envolvida no cumprimento de promessas – poderíamos dizer que, para Hume, qualquer ato isolado de cumprimento de uma promessa é descrito pelo agente que o pratica em relação ao mesmo fim: em particular, o fim que Hume descreve como o de “querer a *obrigação* que tem origem na promessa” (Hume, 2001, 597). O facto de a prática da obrigação de promessas ser o fim em relação ao qual vários agentes descrevem algumas das suas ações não implica, por um lado, que todos somos (ou podemos ser) cumpridores de promessas, mas implica, por outro lado, a generalidade desse fim. Possivelmente, esta generalidade está relacionada com tais práticas nos serem externas, ou, por assim dizer, estarem aí para ser praticadas – i.e. existirem.

A “generalidade peculiar” quanto ao conceito de virtude a que se refere Thompson corresponde, neste sentido, à generalidade de certos fins, a qual, segundo nos mostra Hume, é implicada não apenas pelo facto de a mesma virtude ser partilhada por mais do que um agente – ou em vocabulário humeano, de a mesma prática ser praticada por vários agentes; mas tam-

6 Esta noção de ‘prática’ foi descrita em pormenor por John Rawls, no ensaio de 1955 “Two Concepts of Rules”.

bém pelo modo como cada instanciação da mesma virtude é realizada tendo em vista um fim que é geral. Thompson resume este último aspeto dizendo que nos casos em que agentes cumprem promessas por fidelidade (a virtude correspondente tradicionalmente à prática de prometer e cumprir promessas), “as suas ações têm origens diferentes apenas no sentido em que eles tenham feito promessas diferentes. À parte disso, eles atuam não apenas por fundamentos paralelos ou similares, mas por um mesmo fundamento último e não apenas por princípios com o mesmo conteúdo, mas *pelo mesmo princípio*.” (Thompson, 2008, 210).

Como dissemos, é consequência desta similaridade de fundamentos o caráter inespecífico da relação entre as circunstâncias de um agente e os fundamentos das suas ações – ou, se quisermos, o próprio caráter inespecífico desses fundamentos. O que implica que a conceção inespecífica de ‘agência’ que tentámos caracterizar está subjacente à generalidade que associámos ao conceito de virtude.

Referências

- DIDEROT, Denis (2009) *Jacques le fataliste et son maître, Jacques, o Fatalista e o Seu Amo*, Pedro Tamen, trad., Lisboa, Tinta da China.
- FOOT, Philippa (2001), *Natural Goodness*, Oxford, Oxford University Press.
- HUME, David (2001), *A Treatise of Human Nature, Tratado da Natureza Humana*, João Paulo Monteiro, trad., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MACINTYRE, Alasdair (1999), *Dependent Rational Animals, Why Men need The Virtues*, Chicago, Open Court.
- MACINTYRE, Alasdair (2003), *After Virtue*, London, Duckworth.
- RAWLS, John (1971), *A Theory of Justice*, Harvard, Harvard University Press.
- RAWLS, John (1999), “Two Concepts of Rules”, *Collected Papers*, Samuel Freeman, ed., Harvard, Harvard University Press.
- STRAWSON, Galen (2004), “Against Narrativity”, *Ratio (new series)*, XVII, 4 December, USA.
- THOMPSON, Michael (2008) *Life and Action, Elementary Structures of Practice and Practical Thought*, Harvard, Harvard University Press.

MASCULINO/ FEMININO: MITOS E UTOPIAS EM YARA, A VIRGEM DA BABILÓNIA

MALE AND FEMALE IDENTITY: MYTH AND UTOPIA IN YARA, A VIRGEM DA BABILÓNIA

Benvinda Lavrador*
flavrador@gmail.com

A configuração simbólica do romance *Yara, a virgem da Babilónia* (2008), do moçambicano Adelino Timóteo, se constrói entre a dimensão mítica e humana de uma figura feminina e o drama existencial de um homem. Oriundas de continentes distantes, vítimas da guerra ou da miséria, as duas personagens principais se cruzam na Beira, microcosmos da nação moçambicana. No confronto dos mundos masculino e feminino, entre sonho e realidade, se desconstroem mitos e se forjam novos ideais que subvertem os tradicionais conceitos de amor e idade bem como os da sexualidade e da virgindade. Mas, a busca utópica do amor em cada uma das personagens e a falha dos ideais remete para o fim do mito de uma nova e próspera nação que, após a euforia da independência, caiu na apatia e na inércia.

Palavras-chave: Moçambique; romance; feminismo; mito; utopia.

This article aims at analyzing the symbolic ideology of the novel *Yara, a virgem da Babilónia* (2008), by the Mozambican Adelino Timóteo, through the mythical and human dimension of a feminine figure and the existential drama of a man. Coming from different continents, victims of the war or misery, both characters encountered themselves at Beira, a micro space of Mozambique. In the confrontation of male and female worlds, between dream and reality, fiction deconstructs myth and creates new ideals which subvert traditional concepts of love and age, sexuality and virginity. But, utopia search of love from the characters and the failure of their ideals represents the end of the myth developed at the euphoric time of political independence of a new and modern nation which afterwards fell in apathy and inertia.

Keywords: Mozambique; novel; feminism; myth; utopia.

* Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos da Universidade de Cocody-Abidjan, Costa do Marfim.

Introdução

Sendo o elemento masculino dominante desde tempos imemoriais («a objetivização da cultura masculina», segundo Georges Simmel^[1]), o romance do escritor moçambicano Adelino Timóteo intitulado *Yara, a virgem da Babilónia* (2008), revoluciona esse paradigma social de forma *sui generis*. De facto, ao colocar como figura proeminente do universo romanesco uma personagem feminina que se revela empreendedora e subversiva, o escritor revoga o tradicional papel subserviente e passivo da mulher.^[2] No entanto, pese embora o facto de o universo romanesco ser dominado por uma figura feminina, como indiciado no título, ele é também partilhado por uma personagem masculina de não somenos importância. Trata-se de um jornalista de setenta anos, cujo olhar de narrador autodiegético subverte os tradicionais conceitos de amor e idade. O universo romanesco problematiza ainda de forma insólita os temas da sexualidade e da virgindade destruindo mitos e configurando utopias.

A dimensão simbólica da obra se descobre entre a vertente humana de uma mulher sereia eternamente virgem e o drama existencial de um homem que em fim de vida ousa desafiar convenções e preconceitos. Oriundas de continentes distantes, com experiências de vida totalmente distintas (ela da Ásia, fugida da guerra, e ele de África onde vive na miséria), as duas personagens principais se encontram em Moçambique (na Beira) onde encetam uma busca utópica do amor augurando a desilusão que se seguiu às independências africanas e que ainda hoje perdura face às duras realidades vividas nesses países. De facto, no Grande Hotel onde vive o jornalista, micro-cosmos da nação moçambicana, imperam a miséria, a corrupção, a prostituição e a droga, vivendo a população da caridade alheia ao invés de gozar o progresso e o bem-estar sonhados.

É, então, da interseção destas duas sensibilidades que no texto moçambicano se cruzam vários mundos: o masculino e o feminino, o africano e o asiático, o do sonho e o da realidade. Mas, o fracasso das personagens remete, finalmente, para o fim do mito da nova e próspera nação moçam-

1 Vide Simmel, Georges, “A cultura feminina” in *Philosophie de la modernité*, p. 159. O pensador alemão identifica a cultura objetiva que domina o mundo capitalista com a cultura masculina.

2 Veja-se Helen Carr, por exemplo, que constata, sem ambiguidade, que não-europeus e mulheres ocupam o mesmo espaço simbólico no discurso colonial por serem considerados «parte da natureza e não da cultura», incapazes, passivos, imaturos («in the language of colonialism, non Europeans occupy the same symbolic space as women. Both are seen as part of nature, not culture (...) passive, child-like, unsophisticated, needing leadership and guidance, described always in term of lack»), Carr, 1998: 159-160.

bicana que, após a euforia das independências, se vê confrontada à pobreza e à inércia.

1. A dimensão mítico-simbólica e humana de Yara

A ação do romance decorre na Beira, cidade onde trabalha o jornalista e a que chega a personagem feminina depois um périplo bastante acidentado. Casada sete vezes mas ainda assim virgem, a mulher que o jornalista Francisco aceita encontrar na mesa do café Scala, tem trinta e oito anos, é bela e sedutora: «morena, muito bonita, de cabelos pretos e longos, de olhos acastanhados, (...) sobrancelhas bem arqueadas, cílios longos e densos e lábios rosados, (...) esbelta, pernas bem torneadas» (p.12). Mas o seu nome introduz desde logo uma nota enigmática: «Já o seu nome transfigurava a premonição dos deuses das águas: Yara» (p. 77). De facto, na mitologia brasileira, Yara era uma jovem tupi muito formosa que vivia no rio Amazonas. Cobiçada pela sua beleza e pela sua doçura, mas indiferente aos admiradores da sua tribo, numa tarde de verão, quando estava no banho, foi atacada por um grupo de homens e depois atirada ao rio. Então, o espírito das águas teria transformado o seu corpo no de uma sereia, cujo canto atraía os homens para depois os arrastar às profundezas do mar.^[3]

Mas Yara é uma figura insólita também pela sua história.^[4] Vivia na Babilónia e aos 18 anos era de uma beleza mítica.^[5] Ela «banhava-se e cantava no rio Eufrates (...), as águas do rio pareciam quem a tinha gerado (...), uma beleza como ela parecia atributo mítico dos deuses daquelas águas», p.77 (a imagética da água é constantemente associada a Yara, mulher e água na sua função genésica - «a Yara tem um misto de cheiro do rio e do mar», p. 95. Para o narrador, a água tem poder igual ao da mulher - «todos os homens querem banhar-se no corpo dela», p. 83). Um dia, quando ela se banhava no rio Eufrates, foi vista pelo homem mais rico da Babilónia, Arkad, que com ela se casou. Mas, brevemente Yara enviuvaria deste e passaria quinze anos na torre da Babilónia num quarto destinado às virgens (simbolicamente «o quarto das virgens é o rio (...), a cama onde ela dormia era o barco», p. 82). Teria mais seis maridos, todos eles também mortos sem que ela tivesse

3 Esta mesma explicação é dada na página 78 do romance. João Barbosa Rodrigues transcreve a lenda no seu ensaio: «Lendas, crenças e superstições», in *Revista Brasileira*, tomo X, pp. 35-37. Iara significa «mãe-d'água» ou «senhora d'água», de “i” água e “ara” senhora (o autor escrevia com “y” por causa da pronúncia). Ver, também, Brandão, Toni, *A Iara*.

4 « A história de Yara é semelhante a um rio, um rio com um curso misterioso », p. 82.

5 « Uma beleza como ela, não parecia coisa deste mundo », p. 77.

alguma vez deixado de ser virgem. Quando a guerra rebenta na Babilónia, deixa o seu país natal num barco que navega nas águas do rio Eufrates e chega à Síria. Em seguida, atravessa o Mediterrâneo e chega ao Egipto. Percorre, então, o deserto a pé pelo Nilo abaixo guiada pela sua avó, a maga Isabel. Passa o Sudão e a Somália. Tendo perdido o contacto com a maga, em Katanga perde-se, sendo, então, conduzida por um garoto, cujos pais haviam perecido na guerra do Sudão. Este a leva até à Tanzânia. Depois, a maga ressurge e a conduz à Beira, onde se fixa («a África atrai-a porque aqui é possível que tudo aconteça», p.121). É aqui que ela vai ao encontro do repórter sem que se saiba ao certo as suas intenções.^[6] Na mesa do café, onde se dá o encontro entre os dois, Yara tenta sensibilizar o seu interlocutor para o facto de ter deixado a Babilónia em busca da concretização de um sonho, sendo que o mesmo não desperta nele qualquer interesse.^[7] Sentindo-se rejeitada, acaba por aceitar a companhia de um inglês, Westminster, com quem se refugia na casa de um babilónico. Numa noite em que se lavava, com voz cantante, atrai o anfitrião que, ao avançar para ela, a vê transformada em sereia (diz Yara que possivelmente essa capacidade de transformação seria uma herança da sua avó^[8]). Daí vai para um convento.

Todavia, a sua história não tem apenas uma dimensão mítica mas também humana. Ela se apaixona por um jovem (Dalibo) antes de entrar para a universidade. A guerra da Babilónia lhe causa dor e a partida uma profunda ferida («um nó apertava o seu coração, uma dor inquietante, uma profunda ferida se apoderara dela quando o navio se afastava do porto fluvial», p. 117). Sofre e se sente mesmo desesperada no seu percurso pela Ásia e pela África^[9], «um infortúnio vivido a pão e água», p.124. Na Beira, sente solidão («eu neste hemisfério, só», p. 122), por isso procura o jornalista pedindo-lhe que seja humano e lhe preste atenção (pp.14-15). A recusa deste em dela se aproximar suscita-lhe desilusão e lágrimas (p.14). A carta autobiográfica que escreve a seus pais no final da obra é plena de lirismo e emoção («há feridas que ocupam o lugar de margens», p. 122). Custa-lhe falar de Babilónia por causa da guerra e atrocidades que lá presenciou. É, finalmente, a terra africana que lhe traz esperança e fé, porque é lá que «mora o Humanismo», o seu «chão é feito de luz que mesmo sendo forte, ilumina as suas

6 «Não entendo absolutamente o motivo por que ela deseja que eu seja o seu saco de desabafo» (p. 14), diz o jornalista/narrador.

7 «Não sei se ela se terá apercebido que batera em porta errada», p. 14.

8 Ver pp. 112-114.

9 Ver pp. 118-121.

gentes ao sentir» (p. 122). O seu percurso é, pois, simbólico: «o sofrimento valeu porque me talhou» (p.125).

Além disso, vive em permanente conflito existencial: como ser mulher e continuar virgem? Como ser mulher sem ser mãe? Sabida a importância da virgindade e da fecundidade como elementos definidores da identidade feminina^[10], será possível ser mulher sem procriar? Como diz Swain (2007), estudiosa do feminismo, «procriar, reproduzir a espécie passou a significar socialmente o feminino (...) deixando de ser mulheres a imensa legião daquelas que não podem ou não querem ter filhos, perdem a sua inteligibilidade social e alinham-se na fileira dos excluídos»^[11]. Na sociedade africana a esterilidade é mesmo vista como uma maldição e a mulher estéril marginalizada e vista como nula. Esta conceção advém essencialmente do facto de se considerar, tal como postula Mircea Eliade, o dar à luz como «uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica»^[12], isto é, a maternidade será uma manifestação das forças cósmicas e do sagrado^[13]. A reprodução se afigura, pois, para a mulher africana não só como um dever social mas também como uma necessidade moral que lhe é intrínseca. Mas gerar significa obrigatoriamente entregar o corpo ao homem que valoriza a virgindade feminina como um bem precioso^[14]. Então, como pôr fim ao mito de que «a virgindade não é algo que se perde», segundo Yara (p.47)? Como viver o amor sem entregar o corpo a um homem? Como ser bela e desejada sem ser possuída? Como ser ela própria sem ser de ninguém? Assim, a sua virgindade se torna símbolo ou protótipo de uma crise de identidade que afetará o ser-mulher cujo corpo parece pertencer ao homem por convenção social mas sobre o qual ainda é possível tomar posição: «para que é que os homens querem uma virgem? Para alimentar os seus caprichos» (p. 124). De facto, debatendo-se entre convenção e subversão, entre a posse da sua virgindade pelo marido que a reclama e a recusa consciente e sofrida dessa possessão, ela recusa o corpo sucessivamente aos seus sete maridos. Como

10 Na cultura ocidental «a mulher que pare com dor, que aleita com sacrifício, que conduz a criança em seu frágil colo, é o ideal máximo de feminilidade que o século XIX preconizou.» (NUNES, 2000:80). É por isso que as teóricas do feminismo, entre as quais Bell Hooks, vão procurar «desconstruir a categoria 'mulher' e argumentar que o género não é o exclusivo determinante da identidade da mulher» (Hooks, 1994:77).

11 In SWAIN, 2007:204.

12 In ELIADE, 2001: 120-121.

13 Amadou Hampâté Bâ, filósofo e escritor senegalês, postula mesmo que na mulher se manifestam forças cósmicas através da maternidade. Vide *Aspects de la civilisation africaine*.

14 A problemática corpo/maternidade associada ao domínio da mulher/mãe é objeto de estudo das feministas. Veja-se, por exemplo, STEVENS, 2007.

redefinir por conseguinte a sua identidade de mulher face ao domínio masculino sendo o marido o intruso no seu corpo, a maternidade o único meio de dar continuidade à geração, a mulher definida pela maternidade, a mulher objeto possuído? É então que Yara chega à utopia sexual: amar e casar^[15] mantendo-se virgem, subvertendo assim o conceito de virgindade - «uma pessoa pode ser virgem, mas impura. Sou apologista das virgens de alma», afirma (p. 124). Além disso, subverte também o próprio conceito do amor, pois sendo incapaz de se entregar aos seus sucessivos maridos se oferece de forma atípica a um desconhecido, a quem pede ambigualmente que seja humano (p.49). Terá ela recusado abdicar da sua virgindade por falta de humanidade dos seus pretendentes? Ou poderá o amor realizar-se fora do corpo, excluindo a sexualidade, baseado apenas num humanismo platónico? Tal parece ser a utopia de Yara de que o seu desaparecimento físico da diegese após o primeiro capítulo é prenúncio.

Após a desatenção do jornalista deixar-se-á ainda acompanhar por um inglês com quem também não consuma o ato sexual para que a eternização da sua virgindade se torne símbolo do corpo ostentado como signo identitário, isto é, a mulher não definida pela maternidade, a recusa de uma possessão outra. Para Yara, o ato sexual será então a violação do seu corpo e com ele da sua alma porque mesmo podendo a entrega física e/ou espiritual ser mútua, o homem é o intruso, o dono que Yara repele. Essa recusa de entrega se traduz no seu desaparecimento físico da diegese após o encontro inicial com o jornalista no café. Apenas volta de forma surreal nos escritos que deixa.

A afirmação da sua identidade de mulher insubmissa passa, pois, pela preservação do corpo como algo de exclusivamente seu mas também pela afirmação de uma personalidade fora do comum: «deixei que os meus pés tocassem onde o coração quisesse» (p. 125), afirma na sua carta autobiográfica. O seu percurso de Ásia a África, sendo invulgar e pejado de sofrimento, lhe dá fé e esperança no sonho: «desistir de um sonho não é mais do que iniciar o novo. E o meu caminho está coberto de mistérios de um novo sonho». O sonho do amor fora do corpo ou da sexualidade, seja ele utópico, é ainda o seu direito de mulher. Após ler a carta de Yara, o jornalista conclui, finalmente, que ela é uma mulher plena de ideias. A sua dimensão humana, ultrapassando pois a mítica, remete para a da mulher africana que, entre mitos e utopias, vai tentando redefinir a sua identidade.

15 Esse seu desejo vem explicitado na pag. 152.

2. Os contornos físicos e psicológicos da paixão no narrador

O ponto de vista do narrador autodiegético que domina a narrativa apresenta-nos como personagem principal um jornalista de setenta anos que tivera vários casos amorosos na vida. Vivera uma longa relação conjugal com Maria Cambaco, mulher «de pele negra, fosforescente, língua afiada, dentes como serrote detrás de uns lábios carnudos» (p. 20). No entanto, não partilha com esta o desejo de um casamento, pois ela «queria um casamento que consistisse em responsabilidades comuns», enquanto ele se diz «devotado defensor de liberdades absolutas».^[16] É, então, que ela rompe com uma vida conjugal que a martiriza e procura a felicidade reconstruindo a sua vida: «Eu vou viver a minha vida e conseguir o meu objetivo, ser feliz» (p. 58).

O narrador tem também uma relação com a meretriz, Jezebel, que pinta os cílios dos olhos, cobre as maçãs do rosto com pó vermelho e a contra-face com castanho.^[17] Esta personagem paradoxal, porque a todos se entrega considerando que o seu corpo nunca pertenceu a ninguém senão a si própria^[18], opõe-se a Yara, confessando ao seu amante que está a perder a virgindade pela milésima vez.^[19] No entanto, ele se distingue por ser o «único homem que lhe disse grandes verdades» e surpreendentemente o pede em casamento. Mais uma vez ele recusa este enlace porque o vê como uma prisão («tenho pavor ao casamento», p. 32). Esta relação é sobretudo intensamente física e de carácter temporário.

Penélope surge, então, para ele como uma referência única no universo feminino: estrangeira, muito bela, loira, de olhos azuis, tinha o mundo a seus pés desfrutando do seu tempo com homens negros («na sua lista de amantes incluíam-se figuras principais do Estado e do Governo», p. 33). Confessa ao narrador quando a vai entrevistar que, após perder a sua virgindade, se tornou numa «viciada do amor» odiando, também paradoxalmente, os homens porque estes são tão «prostitutas como as mulheres» e pensam que estas «foram feitas para ser a sua presa fácil de ter» (p. 40). Face ao «poder do seu corpo» e à «ditadura da sua beleza», ele «cai no domínio do seu encanto, do seu instinto vulcânico» (p. 41), mas o prazer também aqui é puramente sensual e temporário. Continuando a viver com Maria Cambaco e a envolver-se com outras mulheres chega ao caso com Mercedes, uma brasileira professante de catolicismo, uma «quase-quase» virgem,

16 Vide p. 20.

17 Vide p. 28.

18 Vide p. 107.

19 Vide p. 30.

pois tendo começado cedo as suas aventuras nas roças, cortiços e favelas, mais tarde se torna uma eremita quase louca. Mas também este encontro é fortuito.

Yara chega como qualquer outra mulher na sua vida quando ele já está avançado na idade. Após um breve encontro na mesa do café sem grande interesse, ela revela-lhe que é virgem e que tivera sete maridos. Inicialmente indiferente a esta sedutora, crê mesmo piamente que o único e «mais puro desejo» (p. 50) dessa mulher seria apenas usá-lo para perder a sua virgindade e que ela teria mesmo vergonha de ser virgem. Seus sete maridos teriam sido inclusivamente apenas uma forma de esconder essa vergonha. Vendo, então, a sua desfloração como uma posse carregada de consequências (significaria «suportá-la para o resto da vida» (p. 50), resiste de imediato a essa sedução física. Mas o corpo desta mulher, que os maridos não conseguiram possuir, e que ele inicialmente recusa, acaba finalmente por lhe suscitar um forte desejo físico.

Conhecida como a «virgem de peitos e nádegas escaldantes», a influência que terá sobre o jornalista vai, no entanto, além do puro desejo físico uma vez que ele vê nela qualidades humanas extraordinárias que lhe tocam no mais profundo da alma. De facto, após certas questões iniciais que o deixam perplexo e sem respostas para as dúvidas^[20], começa a sentir uma atração sem limites pela desconhecida, começando a procurá-la incessantemente. Rapidamente, esta se vai transformar no ícone da sua paixão, das suas aspirações mais íntimas, como a materialização de um ideal que ele persegue desde sempre («eis o que eu nunca tinha feito na vida: buscar um amor para ser feliz», p. 57). Os dias subsequentes de busca infrutífera só lhe deixam tristeza e amargura («a tristeza passara a ser a minha companhia constante», p. 59). Um dia, ao saber que Yara teria sido vista na companhia de um inglês, vê-se consumido de ciúmes que o levam a intensificar a procura. No entanto, é a carta que ela escreve a seus pais, cuja cópia o barbeiro Sitole lhe mostra, que o vai emocionar sobremaneira mostrando-lhe sem sombra de dúvida que ela era, de facto, um ser excepcional.

Finalmente, a hipnose que a misteriosa figura feminina lhe provoca leva-o a seguir o penoso caminho de um convento agarrado ao sonho de lá a encontrar e de constituir família com aquela que finalmente se lhe afigura como o modelo de mulher que toda a vida desejara (p. 156). A perspectiva do reencontro dá-lhe alento para chegar ao fim da caminhada, mas ao saber que Yara fora transferida para destino desconhecido, fica destroçado.

20 Vide pp. 17 e 19: «Nos minutos subsequentes à revelação da sua virgindade enchi-me de perguntas», «sem respostas para as perguntas que me assaltam».

Caminha, então, à deriva à beira-mar, só com a natureza como cúmplice do seu intenso sofrimento, até sentir que sai do seu corpo: as ondas do mar o acariciam, as árvores escutam seus desabafos, os pássaros o tentam consolar e a lua se torna sua aliada^[21]. É, então, uma pedra que agarra com toda a sua força que o faz reviver dando-lhe a ilusão de ter em seus braços essa mulher avidamente procurada. Naquele lugar adormece sonhando com ela, mas ao acordar surge o vazio: a mulher terá realmente existido ou foi um sonho? Seja como for, sem fronteira definida entre sonho e realidade, «numa vida algo limite», ele subverte o mito da velhice como o fim da vida, imprópria à paixão, fazendo de um amor *hors norme* a sua razão de viver.

Conclusão

A guerra na Babilónia trouxe morte, sofrimento, orfandade e estropício - «meninos que ficaram órfãos, (...) velhos abandonados na solidão dos lugares destroçados. (...) uma mulher grávida a quem os soldados estupraram» (p. 123). Yara parte sob as bombas atiradas contra o seu povo. A guerra na Babilónia, figura da África, traz a perda da identidade e representa, sem dúvida, o fim de certos mitos: «o mundo não é o que me parecia anteriormente. Ele é feito de salpicos de refugiados e apátridas. Tal como na Babilónia, na África, há gente que perdeu a noção da sua história e origem por causa do sofrimento» (afirma Yara, p. 123). Tal como o povo africano, ela nutre um sonho: o de acabar com o mito da mulher sereia. De facto, depois de ter enviuvado sete vezes, de ter escapado à guerra na Babilónia, e de um percurso acidentado pelo deserto, deseja casar-se e ter uma família. Mas a sua busca utópica de felicidade, forjada na dor e no sofrimento, representará o malogro do sonho africano após as almeçadas lutas pela independência que desembocaram em guerra e pobreza. A experiência gorada da figura feminina («de Yara o mito é algo que lhe fugia», p. 154) surge, pois, como prefiguração das frustrações de um povo que sonhou ser livre mas se viu aprisionado na miséria e devastado por conflitos - África dilacerada pela ambição dos poderosos, é «um chão que geme, que grita, que sofre (...) porque em todo o lugar os homens são caçadores furtivos que a si próprios se azagaiaem na floresta das suas incontroladas ambições».^[22]

Embora virgem depois de ter casado sete vezes, ela ousa ainda amar o jornalista acreditando que mais importante ainda que a virgindade do

21 Vide p. 160.

22 Vide p. 122.

corpo seria a pureza de sua alma. A tentativa de reconquista de uma identidade perdida após a guerra na Babilónia, a busca da felicidade amorosa com o jornalista para além dos obstáculos, representam, pois, a crença na reanimação e no progresso do continente africano após o mito independentista que não trouxe nem o progresso nem o desenvolvimento esperados. A dimensão humana de Yara remete para o sofrimento das gentes africanas maceradas pela guerra mas que ainda assim perseguem a busca de ideais e de sonhos iminentemente humanos - «pelos lugares por onde passei há gente que nada tem (...) mas as pessoas são talhadas ao humanismo no meio do sofrimento porque passam» (p.125).

Por seu lado, o narrador procura com sofrimento esta mulher que apenas viu uma vez e lhe desapareceu de vista. Enquanto a mulher sonha utopicamente acabar com o mito da mulher sereia eternamente virgem, ele, já avançado em idade, ao invés, se lança na conquista de um mito: a realização amorosa plena, depois de tantos fracassos e já idoso, com uma virgem sereia enigmática e fugidia que matara os seus sete maridos. Desmistificando preconceitos e interditos, a construção da sua utopia assenta também na eterna possibilidade do sonho. Mas, a impossibilidade do reencontro de Yara, o malogro da sua busca, representará também a falência do mito que alimentou as gerações africanas na luta pelas independências: o novo dia que raiou sobre o continente veio infelizmente carregado de incertezas e dor. O fim do sonho parece realmente absurdo: a virgem desapareceu do convento porque a sua mulher, Maria Cambaco, que o tinha deixado e reconstruído sua felicidade com outro, chegou antes dele ao lugar dizendo que ele procurava Yara para a matar. É então assim que um homem e uma mulher ávidos de felicidade, procurando-se mutuamente sem saberem, e não se reencontrando por razões absurdas, nos revelam um mundo às avessas onde o vazio existencial que assola as personagens se torna semelhante ao que as independências criaram nas populações africanas face à ocidentalização das culturas autóctones. Estas se sentem à deriva e sofrem na pele as incoerências e os desajustamentos de uma nova e estranha ordem. Tal como o narrador caminha à deriva pela beira-mar, as novas nações africanas em permanente ebulição parecem, por vezes, em desnorte. Atingindo o seu auge na praia, o sofrimento do jornalista^[23] representa o reavivar das dores do continente, não já sob a ordem esclavagista ou colonial, mas sob uma neo-colonialidade impregnada de dificuldades e desigualdades. Con-

23 Veja-se a seguinte passagem: «só as árvores escutam meus soluços incontidos, só o mar dá ouvidos às minhas lamúrias, só as dunas (...) é que sentem verdadeiramente quanto é a amargura dentro de mim.», p. 159.

tudo, a pedra que encontra e que transporta consigo, objeto inanimado que paradoxalmente lhe dá a sensação de transportar uma mulher amada, lhe permite converter o insucesso da busca na miragem de um futuro brilhante: «quedo-me e adormeço com a pedra entre os braços. Neste dia sonho que me casara com Yara» (p. 161). Urge preservar ideais não obstante os fracassos! Assim, destruindo o mito de que o fim de vida exclui o sonho, a pedra parece dizer-lhe que sob os destroços das lutas independentistas ainda há esperança para a terra africana: há que renascer!

Por conseguinte, não obstante a busca utópica das personagens se afigurar como uma peregrinação fracassada em direção a um ideal, ela é, antes de tudo, o trilhar de um caminho espiritual, a descoberta de que nunca é tarde para se encontrar uma nova razão para a vida: «o meu caminho está coberto de mistérios de um novo sonho» (p. 125), afirma o protagonista. O percurso iniciático das duas personagens parece, portanto, remeter para a reanimação do continente africano após o fim do mito que alimentou as primeiras lutas independentistas. De facto, depois do sofrimento da guerra e do deserto, Yara tenta recomeçar uma vida normal com o jornalista e este, por seu lado, acredita no amor e na felicidade ao lado dela depois de tantos fracassos amorosos.^[24] O reiniciar do sonho e a esperança na felicidade abrem, pois, simbolicamente uma estrada de otimismo ao homem africano.

Referências

- BÂ, Amadou Hampâté (1972), *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Presence Africaine.
- BRANDÃO, Toni (1998), *A Iara*, São Paulo, Livros Studio Nobel Lda.
- CARR, Helen (1998), in LOOMBA, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge.
- ELIADE, Mircea (2001), *O sagrado e o profano*, São Paulo, Martins Fontes.
- HOOKE, Bell (1994), *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*, New York, ROUTLEDGE.
- NUNES, S. A. (2000), *O corpo do diabo entre a cruz e a calderinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

24 «A novidade da chegada dela é que veio suscitar a esperança, acordar desejos de amar em muitos que não o sentiam há séculos», p. 154.

- RODRIGUES, João Barbosa (1881), «Lendas, crenças e superstições», in *Revista Brasileira*, tomo X, pp. 35-37, Rio de Janeiro.
- SIMMEL, Georges (1989), in *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot.
- STEVENS, Cristina Maria Teixeira (2007), *Maternidade e Feminismo, diálogos na literatura contemporânea*, Florianópolis, Edunisc.
- SWAIN, Tânia (2007), «Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade», in *Maternidade e feminismo, estudos interdisciplinares*, Cristina Stevens (org), Florianópolis, Edunisc, pp. 203-247.
- TIMOTEO, Adelino (2008), *Yara, a virgem da Babilónia*, Texto Editores Lda, Maputo.

JOSÉ SARAMAGO TRADUCTEUR DE GEORGES DUBY: UN *TEMPS* D'APPRENTISSAGE POUR LE FUTUR ROMANCIER

JOSÉ SARAMAGO TRADUTOR DE GEORGES DUBY:
UM *TEMPO* DE APRENDIZAGEM PARA O FUTURO
ROMANCISTA

JOSÉ SARAMAGO TRANSLATOR OF GEORGES DUBY:
AN *AGE* OF LEARNING FOR THE FUTURE NOVELIST

Célia Caravela*
celia.caravela@sapo.pt

L'article se centre sur une facette méconnue de la vie professionnelle de José Saramago: les années pendant lesquelles il exerça l'activité de traducteur. Il s'agit, à travers l'analyse de sa traduction de *Le Temps des Cathédrales* de Georges Duby, d'évaluer l'interférence du travail exercé en tant que traducteur dans son parcours littéraire. *Le Temps des Cathédrales* a vraisemblablement représenté une contribution fondamentale pour la formation intellectuelle et esthétique de l'écrivain puisque l'étude de sa fiction historiographique révèle l'assimilation des théories et méthodologies prônées par la Nouvelle Histoire. Nous avons choisi le roman *Histoire du Siège de Lisbonne* pour exposer les intersections entre le travail de Saramago et celui des nouveaux historiens, plus précisément l'œuvre citée de Duby. Proposer un abordage différent de l'œuvre de José Saramago en partant de son travail de traducteur est, selon nous, un projet pertinent dont cet article ne serait que le début.

Mots-clés: José Saramago; Georges Duby; Nouvelle Histoire; *Le Temps des Cathédrales*; *Histoire du Siège de Lisbonne*.

* Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) – Universidade de Évora.

O artigo centra-se numa vertente pouco estudada da vida profissional de José Saramago: os anos durante os quais exerceu a atividade de tradutor. Trata-se, mediante a análise da sua tradução de *O Tempo das Catedrais* de Georges Duby, de avaliar a interferência do trabalho exercido enquanto tradutor no seu percurso literário. Verosimilmente, *O Tempo das Catedrais* representou um contributo fundamental para a formação intelectual e estética do escritor já que o estudo da sua ficção historiográfica revela a assimilação de teorias e metodologias preconizadas pela Nova História. Escolhemos o romance *História do Cerco de Lisboa* para expor as interseções entre o trabalho de Saramago e o dos novos historiadores, mais precisamente a obra citada de Duby. Propor uma abordagem diferente da obra de José Saramago partindo do seu trabalho de tradutor é, no nosso entender, um projeto pertinente do qual este artigo poderia representar o início.

Palavras-chave: José Saramago; Georges Duby, Nova História; *O Tempo das Catedrais*; *História do Cerco de Lisboa*.

The article focuses on a less known side of José Saramago's professional life: the years during which he was a translator. The analysis of Saramago's translation of *The Age of the Cathedrals*, by Georges Duby allows us to evaluate the effect of his work as a translator on his literary career. *The Age of the Cathedrals* probably represented a fundamental contribution to the writer's intellectual and aesthetic development since, as the study of his historiographical fiction reveals, he assimilated the methodologies and theories advocated by the New History. We have selected the novel *History of the Siege of Lisbon* to examine the intersections between Saramago's and new historians' work, specifically Duby's masterpiece. Proposing a different approach to José Saramago's work that uses his translations as a point of departure is, in our view, a relevant project. The present paper is just the start of this project.

Keywords: José Saramago; Georges Duby; New History; *The Age of the Cathedrals*; *History of the Siege of Lisbon*.

Escrever é traduzir. Sempre o será. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua. Transportamos o que vemos e o que sentimos (...) para um código convencional de signos, a escrita (...). ^{[1]/[2]}
 José Saramago

Avant de devenir le traducteur de sentiments, émotions et pensées mondialement consacré, José Saramago (JS) a traduit en portugais de nombreuses œuvres étrangères.

Je n'ai commencé à faire des traductions qu'à la fin des années 50 et j'ai exercé cette activité plus ou moins régulièrement jusqu'au début des années 80. (Saramago, *in* Busnel, 2000:48)

Cette facette professionnelle de l'auteur est méconnue et a rarement été objet d'étude. Nous pensons, toutefois, qu'il est pertinent de s'attarder sur ce domaine afin de déterminer si la traduction a catalysé des réflexions qui deviendraient centrales dans l'esthétique saramaguienne. Rappelons, tout de même, que Saramago n'a jamais accordé de valeur formative à cette occupation professionnelle, ne lui concédant que peu de place dans son travail de romancier.

O tradutor limitou-se a cumprir uma obrigação com limpeza e honestidade, o escritor tentava descobrir um caminho que lhe pertencesse. Não tive de fazer qualquer esforço para repelir influências. Na verdade, sou muito pouco influenciável. Permeável, sim, mas a minha permeabilidade não se resolve em imitação ou na adopção de processos e estilos de escola.^[3] (Saramago, *in* Ber-rini, 1998:230)

D'après le catalogue de la Bibliothèque Nationale du Portugal, JS a traduit une cinquantaine d'œuvres dont les thématiques sont présentées en six

- 1 N'ayant pas pu réunir en temps voulu toute la bibliographie en français, nous fournissons en note nos traductions des extraits portugais pour faciliter la compréhension du lecteur francophone. Pour *Histoire du Siècle de Lisbonne*, nous introduisons, en note, la traduction de Geneviève Leibrich.
- 2 "Écrire c'est traduire. Cela le sera toujours. Même quand nous serons en train d'utiliser notre propre langue. Nous transportons ce que nous voyons, ce que nous sentons (...) dans un code conventionnel de signes, l'écriture (...)"
- 3 "Le traducteur s'est limité à accomplir une obligation avec soin et honnêteté, l'écrivain essayait de découvrir un chemin qui lui appartenait. Je n'ai dû faire aucun effort pour repousser des influences. En réalité, je suis très peu influençable. Permeable, oui, mais ma perméabilité ne se résout pas en imitation ou dans l'adoption de procédés et styles d'école."

catégories par Horácio Costa: traductions d'œuvres littéraires, traductions d'œuvres de philosophie ou d'esthétique; traductions d'œuvres de science politique ou d'histoire; traductions d'œuvres de pédagogie ou de psychologie; traductions de propagande politique; biographies et autres catégories (Costa, 1997:178). Cette diversité présuppose la non intervention de JS dans la sélection des œuvres qu'il traduisait, néanmoins ceci ne signifie pas que le traducteur n'ait pas été plus réceptif à certaines de ces lectures effectuées par obligation professionnelle.

De la liste de traductions évoquée, nous considérons que *Le Temps des Cathédrales* (1976) de Georges Duby (GD) est l'une des œuvres qui auront, à l'époque, le plus interpellé JS et l'avons, par conséquent, choisie pour déterminer dans quelle mesure l'esthétique saramaguienne a pu être enrichie par les lectures faites en tant que traducteur. L'écrivain préfère utiliser l'euphémisme *perméabilité* pour évoquer cet éventuel enrichissement. Nous adopterons ce terme, tout au long de cette étude, puisque nous le jugeons pertinent pour qualifier l'interférence du travail du traducteur José avec celui du romancier Saramago. Pour définir la *perméabilité* de l'auteur dans le cas précis de l'œuvre de GD, nous partirons d'une brève présentation de la première édition française de *Le Temps des Cathédrales* suivie de quelques données concernant la Nouvelle Histoire dont Duby est l'un des principaux représentants. Nous examinerons, ensuite, l'importance de l'œuvre dans le cadre de l'historiographie portugaise et, plus particulièrement, dans celui de l'esthétique saramaguienne. *Histoire du Siège de Lisbonne* sera le roman qui nous servira d'appui textuel pour observer de manière concrète la *perméabilité* de JS à l'œuvre de GD.

Le Temps des Cathédrales fut publié en 1976 par Gallimard, mais cet ouvrage est d'abord paru, en 1966 et 1967, sous la forme de trois albums - "Adolescence de la chrétienté occidentale, 980-1140"; "L'Europe des cathédrales, 1140-1280"; "Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440" - aux Éditions d'Art Albert Skira (Genève).

Pour *Art, idées, histoire*, la collection qu'il inventait et qui fut peut-être, de toutes celles qui sortirent de son atelier, la plus magnifique, Albert Skira, il y a treize ans me commanda trois livres. De superbes images devaient les illustrer et ma tâche était simplifiée. (Duby, 2010/1976^[4]:7)

4 Étant donné l'objet de l'étude présentée, il nous semble pertinent d'introduire dans le corps du texte la date de la première publication de l'ouvrage cité après la date de l'édition consultée pour l'élaboration de ce travail. En ce qui concerne la traduction portugaise de *Le Temps des*

L'intérêt de l'éditeur d'art Albert Skira pour le travail de GD dénote la renommée déjà atteinte par l'historien dans les années 60. L'accord de GD pour collaborer dans la collection *Art, idées, histoire* montre son ouverture à l'interdisciplinarité préconisée premièrement par l'École des Annales et, ensuite, par la Nouvelle Histoire dont nous exposons ci-après les théories et méthodologies.

Se positionnant contre l'histoire positiviste du XIXe siècle et sa prétention d'objectivité, la Nouvelle Histoire a son origine dans la revue "Annales de l'Histoire Economique et Social" créée en 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch afin de "tirar a história da rotina e sobretudo do seu encarceramento em barreiras estreitamente disciplinares"^[5] (Le Goff, 1990/1978:257). Cette publication donnera lieu à une profonde rénovation de l'historiographie, notamment en appelant à "une histoire profonde et totale" (*ibidem*, 259). Selon cette nouvelle forme d'appréhender l'Histoire

(...) não há uma realidade histórica preconcebida e que se entregue espontaneamente ao historiador. Como todo o homem de ciência, este deve, segundo as palavras de Marc Bloch, fazer a "sua escolha, perante a imensa e confusa realidade" – o que, evidentemente, não significa uma colheita simplista nem arbitrária mas sim uma construção científica do documento cuja análise deve permitir a reconstituição e a explicação do passado.[6] (*Ibidem*)

C'est à partir de ces propositions méthodologiques que la Nouvelle Histoire se développera. Ses principales caractéristiques sont: la recherche d'une vision globale du fait historique, la possibilité de multiples approches, la pluralité des systèmes explicatifs, une attention particulière à l'égard des individus anonymes et l'étude de thématiques jusqu'alors ignorées par les historiens. En somme, il s'agit d'une Histoire qui se remet en question, et qui cherche dans les domaines moins explorés - loin des personnages

Cathédrales et la traduction française *Histoire du Siège de Lisbonne* - puisque que nous avons aussi utilisé les textes originaux et inclus leurs références dans la bibliographie -, nous signalons l'année de publication de la traduction consultée suivie de celle de la première édition de la même.

- 5 "éloigner l'histoire de la routine et surtout de son emprisonnement dans des barrières étroitement disciplinaires."
- 6 "(...) il n'y a pas une réalité historique préconçue qui se donne spontanément à l'historien. Comme tout homme de science celui-ci doit, selon Marc Bloch, faire "son choix à partir de l'immense et confuse réalité" – ce qui ne signifie pas une sélection simpliste ou arbitraire, mais une construction scientifique du document dont l'analyse doit permettre la reconstitution et l'explication du passé."

puissants et des événements traditionnellement considérés majeurs - des éléments qui permettent de construire un discours historique plus proche de la réalité quotidienne. La Nouvelle Histoire met l'accent sur la durée et non sur les événements ponctuels, cherchant, ainsi, à dégager des récurrences profondes et enfouies qui expliquent l'homme et les sociétés. Les dénominations "anthropologie historique" ou "histoire des mentalités", qui désignent des ramifications de la Nouvelle Histoire, signalent de forme concise les préoccupations dominantes de cette manière innovatrice de réfléchir sur notre passé. En s'éloignant des figures et des moments historiques jusqu'alors considérés comme charnières, le chercheur disposera de peu d'information documentée et assumera le recours à la subjectivité pour faire son travail:

Quanto a mim, estou a declarar que o que escrevo é a *minha* história, isto é, que sou eu que falo, e não tenho qualquer intenção de ocultar a subjectividade do meu discurso.^[7] (Duby, 1989/1980:36)

L'œuvre de GD est représentative d'une historiographie rénovée qui renferme les paradigmes de la Nouvelle Histoire, proposant une approche du passé où l'imagination s'entremêle à la science sans nuire à une rigueur toujours recherchée:

E não invento, enfim...Invento, mas preocupo-me em fundamentar a minha invenção nas mais firmes bases, em edificar a partir de vestígios rigorosamente criticados, de testemunhos que estejam tão precisos, tão exactos quanto possível. Mas é tudo.^[8] (*Ibidem*, 41)

Le Temps des Cathédrales (1976), emblématique des propos de GD, tout comme des chemins théoriques et méthodologiques ouverts par la Nouvelle Histoire, sera traduit en portugais par JS et publié, en 1978, par la maison d'édition Estampa. La date de publication de cette traduction portugaise nous donne d'emblée deux indications importantes: GD était à l'époque un historien de renommée internationale; *Le Temps des Cathédrales* représentait, vraisemblablement, une contribution fondamentale pour la rénovation de l'historiographie portugaise. En tenant compte des travaux d'Itamar

7 "Selon moi, je déclare que ce que j'écris c'est *mon* histoire, c'est-à-dire que c'est moi qui parle et je n'ai aucune intention d'occulter la subjectivité de mon discours."

8 "Et je n'invente pas, enfin...J'invente, mais je me soucie de fonder mon invention sur les plus firmes bases, d'édifier à partir de vestiges rigoureusement critiqués, de témoignages qui sont aussi précis et exacts que possible. Mais c'est tout."

Even-Zohar (1997/1990) et de Pascale Casanova (2002;1999), nous pouvons déduire de la rapidité de cette publication une stratégie du pays d'accueil pour combler des lacunes socio-culturelles.

Le Portugal a vécu pendant une quarantaine d'années sous une dictature dont la censure sévère a opprimé le pays, notamment le domaine des arts et de la recherche universitaire. L'article de Victor de Sá "O ensino da história para a compreensão da actualidade portuguesa"⁹ (1975) synthétise clairement la forme dont l'Histoire fut enseignée afin de servir les propos d'une dictature qui cherchait à étouffer l'esprit critique; et, simultanément, annonce quelques piliers d'une réhabilitation de l'historiographie nationale visiblement empruntés à la Nouvelle Histoire:

Durante as últimas décadas, todos os portugueses foram intoxicados desde a instrução primária, (...).[10](Sá, 1975:14)

Daí o interesse que tem a disciplina da História, que não pode consistir apenas no conhecimento amontoado dos factos do passado. É essencialmente o conhecimento racional, crítico e sistematizado das grandes linhas de evolução ou transformação das sociedades, através dos acontecimentos verdadeiramente significativos e determinantes de uma época. // A história é uma tomada de consciência do homem considerado colectivamente.[11] (*Ibidem*)

Mário Soares écrit en 1971, lors de son exil en Italie et en France, un témoignage concernant la dictature portugaise qui sera initialement – avril 1972¹² – publié en traduction française par Calmann-Lévy. Cet écrit autobiographique, intitulé *Portugal Amordaçado*¹³, confirme l'austérité du régime instauré par Oliveira Salazar tout comme les dommages que celui-ci provoque dans le domaine de la pensée portugaise.

9 "L'enseignement de l'histoire pour la compréhension de l'actualité portugaise". Cet article fut écrit pour les Journées Démocratiques qui eurent lieu à Lisbonne du 1^{er} au 3 novembre 1974, environ sept mois après la Révolution des Œillets – 25 avril – qui mit fin à la dictature.

10 "Pendant les dernières décennies, tous les portugais ont été intoxiqués depuis l'école primaire, (...)."

11 "D'où l'intérêt de la discipline d'Histoire qui ne peut consister simplement dans la connaissance d'une accumulation des faits du passé. C'est essentiellement la connaissance rationnelle, critique et systématisée des grandes lignes de l'évolution ou transformation des sociétés à travers les événements vraiment significatifs et déterminants d'une époque. // L'histoire c'est une prise de conscience de l'homme considéré collectivement."

12 L'original portugais ne sera publié qu'en octobre 1974 par la maison d'édition Arcádia.

13 *Portugal Bâillonné*.

(...) o regime salazarista conseguiu formar Universidades tacanhas, retrógradas e bem submissas aos chamados princípios tradicionais, sobretudo de *ordem*, (...), mas, ao mesmo tempo, frustrou gerações sucessivas de universitários, de técnicos e de investigadores, e comprometeu seriamente o futuro de Portugal por longos anos.^[14] (Soares, 1974/1972:37)

Ces déclarations exposent de manière concise les caractéristiques d'un pays qui, en 1978, quatre ans après la fin de la dictature, avait encore un retard accentué à récupérer notamment du point de vue intellectuel et artistique. La traduction est l'un des moyens dont disposent les nations pour "rattraper" du temps littéraire" (Casanova, 2002:13) en servant d'instrument d'"accélération temporelle" (*ibidem*). En tenant compte du contexte socio-culturel portugais en 1978, nous considérons que l'une des fonctions premières de la traduction portugaise de *Le Temps des Cathédrales* fut de combler un vide causé par les années de dictature.

(...) the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovative role they may assume within the target literature. (...) (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar, 1997/1990:47)

L'analyse comparative de quelques échantillons de la traduction saramaguienne avec les extraits français correspondants sert aussi de confirmation à ce qui vient d'être écrit. Le traducteur JS ne propose pas des modifications profondes, toutefois nous percevons dans ses options le dessein de rendre une information claire. En effet, JS suit les normes linguistiques portugaises et son travail, d'après les segments étudiés, vise une efficacité communicative qui bénéficie la réception d'un message utile à la pensée portugaise récemment libérée des conditionnements d'une censure austère. D'après notre brève analyse, les options de traduction saramagiennes les plus significatives sont: (1) l'élimination d'éléments peu utiles à la compréhension de l'information transmise, (2) le choix d'expressions/mots familiers au lecteur portugais, (3) l'introduction d'une ponctuation structurante, (4) le changement des temps verbaux et (5) la réorganisation syntaxique.

14 "(...) le régime de Salazar a réussi à former des Universités mesquines, rétrogrades et bien soumises aux dénommés principes traditionnels, surtout de l'*ordre* (...), mais, au même temps, a frustré des générations successives d'universitaires, de techniciens et de chercheurs, et a compromis sérieusement l'avenir du Portugal pour de longues années."

- (1) Le rêve qu'il propose s'en va divaguant vers les campagnes et **vers** les forêts familiaires. (Duby, 2010/1976:317)
O sonho que ela propõe vai divagando em direcção aos campos e às florestas familiares.^[15] (Duby, 1988/1978:264)
- (2) (...), où les hommes mangent à **leur faim**, boivent du vin, où l'argent afflue. La **fortune** de la fin du XIIIe siècle est bourgeoise. (Duby, 2010/1976:204).
(...), onde os homens comem **quanto lhes apetece**, bebem vinho, aonde o dinheiro aflui. A **riqueza** do final do século XIII é burguesa.^[16] (Duby, 1988/1978:171)
- (3) Autour de son trône l'Europe s'ordonnait. (Duby, 2010/1976:194)
Em redor do seu trono, a Europa ordenava-se.^[17] (Duby, 1988/1978:163)
- (4) On ne **défriche** plus. Les champs se sont étendus sur toutes les terres fertiles. Ils ont même, ici et là, poussé trop loin leur avance aux dépens des sols maigres qui rapidement **s'épuisent**. Les cultivateurs déçus les **abandonnent** et les **laissent** retourner aux broussailles. (5) **Un repli** s'amorce. (Duby, 2010/1976:203)
Deixou de se arrotear. Os campos estenderam-se por todas as terras férteis. Levaram mesmo, aqui e além, longe de mais o avanço à custa de solos magros que rapidamente se **esgotaram**. Os agricultores desiludidos **abandonaram**-nos e **deixaram**-nos a mato. (5) Princípia **um recuo**.^[18] (Duby, 1988/1978:171)

Loin de l'audace que nous lui connaissons en tant que romancier, JS inscrit ce travail dans la norme de l'horizon d'attente. En favorisant la réception de l'ouvrage français, la traduction en analyse promeut, à une échelle plus large, le renouvellement de l'historiographie portugaise. Au niveau individuel, cette traduction normative ne contient aucun indice des convergences qui rapprocheront l'historien français du romancier portugais; toutefois, aujourd'hui, au moment où l'œuvre fictionnelle de JS est connue et reconnue, il est légitime d'affirmer que la traduction de *Le Temps des Cathédrales*

15 "Le rêve qu'elle propose s'en va divaguant en direction des champs et des forêts familiaires."

16 "(...), où les hommes mangent ce dont ils en ont envie, boivent du vin, où l'argent afflue. La richesse de la fin du siècle XIII est bourgeoise."

17 "Autour de son trône, l'Europe s'ordonnait."

18 "On a arrêté de défricher. Les champs se sont étendus sur toutes les terres fertiles. Ils ont même poussé, ici et là, trop loin l'avance aux dépens des sols maigres qui rapidement se sont épuisés. Les agriculteurs déçus les ont abandonnés et les ont laissés en brousse. Commence un repli."

fut déterminante dans le cheminement esthétique de l'auteur, comme nous tâcherons de le montrer dans les pages suivantes.

E, repara, a verdade é que o meu sentimento habitual em relação à História é sobretudo o da insatisfação. Digamos que não me satisfaz aquilo que me dizem; informa-me, esclarece-me (...), mas a verdade é que me deixa sempre com esta sensação de falta, de ausência (...) – e digamos (...) com o meu trabalho de ficção, é certamente por vezes como se eu quisesse acrescentar, como se quisesse dizer: “atenção!, o que disseram está bem, mas falta qualquer coisa, que eu venho dizer”.^[19] (Saramago, *in* Gusmão, 1989:86)

Dou enorme apreço à expressão, à maneira de escrever – neste caso, para mim, de escrever história. Julgo que a história começa por ser uma arte, essencialmente uma arte literária. Logo, a forma, a meu ver, é essencial.^[20] (Duby, 1989/1980:45)

Les déclarations transcrites ci-dessus montrent de forme brève et explicite les interférences existantes entre le travail de l'écrivain JS et celui de l'historien GD, notamment parce que les deux recourent à un domaine autre que le leur pour concrétiser leurs projets personnels: Saramago s'appuie souvent sur l'Histoire pour créer des fictions qui nous parlent aussi du présent; Duby n'hésite pas à qualifier l'Histoire d'art littéraire, confirmant, ainsi, l'importance de l'imagination et du langage pour l'étude et la transmission du fait historique. S'inscrivant dans des domaines distincts, Saramago et Duby trouvent dans d'autres disciplines un soutien fécond pour explorer de manière consistante leurs thèmes de travail.

Nous centrerons notre analyse, maintenant, sur l'importance de la Nouvelle Histoire dans l'esthétique saramaguienne, plus spécifiquement sur les indices de la *perméabilité* du traducteur à l'œuvre de GD, *Le Temps des Cathédrales*. D'après les déclarations de JS, tout comme le Portugal, lui-même avait besoin d'un modèle pour organiser ses réflexions concernant l'Histoire.

19 “Et remarque, la vérité est que mon sentiment habituel relativement à l'Histoire est surtout d'insatisfaction. Disons que ce que l'on me dit ne me satisfait pas; cela m'informe, m'éclaircit (...), mais la vérité est que cela me laisse toujours une sensation de manque, d'absence (...) – et disons qu'avec (...) mon travail de fiction, c'est certainement comme si, parfois, je voulais ajouter, comme si je voulais dire: “attention!, ce que vous avez dit est juste, mais il manque quelque chose que je viens dire.””

20 “Je donne beaucoup de valeur à l'expression, à la manière d'écrire – dans mon cas, d'écrire l'histoire. Je crois que l'histoire commence par être un art, essentiellement un art littéraire. Donc, la forme, selon moi, est essentielle.”

Foi esta ideia do tempo como uma tela gigante, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; (...). // Foi isso que me levou a esse sentido da História, que para mim era confuso, mas que depois vim a entender, em termos mais científicos, a partir do momento em que descobri uns quantos autores (os homens dos *Annales*, os da Nouvelle Histoire, como Georges Duby ou o Jacques Le Goff), cujo olhar histórico ia por esse caminho.^[21] (Saramago, *in* Reis 1998:80)

JS assume pleinement sa dette envers la Nouvelle Histoire et ses principaux représentants. Nous défendons que cette dette a eu son origine, ou du moins sa consolidation, lors de la traduction de *Le Temps des Cathédrales*, travail qui présuppose une lecture scrupuleuse dont bénéficient la réflexion et le traitement de l'information. Attardons-nous quelque peu sur les éléments distinctifs de l'œuvre de Duby susceptibles d'avoir interpellé le traducteur et futur romancier JS.

L'attention donnée aux anonymes, caractéristique de la Nouvelle Histoire, est observable dès les premières pages de *Le Temps des Cathédrales* où le protagonisme des plus démunis est notoire:

Si clairsemée, sa population se trouve encore en effet trop nombreuse. Elle lutte à main presque nue contre une nature indocile dont les lois l'asservissent, contre une terre inféconde parce que mal soumise. Aucun paysan, lorsqu'il sème un grain de blé, n'escompte en récolter beaucoup plus de trois, si l'année n'est pas trop mauvaise – de quoi manger du pain jusqu'à Pâques. Il faut bien ensuite se contenter d'herbes, de racines, de ces nourritures d'occasion que l'on arrache à la forêt et aux berges des fleuves. Le ventre creux, dans les grands travaux de l'été, les rustres sèchent de fatigue attendant la récolte. (Duby, 2010/1976:12)

De la cadence qui caractérise cet extrait, émerge le soin minutieux avec lequel GD élabore le discours historique. Ce rythme particulier, qui frôle la poésie et s'éloigne du discours scientifique, concrétise un dialogue harmo-

21 "C'est cette idée du temps comme une toile géante où tout est projeté (ce que l'Histoire raconte et ce que l'Histoire ne raconte pas), c'est cela qui a mis dans ma tête une espèce de vertige, de nécessité de saisir cette totalité; (...). // C'est cela qui m'a amené à ce sens de l'Histoire, qui pour moi était confus, mais qu'ensuite j'ai compris en termes scientifiques à partir du moment où j'ai découvert quelques auteurs (les hommes des *Annales*, ceux de la Nouvelle Histoire, comme Georges Duby ou Jacques Le Goff) dont le regard historique allait par ce chemin."

nieux entre Histoire et littérature, tout en suggérant la densité d'un savoir en perpétuelle construction.

Contre la liturgie des gisants, contre la prédication des transis, l'art des sépultures nouvelles dressait, victorieux, le chevalier. (*Ibidem*, 295)

La répétition, l'information qui tire sa pertinence de son caractère elliptique, le rythme marqué et porteur de messages supplémentaires seront, quelques années plus tard, des dispositifs narratifs chers au romancier JS. L'adjectif dont l'historien tire parti pour rendre son récit plus vif sera aussi lieu d'innovation dans la prose saramaguienne.

Pauvres maîtres, pauvres écoles, très pauvre science. Mais du moins fidèles et pour cela capables, dans une civilisation aussi démunie, de soutenir l'art au-dessus d'une sauvagerie totale. (*Ibidem*, 40)

La lecture de *Le Temps des Cathédrales* nous confronte avec une présence manifeste de la littérature dans le travail de GD, présence maintes fois revendiquée et pleinement assumée par l'historien. La littérature sert, aussi, fréquemment d'explication à l'Histoire qui s'écrit:

Alors avaient surgi les personnages exemplaires des mythes chevaleresques, le roi Arthur ou Perceval. Cependant leur plein succès et leur action en profondeur sur les attitudes communes datent du XIVe siècle. Dans ce moment de l'histoire culturelle de l'Europe, le récit de chevalerie est l'agent d'une intoxication véritable dans l'ensemble de l'aristocratie. Il enserme le comportement de parade de cette classe dans un système de rites de plus en plus figés, qui ont avec les conduites spontanées de moins en moins de coïncidences. (*Ibidem*, 246)

La spécificité du narrateur de *Le Temps des Cathédrales* est aussi susceptible d'avoir interféré dans le parcours intellectuel et esthétique de JS. Effectivement, il s'agit d'un narrateur qui, loin de maintenir une perspective neutre, prend position, créant un espace de dialogue avec le lecteur:

Toute la gloire de Giotto lui vint de ce qu'il sut mieux qu'aucun de ses devanciers, dresser magnifiquement sur les parois des églises les actes successifs d'une sorte de mystère. Génial metteur en scène il pérennisait un mouvement théâtral, (...). (*Ibidem*, 278)

La complicité narrateur-lecteur se réaffirme souvent par l'intermédiaire de questions qui ouvrent une zone de réflexion partagée et dynamisent le récit:

Qu'est la croisade, sinon le résultat final des longues pressions de l'esprit féodal sur le christianisme, et que furent les premiers croisés, sinon les vassaux fidèles d'un Dieu jaloux, qui conduit la guerre dans le camp de ses ennemis et qui, par le fer et le feu, les courbe sous sa puissance? (*Ibidem*, 70)

L'interaction avec le lecteur est l'un des mécanismes qui suspendent le discours scientifique, souvent pour le questionner. Pour atteindre cet effet, Georges Duby utilise d'autres procédés tels que:

(1) le recours à des hypothèses pour approcher une vérité qui demeurera inaccessible:

Est-ce la croissance des dangers qui incita vers le milieu du siècle les chevaliers pèlerins à se grouper en bandes armées, bien décidées au combat? Cette agressivité ne traduit-elle pas plutôt la jeune vigueur d'un pays qui commençait à mesurer des nouvelles forces? Il s'agit là, en tout cas, d'un moment décisif dans l'histoire religieuse de la chevalerie. (*Ibidem*, 69)

(2) la relativisation des sources historiques disponibles:

Certes, tout ce qui permet de connaître l'esprit du XIe siècle vient de textes qui furent écrits dans des monastères. Ces témoignages sont donc infléchis par une éthique particulière: ils émanent d'hommes que leur vocation inclinait au pessimisme et à situer dans le renoncement tous les modèles de leur conduite. (*Ibidem*, 74)

(3) l'introduction de propos métadiscursifs qui, comme dans l'extrait ci-dessous, peuvent expliquer les choix effectués, signaler une certaine flexibilité méthodologique ou encourager à l'interdisciplinarité:

Partir d'une sociologie de la création artistique se justifie: la rénovation et les libertés du XIVe siècle procèdent pour une très large part des rapports nouveaux qui se sont alors établis entre les hommes. (*Ibidem*, 229)

Finalement, il faut souligner que la quête d'une vision globale des faits historiques est au centre du travail de Duby, notamment dans *Le Temps des*

Cathédrales, où il admet les difficultés posées par cette option méthodologique:

Problème difficile, impossible à résoudre sans doute, que celui des rapports véritables entre le mouvement intellectuel, l'évolution des croyances, les transformations des mentalités collectives et, d'autre part, les inflexions nouvelles dont la création artistique est le lieu. Le poser pour le XIV^e siècle, c'est se prendre d'emblée à tout un réseau d'incertitudes. (*Ibidem*, 241)

JS partage avec GD cette orientation de la recherche historique qui exige une réflexion scrupuleuse et avance en se questionnant. Ceci l'amène, comme auparavant l'avaient fait GD et les nouveaux historiens, à considérer la subjectivité et l'imagination comme inhérentes à tout discours historique.

Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”.^[22] (Saramago, *in* Reis, 1998:86)

Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho.^[23] (Saramago, 1990, *apud* Arnaut, 2008:82)

Ce “champ de travail” se matérialisera dans sept romans saramaguens dont la majorité renvoie à l'Histoire du Portugal, exception faite de *L'Évangile selon Jésus-Christ*^[24] (1991). *Manuel de Peinture et de Calligraphie* (1977), *Relevé de Terre* (1980), *Le Dieu Manchot* (1982), *L'Année de la Mort de Ricardo Reis* (1984), *Le Radeau de Pierre* (1986), *Histoire du Siège de Lisbonne* (1989) reposent sur des fragments de l'Histoire portugaise, toutefois, il faut préciser que dans les sept romans, les épisodes historiques revisités apparaissent, toujours, comme des prétextes pour, d'une part, remettre

22 “Évidemment que ce qui nous arrive ne sont pas des vérités absolues; ce sont des versions d'événements, plus ou moins autoritaires, plus ou moins soutenues par le consensus social ou par le consensus idéologique ou même par un pouvoir dictatorial qui aurait dit “il faut croire en cela, c'est cela qui s'est passé et, par conséquent, nous allons mettre cela dans notre tête.”

23 “Néanmoins, il restera toujours une zone d'obscurité et c'est là, selon moi, que le romancier a son champ de travail.”

24 Nous avons introduit les titres des traductions françaises, mais les dates correspondent à la première publication portugaise de l'œuvre.

en cause les abordages figés d'une Histoire d'inspiration positiviste; d'autre part, questionner le présent et, dans une certaine mesure, préparer le futur.

Pour observer de manière concrète les interférences probables de *Le Temps des Cathédrales* avec l'esthétique saramaguienne, nous nous attarderons, dans les pages qui suivent, sur un roman représentatif de l'assimilation des leçons de la Nouvelle Histoire. De surcroît, selon l'écrivain lui-même, cet ouvrage représente l'aboutissement de ce qu'il souhaitait réaliser en récupérant littérairement des matériaux historiques:

Só que aqui [*História do Cerco de Lisboa*] é um *não* explícito, enquanto, em todos os outros [romances], é um *não* implícito. Aqui é realmente explícito e responde de facto a esta minha preocupação de que a história de certo modo está por fazer. Muitas vezes fala-se do fim da história, eu diria antes que a história verdadeiramente ainda não começou. (...); mas a *História do Cerco de Lisboa*, creio eu, pode ficar como a demonstração do que pretendiam todos os meus livros anteriores.^[25] (Saramago, in Gusmão, 1989:85)

En partant d'un épisode charnière de l'Histoire portugaise – le siège de Lisbonne de 1147 – JS propose une réflexion dense et complexe du fait et du discours historiques. En enchevêtrant discours historiques officiels et discours historiques alternatifs, l'auteur déclenche des questionnements vertigineux qui ne mènent jamais à des réponses définitives, multipliant, par conséquent, les incertitudes.

Raimundo Silva, correcteur, est le personnage par l'intermédiaire duquel le doute est introduit dans un domaine du savoir pendant longtemps tenu pour objectif et incontestable. La substitution de la phrase "os cruzados auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa"^[26] par "os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa"^[27] (Saramago, 2001/1989:50) inaugure une réflexion qui nous met en garde contre ce que nous aurions pu prendre pour des vérités absolues. Dès les premières pages du roman, un dialogue entre le correcteur et l'historien - auteur de la phrase librement

25 "Mais ici [*Histoire du Siège de Lisbonne*] c'est un *non* explicite, tandis que, dans d'autres [romans] c'était un *non* implicite. Ici c'est vraiment explicite et répond, en effet, à ma préoccupation selon laquelle l'histoire est, dans une certaine mesure, encore à faire. Souvent on parle de la fin de l'histoire, je dirais plutôt que l'histoire n'a pas encore vraiment commencé. (...): mais l'*Histoire du Siège de Lisbonne* est, selon moi, une espèce de démonstration de ce que prétendaient mes livres antérieurs."

26 "les croisés aideront les Portugais à conquérir Lisbonne"

27 "non, les croisés n'aideront pas les Portugais à conquérir Lisbonne" (Saramago, 1999/1992:50)

transformée - expose la perspective dominante dans le roman saramaguien et prépare le geste audacieux de Raimundo Silva:

O meu livro, recordei-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, (...). (*Ibidem*, 15)^[28]

Cette définition initiale sera corroborée tout au long de ce roman dont le discours historique est l'un des principaux thèmes.

Le correcteur Raimundo Silva a consciemment intégré une négation dans un ouvrage d'Histoire. Maria Sara, sa supérieure hiérarchique, lui demande d'écrire son histoire du siège de Lisbonne, défi qu'il accepte. Le lecteur est, ainsi, invité à suivre dans le détail la réécriture d'un épisode de l'Histoire portugaise. En définitive, une histoire possible entre autres, la vérité restant hors de portée:

Estas prevenções novamente se recordam para que sempre tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente estará sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada. (*Ibidem*, 157)^[29]

Comme le montre l'extrait ci-dessus, le narrateur saramaguien fonctionne comme une entité qui surveille méticuleusement les différents récits qui se succèdent, poussant le lecteur à des réflexions plus complexes qui se poursuivent bien au-delà de la lecture du roman *Histoire du Siège de Lisbonne*:

Se por bons e averiguados tomarmos os factos tal como na sua carta a Osberno os relatou o antes mencionado Frei Rogeiro, então vai ser preciso explicar a Raimundo Silva que não se iluda ele sobre a suposta facilidade de

28 "Mon livre, dois-je vous le rappeler, est un ouvrage d'histoire, C'est ainsi en effet qu'on le désignerait d'après la classification traditionnelle des genres, toutefois et bien que je n'aie pas l'intention de signaler d'autres contradictions, à mon humble avis, monsieur, est littérature tout ce qui n'est pas la vie, L'histoire aussi, Surtout l'histoire, sans vouloir vous offenser, Et la peinture et la musique, (...)." (*Ibidem*, 15)

29 "Nous renouvelons ces avertissements afin d'avoir constamment présente à l'esprit la nécessité de ne pas confondre ce qui paraît être avec ce qui est, sans que nous sachions comment, et aussi afin que nous nous demandions, quand nous croyons être certains d'une réalité quelconque, si ce qui s'en révèle est exact et juste, si ce n'en est pas uniquement une variante parmi d'autres, ou, pis encore, une variante unique et proclamée comme telle." (*Ibidem*, 154)

acampar, sem mais aquelas, na testada da Porta de Ferro ou qualquer outra, porque esta perversa raça de mouros não é tão timorata que, sem luta, se tenha trancado a sete chaves, à espera de um milagre de Alá capaz de desviar os galegos das suas funestas intenções. (*Ibidem*, 247)^[30]

La conditionnelle qui ouvre l'extrait précédent annonce une certaine méfiance à l'égard des discours historiques officiels dont le caractère faillible est fréquemment rappelé:

No silêncio ouviu-se a voz do arcebispo de Braga, uma ordem dada ao escrivão, Frei Rogeiro, não fareis constância do que disse esse mouro, foram palavras lançadas ao vento e nós já não estávamos aqui, íamos descendo a encosta de Santo André, a caminho do real onde el-rei nos espera, ele verá, sacando nós as espadas e fazendo-as brilhar ao sol, que é começada a batalha, isto sim, podeis escrever. (*Ibidem*, 207)^[31]

Par ailleurs, le narrateur saramaguien lance souvent un regard sur le passé depuis le présent, ce qui expose de forme explicite le décalage entre ces deux moments et, simultanément, annonce l'éventualité d'une interférence de l'époque de l'historien dans ses réflexions et écrits.

Porventura ele terá querido abreviar o seu próprio relato, considerando que, tantos séculos passados, o que conta são os episódios principais. Hoje as pessoas não têm vagar nem paciência para fixar na cabeça pormenores e miudezas históricas, isso estaria bem para os contemporâneos do nosso rei D. Afonso o Primeiro, que tinham, obviamente, muito menos história para aprender, uma diferença de oito séculos a favor deles não é brincadeira nenhuma, a nós o que nos vale são os computadores, (...). (*Ibidem*, 248)^[32]

30 "Si nous tenons pour authentiques et avérés les faits que ce frère Rogeiro, précédemment mentionné, relate dans sa lettre à Osberno, il va falloir dire à Raimundo Silva de ne pas se faire d'illusions sur la soi-disant facilité de camper, sans plus, devant la porte de Fer ou devant n'importe quelle autre porte, car cette race perverse de Maures n'est pas timorée au point de se claquemurer d'ores et déjà derrière sept serrures, sans combattre, en attendant qu'un miracle d'Allah détourne les Galliciens de leurs funestes desseins." (*Ibidem*, 244)

31 "On entendit dans le silence la voix de l'archevêque de Braga, un ordre donné au scribe, Frère Rogeiro, vous ne consignerez pas ce qu'a dit ce Maure, ce furent paroles lancées au vent et nous n'étions déjà plus là, nous descendions la côte de Santo André en direction du campement où le roi nous attend, quand nous tirerons nos épées et que nous les ferons étinceler au soleil, il verra que la bataille a commencé, cela, par contre, vous pouvez l'écrire." (*Ibidem*, 205)

32 "Peut-être aura-t-il voulu écourter son récit, estimant qu'au bout de tant de siècles seuls comptent les épisodes principaux. Aujourd'hui, les gens n'ont ni le loisir ni la patience de fixer dans leur tête des détails et des vécus historiques, c'était bon pour les contemporains de notre roi Dom Afonso le Premier, car ils avaient, c'est évident, beaucoup moins d'histoire à apprendre,

La négation introduite par Raimundo Silva renferme la possibilité de mettre en cause les discours officiels et proposer des perspectives qui, tout en questionnant l'Histoire, l'enrichissent. Il s'agit d'une prise de liberté significative, néanmoins éphémère vu que la négation, synonyme d'une révolte inespérée, créera ses propres obstacles et obligations. Après l'introduction du "non", le correcteur rebelle devra se soumettre à une dynamique dont il est l'instigateur, mais qu'il ne peut dominer:

Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, (...). (*Ibidem*, 253)^[33]

Cette "fatalité" n'empêche tout de même pas Raimundo Silva de, dans son récit, mettre l'accent sur des aspects de l'Histoire moins explorés, devant, ainsi, le garantir des traits distinctifs de l'esthétique romanesque saramaguienne:

Eu gosto muito de Gogol porque é o escritor das pessoas pequenas, das situações insignificantes, do não-acontece-nada, do ridículo que está debaixo da pele e que ao mesmo tempo provoca ternura. (...). Se há um mundo que de alguma forma aparece nos meus livros, é também esse mundo.^[34] (Saramago, *in* Viegas, 1998:32)

Dans son article "Para além do cerco: uma (re)leitura da História por José Saramago^[35]" (2008), Marina Couto Ferreira synthétise de manière claire et consistante le rôle du soldat Mogueime dans le récit saramaguien.

une différence de huit siècles en leur faveur ce n'est pas rien, nous, ce qui nous sauve, ce sont les ordinateurs, (...)." (*Ibidem*, 245)

- 33 "Il se rend compte que sa liberté a commencé et s'est achevée à l'instant précis où il a écrit le mot Non, et qu'à partir de là une nouvelle fatalité tout aussi impérieuse s'était mise en branle et que désormais il ne lui restait plus rien d'autre à faire qu'à essayer de comprendre ce qui, après lui avoir tout d'abord semblé être la conséquence de son initiative et de sa réflexion, résulte uniquement d'une mécanique qui lui était et continue à lui être extérieure, (...)." (*Ibidem*, 250)
- 34 "J'aime beaucoup Gogol parce que c'est l'écrivain des petites gens, des situations insignifiantes, du rien-ne-se-passe, du ridicule qui est sous la peau et qui au même temps provoque de la tendresse. (...) S'il y a un monde qui d'une certaine manière apparaît dans mes livres, c'est aussi ce monde-là."
- 35 "Par-delà le siège: une (re)lecture de l'Histoire par José Saramago".

À travers lui et d'un muezzin musulman, les oubliés de l'Histoire ont la parole, une parole sage et critique qui leur confère dignité et prestige.

Como os novos historiadores, Raimundo Silva irá apresentar as figuras de um almuadém muçulmano e de um soldado português como uma forma não só de criticar a historiografia oficial, como também de apresentar a visão do "outro" (...).^[36] (Ferreira, 2008:79)

L'importance donnée à des sujets peu abordés par l'Histoire traditionnelle se concrétise, aussi, par la présence de l'amour dans le récit de Raimundo Silva et, à une autre échelle, dans celui de JS. En effet, le correcteur s'attardera sur les sentiments d'Ouroana et Mogueime dont l'intensité fait écho à la relation amoureuse que lui-même vit avec Maria Sara.

Como te chamas, mas é só um truque para começar a conversa, se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara. (Saramago, 2001/1989:290)^[37]

Passé et présent sont convoqués pour donner une perspective de réalités rarement prises en considération avant la Nouvelle Histoire. Un narrateur interventif orchestre ces récits, faisant du lecteur son complice privilégié:

Aproximam-se alguns dos guerreiros de qualidade que estiveram na conferência com o rei, e vêm de rosto fechado, impenetrável, nós já sabemos que se vão recusar a ficar para auxiliar os portuguesas, mas estes ainda estão na santa ignorância (...). (*Ibidem*, 154)^[38]

Pour terminer, il faut encore préciser que le métadiscours (1), les variations sur le rythme – par exemple, accélération au moyen de répétitions (2)

36 "Comme les nouveaux historiens, Raimundo Silva ira présenter les figures d'un muezzin musulman et d'un soldat portugais comme forme de critiquer l'historiographie officielle et d'exposer la vision de l'"autre" (...)."

37 "Comment t'appelles-tu, mais c'est juste un stratagème pour amorcer la conversation, car s'il y a quelque chose dans cette femme qui n'a pas de secret pour Mogueime c'est bien son nom, il l'a prononcé si souvent, non seulement les jours se répètent mais ils se ressemblent, Comment t'appelles-tu, demanda Raimundo Silva à Ouroana, et elle répondit, Maria Sara." (Saramago, 1999/1992:286)

38 "Certains des guerriers de qualité qui ont assisté à la conférence avec le roi s'approchent, le visage fermé, impenetrable, nous, nous savons déjà qu'ils vont refuser de rester pour aider les Portugais, mais ceux-ci sont encore dans une sainte ignorance, (...)." (*Ibidem*, 151)

ou ralentissement accentué par le caractère elliptique du message (3) – et l'adjectivation significative (4) sont des caractéristiques de la prose saramaguienne actives dans *Histoire du Siège de Lisbonne* qui renvoient aux traits distinctifs de *Le Temps des Cathédrales* exposés précédemment.

(1) (2) (...), e a senhora Maria responde, Está bom, expressão sintética que, na verdade, apenas significa que não chove, pois dizendo nós tão frequentemente Está bom, mas frio, ou Está bom, mas faz vento, nunca dissemos nem nunca diremos, Está bom, mas chove. (*Ibidem*, 158)^[39]

(3) Raimundo Silva marca cinco algarismos, não lhe falta senão um, porém não se decide, finge saborear a antecipação de um gosto, o arrepio de um medo, diz consigo mesmo que se quisesse completaria a série, um gesto só, mas não quer, murmura Não posso, e pousa o auscultador como quem de repente largasse uma carga que o iria esmagar. (*Ibidem*, 228)^[40]

(4) E é nesse preciso instante, quando duma certa maneira se tornou infenso e inocente pela ironia contra si próprio dirigida, que no seu espírito surgiu, finalmente claro e também ele irónico, o motivo tão procurado, a razão do Não, a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as históricas verdades. (*Ibidem*, 135)^[41]

Le roman *Histoire du Siège de Lisbonne*, emblématique de la fiction historiographique saramaguienne, réunit de nombreux éléments qui renvoient à la Nouvelle Histoire et, plus spécifiquement, à *Le Temps des Cathédrales*. À différents niveaux, le roman portugais dialogue avec l'œuvre de Georges Duby, confirmant, ainsi, une *perméabilité* probable de JS à la traduction dont il fut responsable. L'interférence de la Nouvelle Histoire est manifeste par l'intermédiaire de l'attention donnée aux sujets peu traités par l'Histoire conventionnelle; du rôle central de la subjectivité et de l'imagination dans le traitement du fait historique; de la quête d'une vision globale et du

39 "(...), et madame Maria répond, Il fait beau, expression synthétique qui en fait signifie simplement qu'il ne pleut pas, car, alors que nous disons souvent Il fait beau mais il fait froid, ou Il fait beau mais il fait du vent, nous ne disons jamais et ne dirons jamais, Il fait beau mais il pleut." (*Ibidem*, 155)

40 "Raimundo Silva compose cinq chiffres, il n'en manque qu'un, pourtant il ne se décide pas, il feint de savourer l'attente d'un plaisir, le frisson d'une crainte, il se dit que s'il le voulait il achèverait la série, il suffirait d'un geste, mais il ne le veut pas, il murmure, Je ne peux pas, et pose le combiné comme s'il se débarrassait brusquement d'un fardeau sur le point de l'écraser." (*Ibidem*, 226)

41 "Et c'est à cet instant précis, quand d'une certaine façon il était devenu son propre ennemi, et innocent à cause de l'ironie dirigée contre lui-même, que surgit dans son esprit, enfin clair et lui aussi ironique, le motif tant cherché, la raison du Non, la justification ultime et irrefutable de son atteinte à la vérité historique." (*Ibidem*, 134)

questionnement de l'objectivité de l'Histoire et des documents qui lui sont associés. Par ailleurs, notre étude révèle aussi des convergences au niveau microstructural, peut-être moins évidentes, mais tout aussi importantes lorsque l'on cherche une plateforme commune au travail de JS et à celui de l'historien GD: la densité des rythmes de la phrase, les répétitions et les silences porteurs de sens supplémentaires, l'exploration des potentialités de l'adjectif, et le narrateur interventif et complice du lecteur sont des procédés sollicités par les deux auteurs qui renforcent la possibilité d'une contiguïté entre le travail de JS-traducteur et celui de JS-écrivain.

Rappelons, enfin, que JS vivait dans un pays récemment libéré d'une dictature austère et que *Le Temps des Cathédrales*, innovateur dans le cadre de l'historiographie portugaise, ne pouvait vraisemblablement pas lui rester indifférent. En somme, le contexte socio-culturel portugais de 1978 tout comme les aspects antérieurement synthétisés consolident l'hypothèse que la traduction de *Le Temps des Cathédrales* fut un espace de réflexion et de formation intellectuelle déterminante pour l'esthétique saramaguienne.

L'étude réalisée démontre la pertinence d'aborder l'œuvre de JS en partant de zones moins exploitées. Il s'agit d'une autre histoire dont nous avons présenté le début, une histoire du parcours saramaguien où son travail de traducteur est au centre et peut révéler des *perméabilités* qui méritent toute notre attention.

O leitor atento já compreendeu aonde eu quero chegar com esta prosa: é que por baixo ou por trás do que se vê, há sempre mais coisas que convém não ignorar, e que dão, se conhecidas, o único saber verdadeiro.^[42] (Saramago, 1986/1973:107)

Références

- AA.VV., (1993), "História e ficção em José Saramago" [dossier], *Vértice*, II série, n.º 52, Janeiro-Fevereiro, pp. 5-38.
- ARNAUT, Ana Paula (2008), *José Saramago*, Coimbra, Edições 70.
- BERRINI, Beatriz (1998), *Ler Saramago: o romance*, Lisboa, Caminho.
- BUSNEL, François (2000), "José Saramago, l'Histoire réinventée" (entretien avec l'écrivain), *Magazine Littéraire*, 385, mars, pp. 19-67.

42 "Le lecteur attentif a déjà compris où je veux en venir avec cette prose: c'est que sous ou derrière ce que l'on voit, il y a toujours plus de choses qu'il ne convient pas d'ignorer, et qui donnent, si connues, l'unique savoir véritable."

- CASANOVA, Pascale (2002), “Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 144, 2, pp. 7-20.
- CASANOVA, Pascale (1999), *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- COSTA, Horácio (1997), *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Caminho.
- DUBY, Georges (2010), *Le Temps des Cathédrales*, Paris, Gallimard. [1^{ère} édition:1976]
- DUBY, Georges, LARDREAU, Guy (1989), *Diálogos sobre a Nova História*, tradução de Teresa Meneses, Lisboa, D. Quixote. [1^a edição:1980]
- DUBY, Georges (1988), *O Tempo das Catedrais – a arte e a sociedade – 980-1420*, tradução de José Saramago, Lisboa, Editorial Estampa. [1^a edição:1978]
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997), “Polystem Studies”, *Poetics Today – Special Issue*, vol.11, n.º 1, in <http://www.tau.ac.il/~itamarez/ps/polysystem.html>. [First edition: 1990]
- FERREIRA, Marina Couto (2008), “Para além do cerco: uma (re)leitura da história por José Saramago”, *A MARGem – Estudos, Uberlândia – MG*, ano 1, n.º 1, jan./jun., pp. 77-85.
- GUSMÃO, Manuel (1989), “Entrevista com José Saramago”, *Vértice*, 14, Maio, pp. 85-99.
- LE GOFF, Jacques *et al.* (dir.) (1990), *Nova História*, Coimbra, Almedina, 1990. [1.^a edição: 1978]
- REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- SÁ, Victor de (1975), *A História em Discussão*, Lisboa, D. Quixote.
- SARAMAGO, José (2009), *O Caderno 2*, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, José (2001), *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho. [1.^a edição: 1989]
- SARAMAGO, José (1999), *Histoire du Siège de Lisbonne*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, Points. [1^{ère} édition:1992]
- SARAMAGO, José (1986), *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Caminho. [1.^a edição: 1973]
- SOARES, Mário (1974), *Portugal Amordaçado*, Lisboa, Arcádia. [1.^a edição: 1972]

PARA UMA LEITURA DE “UM CASACO DE RAPOSA VERMELHA”, DE TEOLINDA GERSÃO

TOWARDS A READING OF “UM CASACO DE RAPOSA VERMELHA” BY TEOLINDA GERSÃO

Clara Rocha*
cl.rocha@sapo.pt

O conto de Teolinda Gersão “Um casaco de raposa vermelha (*A Mulher que Prendeu a Chuva*, 2007) é uma história de metamorfose. Tal como em certas narrativas d’ *As Metamorfoses* de Ovídio, a transmutação da personagem é determinada por um olhar casual que desencadeia a pulsão do desejo. Mas enquanto nas histórias narradas por Ovídio o olhar transgressor, mesmo que acidental, é punido pelos deuses com uma dolorosa transformação, no conto de Teolinda a figura feminina protagoniza um impulso que, pelo contrário, a liberta dum destino trivial e a transporta para uma outra identidade, natural e instintiva, vivida com a “alegria” duma fuga.

Destacamos, nesta leitura do conto, aspectos como a fina observação do sujeito do desejo e da força interior que o impele, a representação das etapas da mutação da identidade, a alternância entre as figurações que animalizam a personagem e a reposição momentânea duma racionalidade que lhe devolve traços humanos, a riqueza sensorial e os efeitos rítmicos. Por último, assinalamos a metamorfose da própria escrita neste texto, que começou por figurar como fragmento “diarístico” em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) e passou depois a integrar a colectânea *A Mulher que Prendeu a Chuva*, numa recontextualização que o revela como *work in progress* e modifica por completo o protocolo de leitura proposto pela primeira versão.

Palavras-chave: metamorfose; olhar; desejo; fuga; libertação.

* Professora Catedrática aposentada da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses, Lisboa, Portugal.

Teolinda Gersão's short story "Um casaco de raposa vermelha" (*A Mulher que Prendeu a Chuva*, 2007) is a tale of metamorphosis. As in some of Ovid's *Metamorphoses*, the transformation is provoked by a casual glance that unleashes the force of desire. But while in Ovid the transformation is divine punishment for the accidental transgressive gaze, in this story, it releases the female protagonist from a trivial destiny and transports her to a more natural instinctive identity, which she experiences with the joyfulness of an escape.

The reading presented in this paper highlights features such as the careful analysis of the subject of desire and the inner force driving her; the representation of the different stages in the process of identity mutation; the alternation between figurations that animalize the character and others that momentarily restore a humanizing rationality; the wealth of sensory detail, and the rhythmic effects generated by the narrative technique. Finally, attention turns to the metamorphosis that takes place on the level of the text itself; for having started out as a diary-like fragment in *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), it was later included in the collection *A Mulher que Prendeu a Chuva*, a recontextualization that not only reveals it to be a work in progress but also completely alters the reading suggested by the first version.

Keywords: metamorphosis; gaze; desire; escape; release.

"Um casaco de raposa vermelha" é um dos contos que integram o volume *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, publicado em 2007, mas fora já antes editado como fragmento do livro de prosa ficcional *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*¹. Nessa obra, que o paratexto apresentava como "diário" – na realidade, trata-se de um "diário heterodoxo", de uma paródia da forma diarística –, o fragmento em questão era datado ("Sexta, quatro") e a narrativa era introduzida pela seguinte frase: "É uma história curiosa, acontecida num país nórdico, que leio num jornal". Tal aparato criava ludicamente uma ilusão referencial e conferia um efeito de real a uma história inverosímil e obviamente inventada. Na versão do texto publicada na coletânea de contos de 2007, a frase introdutória foi retirada, pois a sua funcionalidade inicial era dispensada pelo diferente protocolo de leitura que o novo livro instituiu.

1 Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984; 2ªed., Dom Quixote, 1997.

O conto tem sido objecto de várias leituras públicas – em Milão e Florença, no teatro Symphony Space de Nova Iorque, no Art Museum de Dallas, em Aveiro por ocasião do lançamento de *A Mulher que Prendeu a Chuva* –, facto que comprova o seu potencial cénico, o jogo da imaginação a que convida, o repto que lançam as imagens suscitadas pelo texto para outras criações a partir delas. E compreende-se porquê: “Um casaco de raposa vermelha” é uma história de metamorfose.

Na verdade, *As Metamorfofes* de Ovídio são o seu modelo ou a sua referência clássica. Reconhecemos afinidades de vária ordem entre o conto de Teolinda Gersão e o poema latino que narra histórias remontando à infância do mundo e nelas dá a ver a lei da universal transformação. Essas histórias obedecem a um mesmo princípio compositivo – a transmutação duma personagem –, e em muitas delas o desejo, desencadeado por um olhar casual e transgressor, é a verdadeira causa da metamorfose. O mesmo se passa no conto de Teolinda Gersão. O olhar determina, desde o primeiro momento, a acção: um dia, ao regressar a casa, uma “pequena empregada bancária” repara por acaso num casaco de raposa vermelha exposto numa montra; excitada pelo desejo, dorme pouco nessa noite, e é numa espécie de *furor* que vai logo no dia seguinte à loja, o prova, decide comprá-lo apesar de saber que está muito acima das suas posses, combina o pagamento a prestações (“Pode levá-lo quando efectuar a terceira prestação”, diz-lhe a vendedora) e passa a ir vê-lo todas as noites, clandestinamente, olhando através do vidro da montra e assim avivando cada vez mais o seu desejo.

O texto descreve de perto o objecto desejado, numa representação efrástica que privilegia a cor e o brilho, e sobre esses elementos visuais ou plásticos constrói analogias que exploram o simbolismo do fogo: “Aquele é uma peça rara, única, jamais vira um tom assim, fulvo, mesclado, com reflexos de cobre e brilhante como se estivesse a arder”^[2]; e mais adiante: “(...) de cada vez era mais brilhante, mais cor de fogo, labaredas vermelhas que não queimavam, antes eram macias sobre o seu corpo, uma pele espessa, ampla, envolvente, balançando com o seu andar”^[3]. Mas também o sujeito do desejo é observado ao longo de toda a narrativa, e a força que o impele é sublinhada em expressões como “com um calafrio de prazer e de desejo”, “o casaco que sempre desejou ter na vida”, “cedendo ao impulso de entrar” e, já quase no final do texto, “como se uma tempestuosa força interior se desencadeasse”, “obedecendo a todas as forças que dentro dela se soltassem” e “era demasiado forte o impulso (...)”. Tal como Ovídio n’ *As Metamorfofes*,

2 Id., *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, Lisboa, Sudoeste Editora, 2007, p.117.

3 Id., *ibid.*, p. 119.

Teolinda Gersão estuda com minúcia a sua personagem e analisa nela todas as manifestações do desejo, esgotando as possibilidades psicológicas que dele decorrem. Verbos como “pensou” e “sentiu” são reiterados a espaços no texto, servindo de suporte a passagens em que a protagonista a si mesma se examina e considera aquilo que nela vai mudando, na descoberta duma identidade individual subitamente problemática aos seus próprios olhos. Outras formulações que ocorrem apenas uma ou duas vezes, como “deu conta”, “notou” e “reparou”, desempenham a mesma função.

Porém, a pulsão do desejo não é tão perigosa no conto de Teolinda Gersão como em muitas das histórias narradas por Ovídio. Actéon surpreendeu Diana no banho, e a deusa, irritada, transformou-o em veado, açulando os cães da sua matilha e fazendo com que devorassem o próprio dono. Tirésias e Narciso foram também castigados por terem visto aquilo que não deviam ver. N’ *As Metamorfoses*, o olhar transgressor, mesmo que acidental, é punido pelos deuses com uma dolorosa transformação. Em “Um casaco de raposa vermelha”, a figura feminina protagoniza um impulso que, pelo contrário, a liberta do seu destino, ou, se preferirmos, a faz regressar a ele. Por virtude do muito desejar, transforma-se aos poucos na raposa de que começara por vestir a pele, numa metamorfose que a transporta do seu corpo humano para um corpo animal em que se reconhece com alegria, e da sua vida de “pequena empregada bancária” para uma outra vida, para lá da razão, natural e instintiva, desenhada de obrigações e de censuras sociais. A transformação da personagem é pois uma fuga, libertadora e eufórica, a um quotidiano que oprime e impõe regras.

Com plena mestria, desenvolvendo-se na ambivalência do inesperado e do previsível, o conto dá-nos as etapas dessa transformação, fazendo sobressair o jogo de forças que torna um ser reconhecível perante si próprio, desde o momento em que a jovem empregada se olha no espelho da loja depois de ter vestido o casaco de peles até ao “salto” definitivo pelo qual entra na vida animal. Na sintagmática do texto, essas etapas – que acompanham as prestações do pagamento, e assim aproximam a personagem da plena posse do casaco – vão construindo a espessura do tempo: “(...) talvez porque deixara de sentir-se cansada, deu conta de que se movia agora muito mais depressa do que habitualmente, caminhava sem esforço pelo menos com o dobro da velocidade normal. As pernas ágeis, os pés ligeiros. Toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros”⁴; “Mas gostava sobretudo de correr na orla da floresta, à saída da cidade, sen-

4 *Ibid.*

tindo a areia estalar debaixo dos pés, aprendendo a colocar os pés no chão de outra maneira”^[5]; “A sua capacidade de percepção crescia, notou, mesmo à distância ouvia ruídos diminutos, que antes lhe passariam despercebidos, uma sardanisca fugindo no chão entre as folhas, um rato invisível fazendo estalar um ramo, uma bolota caindo, um pássaro pousando entre as ervas (...)”^[6]; “Tinha mais fome, agora (...)”^[7]; “tão compridas as unhas, reparou, e as próprias mãos pareciam mais sensíveis, alongadas”^[8]; “um sorriso felino, viu, pondo os olhos em fenda e sorrindo mais”^[9]; “(...) dando-lhe aos traços uma certa orientação triangular que lhe agradou”^[10]; “(...) reparou numa peça de carne a ser partida, meio em sangue – rosbife, lembrou-se, mas essa palavra não fazia de repente qualquer sentido, estendeu a mão e engoliu uma fatia – o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca, a inocência de devorar a peça inteira, pensou tirando outra fatia e sentindo que estender a mão era já um desvio inútil, deveria estender directamente a boca”^[11].

Mas é também particularmente conseguido no conto o efeito de alternância entre estas figurações que animalizam a personagem e a reposição momentânea duma racionalidade que lhe devolve traços humanos. Graças a ele, e à ironia que o sustenta, torna-se ainda mais complexa e sugestiva a representação duma identidade mutante: quando a jovem empregada atribui à prática da ginástica a sua nova leveza e agilidade (“É por causa da ginástica, pensou, por alguma razão começara a fazer regularmente exercício”^[12]), quando depois procura justificação para a sua fome (“Tinha mais fome, agora, sentiu arrumando os livros e abrindo a porta da cozinha, e isso desagradava-lhe profundamente, admitia que era a contrapartida negativa do exercício físico”^[13]), quando se comporta como qualquer mulher ciosa da sua figura (“procurava um modo de contornar o perigo de engordar”^[14]) ou quando, num derradeiro momento de autocontrolo, suspende e retarda a passagem à vida animal (“e assim foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até à orla da

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, pp. 119-120.

7 *Ibid.*, p. 120.

8 *Ibid.*, p. 121.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, p. 119.

13 *Ibid.*, p. 120.

14 *Ibid.*

floresta, segurando o seu corpo, segurando ainda um minuto mais o seu corpo trémulo”^[15]), restabelece-se o recorte das identidades (a humana e a animal) e o retrato em movimento que assim se perfaz resulta não apenas da progressiva deformação figurativa, mas também da doseada alternância dessas identidades.

Todavia, vários indícios ao longo do conto vão sugerindo o modo como elas estão destinadas a ajustar-se: “ – Parece feito para si”^[16], diz a vendedora quando a protagonista experimenta pela primeira vez o casaco; “ele era seu, fazia parte dela”^[17], pensa a jovem na véspera de se tornar dona dele; “ – Feito para si”^[18], repete a vendedora no dia aprazado; “A pele ajustada à sua, a ponto de não se distinguir dela”^[19], reconhece a compradora; e, por fim, a identificação é total, quando, já de posse do objecto que tanto desejou, a ex-empregada bancária sai da loja, “reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo”^[20].

O instante do “salto”, da passagem, corresponde em termos discursivos a um único parágrafo, aquele que remata o conto. Em muitas das histórias narradas n’ *As Metamorfoses*, Ovídio destaca o momento da passagem de um estado a outro e sublinha esse movimento acelerando a narrativa: a prolixidade dá lugar a um final mais ou menos breve. No conto de Teolinda Gersão, o instante da transmutação, do reencontro com uma identidade animal já não recalcada, é ainda mais rarefeito e incisivo. Num vivo contraste de ritmo com o resto do conto, em que sobressaem as sequências dilatatórias de descrição física e de análise psicológica, esse final concentra-se em não mais do que cinco linhas de texto, que assinalam o que realmente importa: a substituição do princípio de realidade pelo princípio de prazer, o “verdadeiro salto” que a personagem dá “sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta”^[21].

“Um casaco de raposa vermelha” é, assim, a história duma metamorfose – a transformação duma personagem trivial, que graças a essa trans-

15 *Ibid.*, pp. 122-123.

16 *Ibid.*, p. 118.

17 *Ibid.*, p. 122.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 123.

formação se liberta duma vida trivial. É uma ficção que, na sua destreza ecléctica e rítmica, retrata um ser humano em processo de apropriação da sua natureza primeira, animal e instintiva – e por isso é só no plano plástico ou formal que a animalização desta “pequena empregada bancária” nos recorda a animalização da “actrizita” no poema “Cristalizações” de Cesário Verde, ambas descritivamente motivadas pelo adereço de peles que as duas figuras femininas vestem e que lhes “aguça” o “perfil” ou lhes modifica as feições. O reconhecimento do corpo é fundamental nesse processo de apropriação, e por isso ele é uma presença constante no conto. Tanto na sua morfologia como na sua dimensão sensorial, o corpo é o lugar da transmutação, e assim “Um casaco de raposa vermelha” é um texto muito rico na representação de sensações, sejam elas visuais (“olhava através do vidro e de cada vez se alegrava”^[22]), auditivas (“mesmo à distância ouvia ruídos diminutos”^[23]), tácteis (“conhecê-lo-ia mesmo de olhos fechados, pelo tacto, a pele macia, espessa”^[24]), olfactivas (“E os cheiros, um mundo de cheiros, sentiu, como uma dimensão ignorada das coisas a que agora se tornara sensível”^[25]) ou gustativas (“o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes”^[26]).

Por último, este texto é também o lugar onde a própria escrita se metamorfoseia e se dá a ver como *work in progress*, na medida em que passa por uma recontextualização que transforma a “história curiosa, acontecida num país nórdico” e lida “num jornal”, tal como surgia numa nota “diarística” de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, em perfilhado conto, incluído no volume *A Mulher que Prendeu a Chuva*.

Referências

- GERSÃO, Teolinda (1984), *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, O Jornal.
 ID. (2007), *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, Lisboa, Sudoeste Editora.

(A autora segue a antiga ortografia.)

22 *Ibid.*, p. 119.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 122.

25 *Ibid.*, p. 120.

26 *Ibid.*, p. 121.

SOBRE O MEIO

ABOUT THE MEDIUM

Cristina Robalo*
robalo.cristina@gmail.com

O presente artigo pretende ser reflexão entre desenho e o texto *Entre o Céu e a Terra*, de Rui Chafes. Na sua análise contemplativa, o artigo procura a imagem que dá forma ao que permanece entre o céu e a terra: o meio. Engendrar o invisível – espaço-céu e espaço-terra – e o visível – vida-interior e vida-exterior. No primeiro caso, examinamos um espaço de opacidade e transparência como aspetos de um processo reversível e, no segundo, concebemos a visibilidade de um corpo que, interior-exterior, documenta uma imagem: o desenho – disciplina, exercício e esboço de linguagem na arte. Walter Benjamin e Gaston Bachelard, acompanham e sustentam a pretensão de urdir o laço entre obra-criador e desenho. *Entre o Céu e a Terra*, no seu enredo com o mundo, é morada de uma vontade exploradora que, inscrita, pertence ao Homem que investiga. O texto de Rui Chafes revela-nos a imagem que procuramos: o desenho.

Palavras-Chave: transparência; sombra; desenho; escultura; obra; criador.

This paper aims to reflect on drawing and Rui Chafes text *Between Heaven and Earth*. In its contemplative analysis, this paper searches for the image that gives form to what is between heaven and earth: the medium. Engendering the invisible – sky-space and earth-space – and the visible – the inner-life and outer-life. In the first instance, I have examined areas of opacity and transparency as aspects of a reversible process and in the second, I have conceived the visibility of a body, inside-outside, that documents an image: the drawing – as a discipline, exercise and sketch of a language in art. Walter Benjamin and Gaston Bachelard support and uphold the aim of weaving the bond between the work-creator and drawing. *Between Heaven and Earth*, in its entanglement with the world, is the dwelling place of a explorative will which, when inscribed, belongs to the man who investigates. Rui Chafes text reveals to us the image that we are looking for: the drawing.

Keywords: transparency; shadow; drawing; sculpture; work; creator.

* Universidade de Coimbra, Colégio das Artes, Coimbra, Portugal.

Prólogo

O desenho é disciplina de conhecimento, pensamento e reconhecimento de um projeto individual e único que, pela investigação, permite entender uma consciência da realidade durante a ação do fazer: suporte para pensar a atenção, a disciplina, o rigor, a solidão, a relação presente/passado, a renovação, a inscrição e a aproximação a uma linguagem que, entre-dois, fosse meio de uma imagem transparente e sombreada.

Aprender a ver – observando pelo pensamento da visão – e apreender a forma – pelo trabalho da mão –, escutando a investigação que vai sendo realizada, em repouso ativo, de si e do desenho, traduz uma transformação: a estrutura do desenho não é mais do que um meio para traduzir/imprimir uma linguagem/imagem que pertence ao tempo do agora: momento da criação da obra, sem necessidade rememorativa, onde o passado fica em suspenso e a sua sombra não oculta a linha(s) inscrita(s) sobre o papel. Os acontecimentos, que vão tendo lugar no corpo do investigador e na imagem do desenho sobre o papel, são interpretados como ondas de vibração a um ritmo lento, articulando segurança nas decisões que vão sendo tomadas durante o exercício. A imagem visível das linhas sobre o papel, determina o gesto que, sem brusquidão, é marca e inscrição do desejo: “a coesão da grafite é então solicitada à adesão pelo papel imaculado. O papel é acordado do seu sonho de candura, acordado do seu pesadelo branco” (Bachelard, 1970: 68). O desenho tem a particularidade, em relação a outras artes, de fazer o contorno que abre ou fecha a figura, de revelar a mentira no uso da borracha e, pela coesão/adesão, compromete duas forças – o papel e a grafite. Estas características do desenho conduzem o corpo do desenhador a uma ocasião solitária e, pela paciência dos olhos e da mão, chega à quietude. Existe como que uma cumplicidade misteriosa entre olhos e mão: um segredo na figura desenhada, confidenciada. A particularidade do desenho, pela dimensão, escala, facilidade de meios – lápis – e suporte – papel, na sua bidimensionalidade, possui uma forma de comunicação própria de um ritmo: a proximidade entre o papel e corpo do desenhador, transforma-se a cada linha traçada. O corpo transita num vai-e-vem, embalado pela mão que, através do braço, projeta compassos tranquilos, mas não monocórdicos. Ora, na escultura, a proximidade entre obra e criador, parte dos meios utilizados – materiais – e, também, da própria relação da obra com o espaço que, individual ou no conjunto, é encenação da sua ligação, por exemplo, a instalação. Conforme a dureza dos materiais, a exatidão necessária para lapidar, cortar, serrar, etc, mantém o escultor numa lucidez inabalável, ou

pelo menos assim devia, pois pode ferir-se fatalmente ao trabalhar o metal e a pedra. No desenho, o lápis não fere, não da mesma maneira; pode rasgar o papel por uma mão mais pesada e não dominhada, mas não como uma serra elétrica. A relação do desenho com o autor é um constante embalo entre mão-olhos e o braço que conduz a ação, leva o desenhador ao sonho acordado. O criador inebriado pode desenhar e, inclusive pintar, mas não pode e/ou deve esculpir. Assim, não é só a diferença dos meios usados pelo desenho e pela escultura, mas as condições que são necessárias no elo entre o corpo do criador e objeto. O enlace do corpo do criador com a escultura é diferente, pelas características de ritmo, força e atenção; no desenho, o envolvimento entre desenhador e papel é próximo a uma relação amorosa, onde a potência do movimento, ritmo, força e, igualmente, atenção, retém medo e desejo, pelo devaneio que aí reside, de forma simultânea e harmoniosa

No que diz respeito, à relação da obra com o espaço, no caso do desenho, a imagem vive pela dimensão do papel, i.e, o tamanho do papel interfere com a figura desenhada. Por isso, a escala do papel é tão significativa, como o que vive dentro dele. Mas, geralmente, o desenho nunca é na sua relação com o espaço aquilo que a escultura pode ser: conforme o lugar da sua habitação – interior ou exterior –, a escultura é protagonista do território, possui-no. O desenho nunca possui o território, ele é o próprio território que, mesmo fúguz na sua composição, não se substitui pela sua sombra.

Lembramos a escultura de Bernini: *Ludovica Albertoni* que habita a igreja de San Francesco a Ripa, em Roma. *Ludovica* envolve o peito com a mão, a cabeça inclinada para trás, a boca entreaberta, os olhos revirados em prazer e agonia. A elevação da força na estátua jacente, vive pela representação teatral: a ilusão envolve o espaço circundante. A luz ilumina a posição de *Ludovica* sobre o túmulo e o mármore polido, branco leite cristalino, constitui o movimento pelas dobragens das suas vestes. E, contudo, o desenho está presente. Quando perante a escultura, os olhos veem e seguem o movimento ondulatório do seu corpo, sentimos a marca do desenho: as linhas que caminham pelo labirinto das dobragens, são vestígio de um ritmo que deixa adivinhar camadas interiores. Com isto, pretendemos dizer que o desenho não é só imagem figurativa sobre papel, ele é esquisso de linguagem na arte: invisibilidade e visibilidade.

As características do desenho, encaminham o corpo para um fundamento que, pela conexão dos olhos e mão, cria no desenhador uma fecundidade tranquila: os livros de horas que, na sua pequenez, exercem a precisão e eliminam a dispersão, por assim dizer eles governam a paz: a paciência entre olhos e mão. Existe uma cumplicidade misteriosa entre desenhador e

papel, as linhas que separam e unem a figura desenhada, na inscrição, são imagem da potência entre cúmplices. No exercício de desenho cego, a averiguação do modelo como sendo único é imprescindível. Ao esquecermos outros modelos, há uma entrega total, trabalhamos pelo repouso dinâmico: o desejo aceita e renova-se, a cada instante. Esquece-se o tempo e esquece-se a solidão de fazer o desenho; dentro do papel fica registado a morada do desejo: vibração da paciência. Não sendo possível apagar sem deixar rasto, o prazer agradável ou desagradável, fica também ele inscrito, e o estímulo que o desenhador vai sentido é visível pela ação da mão, ininterrupta, sente que há uma promessa em cada linha traçada, porque a mentira é sempre evidente – o traço que inscreve a linha, fixa o desejo e adormece o medo.

Se o desenho, na sua execução, é distinto na relação entre criador e obra, também o é na destruição: rasgar um papel, mesmo de grande formato, é uma tarefa possível para o desenhador. Enquanto que destruir uma escultura em ferro não será, simplesmente, pertença do autor. Possivelmente, ajudantes, assistentes e/ou operários socorrerão o criador nesta tarefa, tal como, na criação da obra é muito raro, no desenho, os próprios autores trabalhem com assistentes. A relação entre assistentes, autor e papel, no ato de desenhar, passa a ser empreendimento automático e repetitivo. O que não quer dizer que o desenho no final não estabeleça ligações entre criador e obra, mas não determina o que para nós é o desenho. Ao contrário da escultura, em que os técnicos são essenciais na realização da obra. Só o operário conhece, expressivamente, a matéria e o lado industrial.

Pela simplicidade, facilidade e individualidade, o desenho, para nós, é um carimbo que, promove uma imagem e, no decorrer do desenho, essa imagem altera-se para dar lugar a outra e outra sucessivamente – os gestos que vão sendo realizados dentro do papel, despoletam novas imagens e dificilmente a primeira será registo. Esse carimbo, promove a imagem que, em correspondência entre fragmento e completude, forma uma obra singular.

1. O Princípio

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido, do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal com se revolve o solo. [...] E não há dúvida de que

aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes.

Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*

Compreender Benjamin, neste excerto, é entender o caminho de Rui Chafes e do escultor no texto *Entre o Céu e a Terra (A história da minha vida)*¹, quer na utilização da memória enquanto meio “para a exploração do passado”, quer na jornada percorrida pelo homem que não receia “regressar à mesma matéria” – observar os vestígios da memória e realizar a inscrição sobre o material. Se a linguagem usada, pelo escultor, for a escultura, reconhecemos que, no fim do caminho, não lhe bastou usar a memória como instrumento, mas sim exercê-la como meio para explorar o passado. E, no entanto, para chegar ao passado é preciso fazer uso do verbo escavar, sem receio de voltar ao mesmo lugar. No texto em epígrafe, os mapas do lugar são fundamentais para o homem que escava e investiga, e, contudo, é ainda essencial saber enterrar a pá, cautelosamente. Assim, pela ação do trabalho, no decorrer do tempo – no fim e/ou princípio do caminho –, o homem confia a imagem da sua memória: o desenho. Os mapas do lugar formam uma constelação, desenhada que, indica, exatamente, o local onde o investigador registou os achados da sua descoberta e “se apoderou dessas recordações”. A imagem que surge “da verdadeira recordação”, em Benjamin, é épica e rapsódica. Queremos considerar o desenho como valor épico, i.e, o meio que permite alcançar o fim é um valor que, pela sua intensidade, é fora do comum – marca de forma livre e irregular a imagem “da verdadeira recordação”. A rapsódia trata de uma peça musical ou verso, pode ser trecho ou fragmento numa qualquer narrativa, tal como o desenho é fragmento e/ou epopeia, no sentido de ser, por inteiro, a história da sua própria aventura. Sobre isto voltaremos a falar.

1 Texto escrito e lido por Rui Chafes, na Universidade de Lisboa. Intervenção no ciclo ‘100 lições’ pelo centenário da Universidade de Lisboa, 2011.

O escultor, desde cedo, começa por desenhar na terra, nas cascas de árvores, no chão, em todo o lado, com os materiais possíveis que tinha ao seu dispôr – essa paixão pelo desenho determina o início da sua jornada. A longa história de Rui Chafes, no texto *Entre o Céu e a Terra*, manifesta-se como um “bom relatório final” e os valores encontrados na aprendizagem, consigo e com os outros, são “aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes”: a obra.

2. O Caminho

Durante a nossa estadia na terra há uma jornada a realizar, os movimentos que fazemos são muitas vezes conduzidos pelos movimentos do mundo circundante; a agitação das pessoas, dos acontecimentos, das nossas relações com as coisas e com os outros criam o enredo da nossa história. A abertura que cada um de nós consente a novos encontros e/ou a novas aprendizagens depende da capacidade de transformação no que vive dentro do conteúdo. É preciso mergulhar e escavar – fazer o caminho – para que a invisibilidade se traduza em visibilidade e através do gesto, do exercício, do treino, da paixão, da ação, a forma se estabilize entre-dois: o meio – o invólucro. Este revestimento que esconde algo e, não é visível aos nossos olhos, pela curiosidade avança, descobrindo, no invisível, a ligação entre-dois:

(...) eu tinha retirado ‘o que trazia comigo’, mas a ‘bolsa’ onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova este exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa (Benjamin, 2004: 105-106).

Este breve excerto deixa antever que, entre conteúdo e forma, há uma coerência que reinscreve a oposição transparência e opacidade como aspeto do problema exterior-interior. Na passagem de um gesto a outro, penetra-se a cobertura e, desfeito, revela e vela uma eternidade pela imagem descoberta: um espaço comum que vive entre dentro e fora. O segredo dessa passagem parece existir no esquecimento do tempo que reside, permanentemente, entre o que está dentro e o que está fora: “esquecendo o tempo esquecemo-nos da nossa mortalidade, esquecemo-nos a nós próprios para a eternidade. A passagem é isso – o esquecimento. É a passagem de si para o que está fora de si” (Arendt, s/data: 32).

O escultor, *Entre o Céu e a Terra*, descobre a eternidade do corpo na passagem da história e, na duração, esquece-se de si e da sua finitude. Ele

deseja o inexequível: a história do corpo rompe a duração. Caminhando, sem pressa, o escultor escolhe os seus mestres, onde a aprendizagem teve de satisfazer não só a curiosidade, mas também a compreensão daquilo que vivia entre fora e dentro: o espaço partilhado que, vivido, é fruto do esquecimento de si e da obra.

Inevitavelmente, só sabe caminhar aquele que sabe atravessar o tempo e que, pelo desejo de conhecimento, encontra disponibilidade para ver e escutar, onde a distância e a lonjura são colocadas a favor de uma vontade exploradora daquilo que se encontra no caminho: desenhando o contorno, descobre-se a forma. Os olhos que veem, e que “simplesmente observam o que diante dos olhos vive” (Bachelard, 2009: 175), aliados aos ouvidos que escutam atentamente, procuram dentro de si ouvir-se, sentir a vibração: “o ouvido atento procura ver” (*Idem*, 2003: 67).

Quando se faz um caminho, muitas são as surpresas e acasos que se descobrem, é preciso saber ver e escutar, antes mesmo de falar. Estar atento, não só a si mas ao que está fora de si, com a função de aprender-aprender e, na continuidade, comunicar o que antes se retirou da aprendizagem pela visão e escuta. No todo, a ligação entre dentro e fora concebem a “grandeza de ser” (*Idem*, 2008: 185): a transcendência do que vê e a transcendência do que ouve, unidas.

3. O Trabalho

Tatear o caminho e avançar, seja pelo desejo da descoberta ou pela contingência da situação, transformando a dificuldade em saber – como o escultor diz –, é ter “uma consciência ocupada” (*Idem*, 2009: 52) que se mantém no trabalho. No seriedade do trabalho e na sua realização, pela demora que lhe é implícita, a consciência do trabalhador mantém-se ativa e ocupada, i.e, a obra faz-se a partir não só da técnica, mas também do hábito. Por ele e em disciplina, o trabalhador, cada vez mais, descobre processos que o facilitam a si e à concretização da obra. Ao longo dos anos, diariamente, o escultor observa, aprende e tenta superar-se, através do rigor e da técnica apreendidos na conceção de várias obras; transforma a matéria em peso, o pensamento em forma e descobre o método para mais tarde traduzir, pelo trabalho das mãos, “uma escultura válida” (Chafes, 2011). É pelo exercício, disciplina, rigor, paciência, tensão, medo, desejo e repouso ativo que as capacidades individuais criam uma dinâmica própria de um sonho acordado. Não basta tatear o caminho é preciso “cansar o mestre, pelo trabalho e o esforço, até ao limite do esgotamento, de modo a que o corpo e cada

um dos seus membros possam finalmente agir de acordo com a sua própria razão” (Benjamin, 2004: 226).

O escultor trabalhou e formou-se em várias oficinas como aprendiz. Concretizou os exercícios lançados pelos mestres e a duração da sua formação, um dia, de acordo com a sua razão, fará obras. Contudo, não basta executar o exercício: “o êxito consiste em que a vontade, no espaço interior do corpo, abdique de uma vez por todas em favor dos órgãos – por exemplo, da mão” (*Ibidem*, 226). Assim, o exercício que corresponde à compreensão, ao conhecimento e à razão, permite ao trabalhador investigar o seu caminho. E, no entanto, há ainda o sonho, não o sonho unido ao sono, mas o da vigília que, exatamente, pela ação da mão, “desperta o ser ativo” (Bachelard, 1970: 68). Este ser ativo que pelo trabalho se cansa, mantém uma consciência ocupada, favorecendo a realização da sua obra – despertado pelas mãos que não são mera ferramenta, acorda o desejo: “a mão apoderou-se da coisa, e num abrir e fechar de olhos forma um todo com ela” (Benjamin, 2004: 226). As mãos, tal como as asas, libertam o escultor de uma atividade unicamente automática e repetitiva, semeiam a esperança no espírito do homem que trabalha: o corpo desliga-se do seu próprio peso, do tempo e espaço que o rodeia e, pelo mundo fora, a marca sombreada do tempo ilumina-se: “comunhão da razão com o sonho” (Chafes, 2011).

4. O Devaneio

Gosto de pensar no Rui Chafes e no escultor como “um fantasma do passado ou da viagem” (Bachelard, 2009: 144) que, na sua duração na terra, percorre um caminho aliado ao fio da história, como se a dificuldade da própria vida não interferisse com a real/irreal jornada de 800 anos. Atravessar o tempo para retirar do passado o que interessa e saber usar as lembranças no presente, é trazer consigo, na mala de viagem, uma espécie de magia: a sabedoria do passado que adquirida e valorizada é sombra transparente no presente.

Bachelard diferencia o sonho do devaneio e, numa tradução sucinta, podemos dizer que o sonho noturno pertence ao sono e o devaneio do sonhador, na claridade do dia, consegue ilustrar um “bem-estar” (*Ibidem*, 12). Ora, em Bachelard, encontramos não só o sonhador, que no seu devaneio percorre o destino, tornando-o poético, mas também o sonhador que possuindo técnica, “com o seu devaneio faria uma obra” (*Ibidem*, 13). Neste preciso lugar, o escultor é, mesmo sendo personagem fictício, testemunho de um desejo inteligente e hábil que, até não tendo realizado uma obra visí-

vel, no fim do caminho, acumulou um saber dentro de si: a potência do movimento e da criação. Ser inteligente e hábil é saber entender o tempo de permanência que o ser humano alcança na terra e, nesse entendimento, ser hábil e ágil, atento e investigador, promove uma vontade de agir segundo um movimento que pertence a si próprio – neste caso a Rui Chafes. O movimento e a criação são potências, onde o desejo é a expressão manifesta no sonhador do devaneio. Usando essas potências e transformando-as, juntamente com a técnica, a imaginação rompe a duração: “viver numa vida que domina a vida, numa duração que não dura” (*Ibidem*, 115) – a ilusão que o escultor nos devolve, permanecendo no meio, entre gentes e aprendizagens, sem horas, é a imagem da sua recordação.

5. O Espaço

Existem dois espaços, ambos ligados ao preenchimento, peso, sólido e fluido: espaço corpo e espaço objeto. Vivem, na sua relação, entre o dentro e fora, condições de equilíbrio e desequilíbrio. Tanto o espaço corpo na sua união com o dentro – preenchimento, peso, sólido, fluido – e fora – equilíbrio e desequilíbrio – como o espaço objeto, criam dimensões e escalas, elevam-se e alargam-se. O objeto ocupa um espaço exterior, a sua dimensão e escala revelam a sua identidade e consoante o local a habitar, eleva-se ou alarga-se. No interior, a experiência e a sabedoria surge da matéria que, solidificada, dará a ver, pela massa, o peso e a solidez do objeto. Tal como o corpo, na sua relação com o exterior-interior, apresenta semelhanças com o objeto e, no entanto, há um momento que pertence à morte: a desintegração do corpo. E não é que não saibamos o nome do criador que fez uma ou várias obras, mas a obra continua a viver. O criador foi vivo e a obra é viva.

Tempo e espaço, na sua relação intrínseca com o interior-exterior são, inevitavelmente, força de uma vontade criadora que projeta um tempo interior no espaço exterior. Ambos íntimos e angustiantes, no que diz respeito à brevidade da vida. A dialética entre espaço-tempo cria uma intimidade de troca e inversão e, neste enredo, habita a angústia “feita de uma súbita dúvida sobre a certeza do interior e sobre a nitidez do exterior” (*Idem*, 2008: 221). No escultor, a certeza do interior lança um véu: na procura de conhecimento, num passado remoto, suspende e comprime o tempo. É pela potência do movimento e da criação, que a função do espaço é difícil de conceber: retém medo e desejo numa imagem: o meio – linhas que separam e unem a forma. Aquilo que a visão consegue alcançar e, no seu entendimento, vê, escassamente, um espaço transparente sombreado “até aos limi-

tes do desconhecido: imagem de duas superfícies opostas, a do céu e da terra, que se unem no horizonte – o espaço irradiante” (Leroi-Gourham, 2002: 134).

A percepção que o homem possui sobre o espaço na sua vida, mantém uma dialética com o tempo e, é essa dialética que, por sua vez, ocupará o pesadelo. Por outras palavras, a ideia de espaço serve a vida, enquanto a visão conseguir atingir a matiz que separa o céu e a terra, mesmo que a imagem chegue aos nossos olhos, desfocada.

6. O Ver

O olhar engendra o desejo e o medo naquilo que está presente e ausente aos olhos, suscita a curiosidade de alcançar o que não é visto e, imediatamente, projeta internamente imagens. Desenvolve uma intimidade dinâmica que, solitariamente, provoca uma direção. É com o olhar que o amor acontece e, tal como na observação e atenção de si e do mundo, também ver claramente, revela a alegria como forma de abandono e esquecimento: criação. Contudo, para que tal aconteça, é preciso ir mais além com o olhar – a atenção promove o conhecimento de todo aquele que deseja ultrapassar-se pela via do trabalho: retirar, deslocar e isolar um rosto e/ou um objeto do mundo como Giacometti o refere:

nenhum rosto vivo facilmente se revela, e contudo basta um pequeno esforço para descobrir-lhe o significado. Penso – arrisco eu –, penso que o importante é isolá-lo. Só quando o meu olhar o destaca de tudo em redor, só quando o meu olhar (a minha atenção) impede esse rosto de se confundir com o resto do mundo evadindo-se numa infinitude de significações cada vez mais vagas, exteriores a si, ou quando, pelo contrário, obtendo a necessária solidão pela qual o meu olhar o recorta do mundo, então somente o significado desse rosto – pessoa, ser ou fenómeno – afluirá, condensando-se (Genet, 1999: 27).

A miserabilidade do mundo é enorme: na guerra, violência, pobreza, etc., e como se não bastasse a crueldade da morte, que habita permanentemente a vida, inquietando a nossa capacidade de ver, de retirar o que interessa, é exigido, ao homem que deseja trabalhar, ver bem e claramente. A alegria que vive no trabalhador, é lúcida, rigorosa, sofrida e radiante, apesar da indignação: aprecia a paixão.

Na sua jornada, o escultor sabe que é preciso disciplina e atenção, como alicerces no ofício; reconhece o que cada encontro lhe dá a ver, e, talvez,

na alegria destes encontros – pelas relações estabelecidas e aprendizagens adquiridas –, ele tem a esperança de um dia poder criar algo seu, devolvendo uma igualdade ao mundo: sair da sombra. Ver e deixar ver a claridade que penetra na matéria dura, a pedra e o metal: “ser o olho um centro de luz, um pequenino sol humano que projeta a sua luz sobre o objeto observado, bem observado, numa vontade de ver claramente” (Bachelard, 2009: 176).

Estar entre o céu e a terra, permanecer no meio, ser o fantasma da viagem, é querer vivificar tudo, como disse Novalis, “é a finalidade da vida” (*apud* Chafes, 1992: 49). Os olhos não são mais contemplação, eles são, para o trabalhador, uma troca de olhares entre ele e o mundo.

7. A História

A história que cada um traz consigo, é tudo aquilo que transportamos conosco desde o início: uma apresentação de todas as sensações experienciadas que, dinamizadas, provocam um ritmo na produção de outras imagens. Pode haver ou não memória da sensação, mas lembramos alguma coisa da experiência passada, agradável ou desagradável; a memória aparece em nós e o ritmo do corpo inicia uma produção de imagens que, orientadas para o ato criativo, torna cada obra um projeto único. Ver e escutar adquirem disposições de grandeza e dilatação, pois, na verdade, a maioria das pessoas olha e ouve, não só porque implica menos esforço, mas também porque atravessar o tempo que existe entre-dois, exige um sair de si para entrar no outro e, muitas vezes, um retorno: aprendendo e apreendendo a observar de uma outra maneira. O passado não é necessariamente um fardo pesado, contudo tem a sua carga, pois a história do homem está muito mais no passado que no presente que é sempre veloz: “quando se ama a vida, ama-se o passado, porque é o presente tal como sobreviveu na memória humana” (Yourcenar, 2011: 37).

No texto *Entre o Céu e a Terra*, a constituição do desenho cruza a história e constrói a imagem sobre a obra criada, i.e, a obra está para além do seu criador – só ela tem significado, ultrapassa o próprio tempo e dissolve a história. Não só a história da obra, mas a história das gerações passadas e vindouras. O estético da obra deve crescer no tempo e criar afinidades entre gentes e outras obras. É preciso saber ver, selecionar, retirar, deslocar, combinar e transformar uma coisa em outra. O escultor, sabe que é necessário esquecer a história e que a oscilação entre passado e presente, desencadeia o processo criativo e inicia a criação da obra, tal como Giacometti o fez

perante a sua compreensão do objeto. E, contudo, foi necessário ao escultor de Rui Chafes fazer escolhas de épocas e mestres.

Através da linguagem usada no desenho, os mapas dos lugares consistem na metamorfose das lembranças – um futuro possível, onde a rememoração do passado se abre diante do presente redescoberto: a constelação de uma imagem que, inscrita, não pode ser apagada sem deixar rasto.

Segundo a conceção benjaminiana de história:

Cada presente é determinado pelas imagens que lhe são síncronas; cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele a verdade está carregada de tempo até explodir [...]. Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente nem que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas uma imagem é aquilo em que o outrora configura uma constelação com o agora. Por outras palavras: a imagem é a dialética suspensa. Pois, enquanto que a relação do presente ao passado é puramente temporal, a relação do outrora ao agora é dialética; ela não é de natureza temporal, mas figurativa [...] (*apud* Molder, 2011: 117).^[2]

Na personagem de Rui Chafes, o que determina o movimento de um lugar ao outro não é a relação do presente com o passado, mas sim o desígnio do lugar – imagem –, onde o passado aflui ao presente, formando uma constelação. Se considerármos a constelação como a imagem de um presente redescoberto, definido, apontado, designado, encontramos o desenho. Este desenho não é só imagem visual – mesmo sabendo que a visão promove a imagem –, mas é também imagem escutada. Conhecer e reconhecer o nome das coisas é fruto da comunicação que no passado o escultor ouviu dos mestres: a sabedoria que procurava. E, contudo, escutar é também dar a ver aquilo que antes estava escondido.

A imagem inscrita, é aquela em que o passado e o presente formam uma irregularidade pelas linhas traçadas sobre o papel branco; é a dialética de “natureza figurativa”.

8. A Inscrição

Inscribe-se o traço através da mão e dos olhos que compreendem, envolvem, tateiam e percorrem o visível da ‘matéria’ – por exemplo, no desenho cego, o tempo que demora à mão e aos olhos a traçarem a linha, permite ao

2 A citação integra a obra inacabada de Walter Benjamin, intitulada *Das Passagen-Werk, Gesamelte Schriften* [N3,1], 1927-1940.

cérebro processar a imagem do modelo de forma a estar no momento presente. Não há pensamento ativo e informação arquivada, o saber que se tem de um modelo semelhante ao que está a pousar não intervém. Interessa a apreensão daquele modelo sem referências a um desenho disciplinar; neste exercício, imprimir a imagem sobre o papel, onde a duração da execução transforme o tempo real num tempo irreal, é desejo de uma energia apaziguadora: esquece-se de si e da obra. Quando os olhos passam a mensagem às mãos e inscrevem a linha, não se volta atrás, fica registado sobre o papel – é documento. A participação entre olhos e mão – aprender e apreender – realiza uma investigação que se transforma em projeto individual e único. Desenha-se uma imagem e, tudo aquilo que ela traz consigo – sensações agradáveis ou desagradáveis – compreende um tempo que vive no já da oportunidade. O escultor que um dia virá a registar tudo aquilo que aprendeu e apreendeu, é na sua relação com o mundo um homem que vive a aprendizagem adquirida, num tempo de ensejo. Tal como no desenho cego, aqueles que se habilitam a realizar o exercício, esquecem-se de si e do exercício e, nesse esquecimento, transformam, imprimindo, a invisibilidade- visibilidade que existe entre as linhas enlaçadas e cruzadas. Sobre o papel branco, a grafite revela a marca da força que une olhos e mão; no gesto de apagar, com a borracha, uma dessas forças, a impressão fica marcada: é designio de um segredo – vestígio de algo que já viveu.

Na obra, “a massa solidificada, guarda todo o seu passado” (Bachelard, 2003: 73) e, como um fóssil, o criador permanece – ele “já não é simplesmente um ser que viveu; é um ser que vive ainda, adormecido na sua forma” (*Ibidem*, 124). As obras, em que o escultor trabalhou, são, na sua massa – pedra, mármore, bronze – imagem onde o passado se conserva: inscrito, acorda uma imaginação adormecida – “imaginação terrestre” (Bachelard, 2008: 73).

9. A Imaginação

Romper a duração para fora do tempo, viajando ao encontro de novos mestres, técnicas e territórios, eis o fantasma da viagem: o escultor que procura o mundo indivisível, tal como os Antigos o desejavam.

Sem ponteiros a marcar a jornada, o escultor usa uma espécie de hábito que lhe cobre o corpo como uma cobertura e/ou invólucro que protege o que há no interior; quando o veste é transportado mundo adentro, caminhando de trilho a trilho e de oficina a oficina, sem voltar atrás, à procura de um mundo onde ele seja possível. A este hábito chamamos véu que,

transparente e sombreado, trabalha pelas ondulações provocadas no movimento de quem o usa. Em Benjamin, a imaginação que trabalha “lança um véu sobre a distância” (Benjamin, 2004: 239), onde por baixo dele, as coisas se deslocam e, pelo movimento ondulatório, fomentam imagens. O escultor na sua viagem usa um véu que o lança sobre a distância; este é o véu do tempo: cobertura entre dentro e fora. Por baixo do véu, o escultor vai construindo imagens e, pelo trabalho, o movimento desencadeia uma montagem: o filme da sua vida.

Diante do mundo real, a função do escultor será reconhecer aquilo que aprende, procurando cada vez mais um mestre que lhe mostre o sentido da sua busca, “para ela não ser apenas uma demanda errática” (Chafes, 2011) e lançar “sobre todas as formas a aprender, o véu da ignorância que ele próprio se encarrega de levar” (Rancière, 2010: 13). A função irreal do véu que cobre e protege o escultor é uma metamorfose do real: cria o mistério entre ver bem e escutar bem. Por exemplo, quando olhamos o rosto de uma mulher que usa um véu e, de rosto coberto, alimenta o desejo. A imaginação voa e, nesse movimento, a visão dá forma a uma imagem contornada, preenchida, ligeiramente, desfocada pela transparência e sombra do tecido. Igualmente, o véu que cobre o rosto de um morto projeta medo – revemo-nos nesse rosto. Provavelmente todos os mortos têm uma expressão semelhante, independentemente do que vivos foram. Não é o que está escondido, coberto pelo véu que causa espanto, admiração e abismo, é o que não pode ser, imediatamente, gravado. A transparência do véu, pregueado, desenha sombras e as imagens que advém da visão, imaginadas, projetam medo e desejo. O que daí emana, engrandece a emoção de transformar o pesado em leve e continuar a viver.

Rui Chafes e o escultor do texto *Entre o Céu e a Terra* não são seres de contemplação, mas sim seres de resistência e ação, onde “a luta do trabalho é a mais cerrada das lutas; a duração do gesto trabalhador é a mais plena das durações, aquela em que o impulso visa mais exatamente e mais concretamente o seu alvo” (Bachelard, 2008: 19): medo e desejo alcançam a paz.

10. A Sombra

O corpo e objeto, são mutáveis, irrealis e fugazes, consoante a luz que incide sobre eles, desenhando, assim, a mancha – sombra.

Mancha e sombra, são a realidade entre céu e terra e manifestam-se sobre aquilo que está vivo. E, contudo, mancha e sombra podem dissolver-se na passagem de um lugar a outro. Na obra de Louise Bourgeois, p.ex.,

as esculturas de grandes aranhas em aço, vivem a sua sombra conforme o lugar onde habitam – no interior de um museu, a sombra tem um carácter mais predominante e terrível do que no exterior, ao ar livre, onde a sombra se metamorfoseia consoante as diferentes fases da luz do dia. Igualmente, na obra de Rui Chafes, as esculturas em ferro marcam um território e, também elas, conforme o lugar alteram a sua sombra e escala. Pois, conforme o local, exterior-interior, a obra eleva-se e alarga-se. No entanto, há qualquer coisa de indizível nestas esculturas e não se trata de ‘espírito’, mas de ânimo – o homem trabalhador que se dedica à escultura e vive, profundamente, dentro da ‘matéria’ do seu corpo, tal como vive a matéria dos materiais: o ferro – “o metal é uma substância-século” (*Idem*, 193).

Na obra de Louise Bourgeois, sentimos o peso de um passado refletido e recriado no presente; em Rui Chafes o passado é desmesurado: lavra e, nessa lavoura, há qualquer coisa que absorve a sombra como se cada escultura fosse um túmulo – o derradeiro sentimento da morte que, diariamente, vive em nós. Convém não esquecer que uma das primeiras aprendizagens que o escultor desejava era de “formar o espaço, de o interrogar, de o inverter, de substituir um objeto pela sua sombra” (Chafes, 2011) e, na sua jornada, ele não só forma o espaço, interroga, inverte, como o faz levando o tempo do lado dele.

A sombra da vida sobre a sombra da morte e vice-versa, no texto *Entre o Céu e a Terra*, são semente no objeto e escultor: semente da anterior semente e de outra anterior, sucessivamente. E, contudo, há uma única sombra que “duplica pelo devaneio o ser do sonhador: o ‘duplo’ é o duplo de um ente duplo” (Bachelard, 2009: 76): Rui Chafes, o fantasma da viagem e o escultor. O fantasma da viagem, existe entre Chafes e o escultor, ele é, “em carne e osso, o que se torna espírito” (*Ibidem*, 144) – a única sombra.

Fora do tempo e espaço e fora do real e na luta contra ele, o fantasma habita o meio – usa o véu do tempo e, ligeiramente, desfocado, vê a linha do horizonte (ir)radiante: transparente e sombreada.

11. A Transparência

Marcar a linha do horizonte que separa e une o céu e a terra, é uma tarefa difícil – a precisão necessária para desenhar essa separação e união, parte da (im)possibilidade do visível-invisível. Não é a dificuldade do desenho, mas sim de fazer o traço. A linha do horizonte é como a estrela cadente que rasga, desenhando, o fundo. Ambas deixam rasto e, irregularmente, entre presença e ausência, são vestígio impresso. Assim está o escultor que, como

uma linha e/ou estrela, no seu movimento é fragmento de um projeto: os vestígios das suas lembranças imprimem, na obra, o rasto do passado – são fundações no presente. O escultor não se mantém no meio, na sua ascendência e descendência, sulca o meio, *Entre o Céu e a Terra*. Não se pode viver no meio, é preciso criar situações de entrada e saída, subida e descida, mas é também preciso ficar em imobilidade para tomar o entendimento desse mesmo mundo que olhamos e nos olha – a luz que, em breves instantes, umas vezes sublimes outras melancólicas, desenha, ao mesmo tempo, o vazio e o preenchido: a beleza da verdade. E, se por um lado a tarefa de inscrição é difícil de registar, por outro, o vestígio impresso é fragmento da disposição e rigor de ver bem – renascer, documentar e continuar –, aquilo que a percepção regista.

Benjamin diz que a pintura nada tem a ver com o desenho, pois o “*medium*” (2006: 299) é a mancha em absoluto. O único caso em que a linha e a cor se encontram é o da aguarela, onde os contornos do lápis são visíveis e a cor é aplicada em transparência. Neste caso, o fundo conserva-se, apesar de colorido. Os vestígios deixam ver os contornos da figura desenhada: “a linha chama a si, como seu fundo, a superfície” (Molder, 1999: 13-15). A visibilidade das linhas evidencia o fundo, tal como o céu azul é fundo, presença sombreada, para as nuvens viajantes.

Numa leve transparência algo de visível se ilumina. Será o fantasma da viagem capaz de ver e imprimir a linha do horizonte desfocado? Talvez, mesmo que não inscreva com exatidão o que vê, pela ação da mão consciente, a imagem visual é fixada. Provavelmente, o fantasma da viagem é, também, um fantasma do vento – transporta em si uma leve música e, em voz baixa, desenha com traços leves a sua própria sombra: “o anjo” (*apud* Chafes, 1992: 11). Vê e escuta – a canção de uma breve alegria: o Desenho desenhado que, inscrito sobre papel, não pode ser apagado sem deixar rasto.

12. O Desenho

Se calhar os extremos não se atraem a não ser de modo accidental. E aquilo porque eles anseiam está no meio, porque isso é que é o bem.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*

O desenho está longe de ser apenas uma disciplina que, pela facilidade do meio e suporte usado, permita ser registo de uma qualquer imagem. Ele pode ser um mal menor, no que significa ser expressão rápida e eficaz no

registo de uma ideia e, contudo, o desenho é maior: na sua manifestação, o verbo é fazer, tal como a poesia.

Na prosa, o texto está sempre a ser escrito no pensamento, não há necessidade de escrever imediatamente, pois a imagem que despoleta a narrativa é a que dará origem ao enredo. Claro que se perde alguma coisa dessa primeira imagem, mas ela não desaparece – é arquivo. Lembramos, Marguerite Yourcenar: “sempre escrevi os meus livros em pensamento antes de os transcrever para o papel, e às vezes cheguei a esquecê-los durante dez anos antes de lhes conferir uma forma escrita” (2011: 192).

Ora, no desenho e poesia, é necessário imprimir a primeira imagem, caso contrário ela perde-se, não pelo facto de ser esquecida, mas porque no ato de fazer a primeira imagem, ela morre para dar lugar a uma outra. O desenho e a poesia são uma energia constituída por uma espécie de corrente que “assenta em efeitos de repetição, que são capazes de ter um papel encantatório, ou pelo menos, de se impor ao subconsciente” (Yourcenar, 2011: 173). Na prosa, o ritmo do enredo apresenta uniões implícitas, i.e, as imagens da narrativa são encadeadas umas nas outras construindo a narrativa, o leitor entenderá o ritmo do história como quiser. No entanto, as personagens de um romance podem ter, cada uma delas, a sua poesia, na maneira como expressam o sofrimento, a dor, a tristeza, alegria, amor, etc. Por exemplo, o desenho e a poesia têm um ritmo melódico que não precisa de estar encadeado na imagem que revela, não há personagens aqui, é o conjunto que desempenha a função do ritmo. Provavelmente, uma poesia sem ritmo não promove nenhuma imagem e na prosa, pela descrição de um lugar ou acontecimento e/ou por um personagem, o ritmo pode aparecer condensado, i.e, a obra pode não possuir, por inteiro, o mesmo ritmo, mas ele existe dentro da obra, mesmo que fragmentado. Na poesia e desenho, se o ritmo não pertencer ao todo da obra, ela não estabelece uma ligação com o leitor ou espectador. Aqui há a permissão de ver, quer no desenho, quer na poesia: a imagem que decorre do trabalho, deve dar a ver o movimento da energia despoletada por uma imagem que, imediatamente, se altera para dar origem a outra e outra, sucessivamente.

A razão pela qual, no Princípio, referimos o desenho como sendo um valor épico e rapsódico, é porque na sua imagem e desígnio, ele implica não só uma mudança, mas também uma origem. Por outras palavras, o desenho é um gesto inicial que permite ao criador fazer uso dele como linguagem rigorosa na execução de uma ideia. Pela sua impressão, tal como a rapsódia que não segue uma estrutura pré-definida, o desenho relata e tece aquilo que é no seu todo a obra: esquisso de linguagem na arte.

Na sua transparência e sombra, o desenho forma a imagem, em que passado e presente se cruzam e o traço visível da linha inscrita, sobre a plenitude do branco do papel, traz em si o tempo do agora – o meio: “aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro” (Aristóteles, 2008: 1450b 30) e que importa, não pelo que é realizado, mas sim pelo que a visão vê e dá a ver.

Em Rui Chafes, o desenho é um meio para atingir a exatidão: “(...) todo o rigor de que necessito para executar uma ideia está no desenho. O espaço em que as peças atuam é abstrato” (Chafes, 2005: 123). A fecundidade do espírito e corpo, no escultor, do texto *Entre o Céu e a Terra*, alimenta o desejo até ao fim: assegura a perpetuidade numa lembrança que dure para sempre – o desenho: “Essa minha paixão levava-me a passar horas perdidas, nos campos, a desenhar na terra, nas cascas de árvores, no chão, enfim, em todo o lado onde uma linha pudesse existir e fazer sentido ao lado de outra. Hoje continuo a desenhar muito, mas em papel” (*Idem*, 2011).

Referências

- ARENDET, Hannah (s/data), *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*, trad. Alberto Pereira Dinis, Lisboa, Instituto Piaget.
- ARISTÓTELES (2008), *A Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BACHELARD, Gaston (1970), *Le Droit de Rêver*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (2003), *A Terra e os Devaneios do Repouso*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2008), *A Terra e os Devaneios da Vontade*, trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, São Paulo, Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2008), *A Poética do Espaço*, trad. António de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2009), *A Poética do Devaneio*, trad. António de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio&Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2006), “Fragmentos Estéticos”, in *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio&Alvim, pp.295-301.
- BENJAMIN, Walter (2008), “Sobre o Conceito da História”, in *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio&Alvim, pp.147-166.
- CHAFES, Rui (1992), *Fragmentos de Novalis*, trad. Rui Chafes, Lisboa, Assírio&Alvim.

- CHAFES, Rui (2005), *O Silêncio de...*, Lisboa, Assírio&Alvim.
- CHAFES, Rui (2011), *Entre o Céu e a Terra (A história da minha vida)*, intervenção no ciclo '100 lições' pelo centenário da Universidade de Lisboa.
- GENET, Jean (1999), *O Estúdio de Alberto Giacometti*, trad. Paulo da Costa Domingos, Lisboa, Assírio&Alvim.
- LEROI-GOURHAN, André (2002), *O Gesto e a Palavra, Memória e Ritmos*, trad. Emanuel Godinho, Lisboa, Edições 70.
- MOLDER, Maria Filomena (1999), *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- MOLDER, Maria Filomena (2011), "Imagem dialética. Conhecimento e perda. Apocatástase. História e intimidade", in *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, pp.115-121.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Mestre Ignorante*, trad. Maria Correia, Lisboa, Edições Pedagogo.
- YOURCENAR, Marguerite (2011), *De Olhos Abertos*, Conversas com Matthieu Galey, trad. Renata Correia Botelho, Lisboa, Edições Relógio d'Água.

O ESTADO E A CULTURA: COISAS DE QUE OS HOMENS (NÃO) FALAM

THE STATE OF CULTURE: THINGS MEN (DON'T) TALK ABOUT

Eduardo Paz Barroso*
epb@ufp.edu.pt

Neste texto equacionam-se algumas questões sobre a relação entre a arte a política, desencadeadas pela releitura de um ensaio de Fernando Gil. O objetivo é então o de suscitar um comentário ao estatuto das imagens e sua mediatização, a partir do qual se lançam pistas para indagar a diferença ética entre consumos artísticos e a interiorização individual e coletiva da mensagem estética.

Palavras chave: Mediação; Arte, Compaixão, Política

The State of Culture: things men (don't) talk about.
This essay puts together some questions regarding the relationship between art and politics, unfolded by a rereading of Fernando Gil's essay. The aim is thus to evoke a comment on the statute of the image and its mediatisation, through which some clues hare hinted at in order to understand the ethical difference between artistic consumerism and the individual and collective internalisation of the aesthetic message.

Keywords: Mediatisation, Art, Compassion, Politics.

* Professor catedrático FCHS, Universidade Fernando Pessoa, Porto e LabCom, Universidade da Beira Interior, Covilhã.

1.

Num texto admirável, “Estas Coisas de que os Homens Falam”,^[1] Fernando Gil fala-nos, com a acústica inconfundível do seu pensamento, da importância das mediações e do modo como estas, nalguns casos, como aconteceu em 1997 com a morte da princesa Diana de Gales, podem dar origem a uma “eficácia da compaixão”. Estaríamos assim perante uma ideia que se torna sensível graças a uma imagem (ou a uma sucessão de imagens) e que acaba, no limite, por se *con-fundir* com a própria ideia que a tornou sensível. Quer dizer nós não teríamos já imagens da piedade, mas sentiríamos a piedade por causa das imagens. Apresentando dois breves exemplos: o retrato de Lewis Pane, um condenado à morte que exhibe um rosto de uma serenidade difusa, resistente e inquietante, na fotografia de Alexander Gardner, de 1865 comentada primeiro por Barthes e depois Rancière (1) Ou, bem mais recentemente, a fotografia de Kevin Cárter (1993) que a redundância das mediatizações glorificou, ao acentuar a dupla tragédia que a caracteriza: a pequena criança moribunda, no deserto do Sudão, dobrada sobre si e uma ave de rapina a escassos metros. Entre a moral da *estória* (o fotógrafo vencedor de um prestigiadíssimo prémio acabou por se suicidar) e uma História sem moral (a indiferença do olhar coletivo perante o espetáculo catastrófico do mundo a ruir, tal como uma linguagem que se desmorona), abre-se a brecha da compaixão.

É muito difícil manifestarmos interesse pelas coisas relativamente às quais não dispomos de mediação, pois essa é a condição (como esclarece Fernando Gil) para elas pertencerem às nossas vidas, tornarem-se próximas e partilháveis, e assim serem comparadas a “pontes” entre a existência individual e o que nos é “contado”. Para que alguma coisa faça parte de mim eu tenho que a ir buscar sob a forma de narrativa. A esfera da proximidade produz os seus efeitos, um dos mais importantes é a apropriação que se manifesta pela vontade de citar. Como, por exemplo, acontece agora com esta proposição da *Ética* de Espinosa: “Os homens podem diferir em natureza, na medida em que são dominados por afeições que são paixões; e, ainda nessa mesma medida, um só e o mesmo homem é variável e inconstante”.^[2]

1 Ver a este propósito, Roland Barthes, “A Câmara Clara”, edições 70, Lisboa, 1981, pág. 135/136 e Jacques Rancière. “O espectador Emancipado”, Orfeu Negro, Lisboa, 2010, designadamente os seus conceitos de “imagem intolerável”, pág. 125 e “imagem pensativa”, pág. 157.

2 Espinosa, *Ética*, livro III, proposição XXXIII, Atlântida, Coimbra, 1965, pág.40, tradução António Simões.

Esta diferença e a alteridade relativa a cada um, não explica apenas pequenos ou grandes desvios de humor, como o prazer ou o sofrimento provocado pelas imagens e pelo nível de conhecimento individual com que as encaramos. Pois como salienta o filósofo, na demonstração da sua proposição, “há tantas espécies de cada afeção, quantas são as espécies de objetos pelos quais somos afetados”. Não é a nossa natureza que explica o que nos acontece, mas a natureza das coisas externas combinadas (“em “composição”) com a natureza de cada um.

Do mesmo modo, a apropriação de uma ideia por uma imagem, levaria à transformação de uma coisa interna numa coisa externa, logo visível, propícia à mediação e, nessa medida, capaz de produzir um sentido pessoal, garantir uma atribuição de significado que se torne ação e não contemplação. Desse agir faz parte a esperança redentora (que Fernando Gil evoca como uma espécie de condição pós-trágica). A nossa possibilidade redentora passaria então, na minha hipótese, por uma ética das imagens.

Aristóteles, na *Poética* (1450 a), observa que o pensamento e o caráter são as duas causas das ações. O enredo é a “imitação” de uma ação. A mediação proporciona enredos, imita ações, substitui-as por ficções. Pensar a compaixão é assim *ter* compaixão, o que equivaleria a deixar-nos numa *situação de imagem*. Imaginarmo-nos naquela imagem.

Perante os filmes, as fotografias, as televisões e os ecrãs em geral, o homem contemporâneo experimenta agora uma orfandade essencial, algo talvez comparável a um vazio psicanalítico em relação às origens. Por isso é que o texto de Fernando Gil, ao ser suscitado pelo tema dos milenarismos, recentra a cultura na dificuldade em lidar com o desfazamento “perturbante, tanto maior quanto mais longe se está dos centros da modernidade, entre a contextualização tribal no imediato e a universalidade abstrata da globalização” (Gil, 1998: 313).

Passar pela imagem, ou pelo objeto artístico, em vez de a transportar em nós, equivale à incapacidade de fazer da imagem passado. Aí reside em grande parte o drama de uma atual orfandade das origens. Ou como constata Godard a propósito da televisão, estamos cercados pela produção de esquecimento. O pensamento está ameaçado pela indiferença. Sem lugar ao enredo, sem lugar à imitação aristotélica, a imagem torna-se fraudulenta. Deparamos com o contrário da imagem intolerável de que nos fala Rancière. Fora do jogo da culpabilidade e do testemunho a imagem desliga-se do vestígio.^[3] Ao perder a ligação àquilo que a tornava de facto intolerável,

3 Ver Jacques Rancière, *Idem*, pág. 134/135; a verdadeira testemunha tem que ser involuntária, “é aquela que não quer testemunhar”.

fosse o sublime ou o sofrimento, a imagem aliena-se. Inviabiliza qualquer tipo de eficácia, pois deixa de haver lugar ao “amor” no quadro da relação estética. Não nos referimos aqui aos fragmentos de um discurso sobre o amor (Barthes), compatível com a reconfiguração do “eu” suscitada pelos atributos do Romantismo e pela vertigem de uma enciclopédia pessoal, mas ao excesso, tal como Espinosa o enuncia na sua proposição XLIV da *Ética*, livro III: “O amor e o desejo podem ter excesso”.^[4]

A dimensão estética, o lugar da arte, corre hoje um sério risco de se (deixar) ficar no imediato da contextualização tribal, e dispor-se a uma amplificação mediática que apenas lhe acentua os contornos, que a torna folclórica, hedonista, que a banaliza baralhando a indistinção Pop entre a cópia e o original, ele próprio já de si uma réplica, na prateleira de um qualquer supermercado.

Portugal tende a torna-se num lugar de passagem (e de emigração, como agora se volta a dizer), em vez de ser um destino (tal como poderíamos entender o país, à maneira de Eduardo Lourenço). Em discursos recentes sobre este “país navio” perpassa por vezes o fantasma de uma encarnação do mal à qual, recorrendo a uma metáfora pessoana, só um super Camões seria capaz de fazer frente. “Tanto Camões como Pessoa – escrevia Jacinto do Prado Coelho – cantores da pátria, são poetas da ausência. Poetas do que foi ou do que poderá vir a ser” (Coelho, 1978:308). Conter essa tendência para nos encontrarmos num local de passagem, (em vez de sermos passageiros de uma longa viagem, como já o soubemos ser) implica, em termos culturais, a valorização ética do que em nós é origem e genialidade. Paradigma de um gesto artístico fundador, por outros identificado e vivenciado. O cinema de Manoel de Oliveira ou de Pedro Costa, a arquitetura de Siza ou de Souto Moura, alguma da nossa literatura (de Agustina a Saramago, de Vasco Graça Moura a Herberto Helder), são disso mesmo exemplo.

2.

Nas duas últimas décadas a promoção dos nossos valores culturais tem sido fomentada, sobretudo a partir de duas conceções políticas. Uma, de feição tecnocrática, assente numa perspetiva redutora de gestão das artes, limita-se a fazer destas objeto de curiosidade turística mais ou menos espalhafatosa. Com frequência, os resultados decorrentes deste entendimento

4 Espinosa, *Ética*, proposição XLIV da *Ética*, livro III, Atlântida, Coimbra, 1965, pág.56, tradução António Simões.

traduzem-se numa espécie de sacralização da representação (mediática) do objeto artístico, fundada numa obsessão demagógica por estatísticas, quantidade de exposições, respostas dos públicos.

A outra (que não é inconciliável com a anterior) consiste numa euforia ideológica, monopolizadora da administração simbólica da Cultura em nome de supostos grandes valores da tradição da esquerda europeia, que na prática procuram impor um consenso totalitário, logo negação da instabilidade utópica que George Steiner tanto valoriza quando diz que “a esperança é a gramática” (Steiner, 2001:106).

A gramática utópica das linguagens artísticas articula espaços improváveis de um futuro que se desloca já no presente através de uma “cartografia do desconhecido” (Steiner). É esse desconhecido que verdadeiramente importa. Só ele traz essa condição da Estética contemporânea onde a arte implica a realidade, reclamando-a como uma matéria prima, para melhor nos poder falar, sempre de um mundo deslocado, de uma universalidade em crise de representação, de uma entidade ontológica de novo no encaço do seu imaginário individual. Esta esperança na arte, não depende em primeira instância de programas de apoio governamentais, nem de diretrizes de partidos que promovem a criação como veículo doutrinário e exibem os autores como troféus nas cíclicas disputas eleitorais. Depende antes de mais da conjugação entre educação e *vontade de poder* (Nietzsche).

A este propósito, valeria a pena examinar os argumentos que pretendem justificar o modelo civilizacional da chamada “democratização cultural”. Embora esta se exhiba cada vez mais como equívoco. Um equívoco, alimentado pelo Estado e por boa parte dos interesses institucionais privados na Cultura. No que toca às artes plásticas, observe-se, por exemplo, a moribunda “Fundação Elipse” com ligações ao Banco Privado de João Rendeiro ou a cedência da coleção Berardo ao Estado via Centro Cultural de Belém (CCB),⁵ com toda a lógica de dependências e clientelas daí decorrentes, ambas realidades típicas de uma falácia animada por interesses especulativos. Estes, nada tem a ver com sinalização de instrumentos simbólicos que permitam encadear histórias e a sua duplicidade, na esteira do que Godard designa como a “fraternidade das metáforas”, e que convoca

5 Trata-se de duas coleções privadas de arte contemporânea que fizeram “correr muita tinta” pelas polémicas a que deram origem, uma delas, objeto da Fundação Elipse, envolveu um banco de investimento e a sua lógica de especulação financeira ligada ao mercado de arte contemporânea; a outra uma coleção de um investidor privado individual (Joe Berardo) que foi cedida temporariamente ao Estado em condições muito questionadas por diversos setores da sociedade portuguesa.

cada um na diversidade e inconstância das suas paixões a aproximar-se de si, e, tanto quanto possível de outros.

Em vez disso, o que temos é a substituição da emoção estética - e do trabalho de solidão que esta exige, afinal a base da mundividência comum ao gesto artístico e à fruição hermenêutica -, pela decoração cosmopolita, pela instantaneidade de formas de estar em vez da insistência em formas permanecer. O espectador, o visitante, o leitor, tropeça com frequência na trivialidade do objeto artístico, mascarado por um protocolo de dignidade (a sala do museu, o auditório ou festival onde se exhibe o filme, a sala de teatro onde a performance decorre), em vez de participar na construção intelectual necessária para que o acontecimento artístico seja apreendido na sua enigmática genealogia. Em suma, confundir a promoção da cultura com a promoção das instituições culturais é um erro enorme, mas talvez sem correção possível.

A discussão promovida pela agenda jornalística relativa ao facto da Cultura dever, ou não dever ser tutelada por um ministério, constitui um bom exemplo desta artificialidade. Curiosamente, em 2002 aquando da campanha para as legislativas, os dois principais partidos que alternam a presidência dos sucessivos governos concordavam que devia ser um ministério a tutelar a cultura. As razões eram diversas (e não podemos entrar agora na sua análise detalhada), porém os motivos apontados na ocasião pelo PSD eram basicamente os seguintes: “a cultura deve ser um ministério não tanto por uma questão de operacionalidade (...) mas por uma questão de dignidade” (fórmula que na recente campanha não foi oficialmente equacionada). Esta mesma tese acabou por ser agora veementemente defendida por alguns “especialistas” (conotados com a esquerda designadamente em declarações ao diário “Público” por ocasião da campanha eleitoral para as eleições legislativas de junho de 2011). Diferente era a posição do economista Augusto Mateus, personalidade de grande notoriedade na área socialista e principal responsável por um marcante relatório sobre o setor cultural e criativo em Portugal.^[6]

Face a esta diversidade de questões, filosóficas e sociais, em que ficámos?

6 Relatório coordenado por Augusto Mateus, *O Setor Cultural e Criativo em Portugal*, 2010 (disponível em linha <http://www.gpeari.pt/>) . “As mudanças de paradigma no desenvolvimento económico e social, integrando crescentemente novas dimensões sociais e criativas, têm contribuído para alimentar a construção de uma visão alargada da “cultura”, lê-se na abertura do documento que começa por salientar a alteração das relações qualitativas e quantitativas da cultura. Neste exaustivo diagnóstico as questões económicas ganham uma relevância acentuada, considerando a cultura um universo dinâmico, em expansão confrontado com desafios que vão das políticas públicas à organização empresarial.

Na exposição apresentada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, “Às Artes Cidadãos,”⁷ protagonizada por artistas nascidos depois de 1961, ano em que surgiu o Muro de Berlim, via-se uma peça do coletivo Claire Fontaine: um néon, (que podia ser observado junto a um dos muros do parque que envolve o museu) com a frase *Capitalism Kills Love*. A peça funcionava como símbolo de um gesto artístico e a sua ambiguidade textual remetia para um amor assassinado, e/ou para o amor como assinatura, a selar uma declaração contra o capitalismo porventura mortal. Em qualquer das hipóteses trata-se de trazer ao quotidiano de uma realidade urbana (neste caso o Porto), com as suas aparências e contradições, a ilusão de uma frase irreduzível.

Serve este exemplo para situar o papel do Estado na Cultura, caso seja aceite a metáfora aqui proposta: o ministério (a instância política) deve escolher entre o “capitalismo” e o “amor”, ou deve, como muitos entendem que devia ser, deixar essa escolha para “os cidadãos” (os verdadeiros entes políticos)? E nesse caso não serão os “cidadãos” (isto é, os espectadores) essa terceira instância, onde um mal estar se instalada pelo diferendo entre o ato de assistir (participar no espetáculo) e a atitude emancipadora de olhar para ele. Em suma, a dignidade encontra-se em primeiro lugar na criação, e só depois nas instituições que a devem servir, sem subserviência nem dirigismo.

Um ministério podia ser útil se, em vez de uma atividade voltada para os programas de atribuição de subsídios, para a legitimação ritual das organizações que atribuem prémios, para o exercício do poder de escolher quem o representa nas fundações, para o estabelecimento de uma rede interna de pequenos poderes, (que vai da nomeação dos diretores gerais ao diretores artísticos, e por aí fora), comesse, isso sim, por concretizar uma estratégia coerente e credível de preservação dos patrimónios e de estímulo à difusão e circulação plural da criação artística contemporânea. O desafio às políticas culturais no caso de um país como Portugal passa por fazer delas um instrumento de irradiação, uma plataforma de permutas, uma garantia de pluralidade esteticamente exigente.

7 A exposição “Às Artes, Cidadãos!” decorreu no Museu de Serralves entre novembro de 2010 e março de 2011, reuniu artistas de diversas proveniências e segundo os organizadores propunha-se pensar as interseções da arte com a política: “O objetivo é sempre o de revelar múltiplas perspetivas de um tema que convoca conceitos com os de globalização, democracia, ativismo, ideologia, memória, exílio, revolução, iconoclastia, comunidade” (prefácio dos comissários Oscar Faria e João Fernandes, in *Às Artes, Cidadãos!* Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2010, p. 19).

3.

A questão da promoção da cultura não pode ser equacionada a partir de um lugar exterior, falsamente utópico e falsamente político, que seria supostamente o espaço técnico da administração da arte pelos especialistas. Desde a década de 90 do século passado que a cultura experimenta uma espécie de limite histórico do qual decorre o desconforto terrível de se lhe aplicarem modelos (de leitura, de difusão, de codificação) que já não correspondem à experiência que dela é feita. Um dos sintomas mais interessantes disso mesmo consiste na sua utilização como meio de diagnóstico para uma crise civilizacional que, sabemos-lo agora, se tornou muito mais grave e assustadora do que se podia imaginar há uma dúzia de anos atrás. Neste momento temos a certeza, parafraseando Herman Hesse (pela via de uma sedutora epígrafe de Eduardo Lourenço), não existir “em parte alguma uma unidade, um centro, um ponto à volta do qual a roda gire”.

Esta perda de unidade é, em primeiro lugar a perda de unidade da cultura como sistema que permitia conectar saberes e disciplinas e organizar uma espécie de entretenimento erudito que, consoante fosse socialmente alargado, melhor garantia uma dinâmica de progresso e qualificação. Oscilando entre o consumo e a melancolia o sujeito culto da atualidade parece relegado à situação minoritária de um gosto excedentário.

Mas a ausência de um centro, a desmultiplicação de géneros, a homogeneização das atitudes estéticas, a par de um domínio cada vez maior da economia pela cultura, tem como principal consequência uma perda de autonomia que passa em muitos casos a fazer parte do fenómeno artístico, o qual é sempre uma crítica da linguagem, e por consequência do sujeito.

No âmbito da já aqui mencionada exposição “Às artes, cidadãos!” a realizadora de cinema Hito Steyerl faz uma constatação que corrobora perfeitamente esta ideia, ao afirmar que “com exceção do trabalho doméstico e de assistência, a arte é a indústria com o maior número de trabalhadores sem salário”.⁸ Claro que a arte contemporânea também se alimenta de “migalhas de uma redistribuição” que opera a partir das “grandes refinarias” da cultura, esse petróleo em deflação, exemplificadas nos mega-museus globais, espécie de Guggenheim planetário. Esta situação, praticamente impensável nos gloriosos anos 80, é ela própria uma consequência da banalização artística e de uma diluição da estética na antropologia urbana. Depois de ter sido um sistema hierarquizado no classicismo, a arte deu lugar a todas

8 Hito Steyerl, “A Política da Arte”, in *Às Artes, Cidadãos!* Museu de Arte Contemporânea de Serralves (ed.), Porto, 2010, pp.201-205.

as indefinições e fez dessa uma das suas principais qualidades distintivas. As outras duas seriam manter a prerrogativa sobre a ficção (o que já deixou ser completamente verdade) e elaborar uma *ontologia do imaginário* (no sentido de possibilitar a identificação individual equivalente ao que na conceção freudiana remete para uma relação de semelhança relativa à que ocorre com o sonho). A arte como se fosse a vida.

Face a esta última anotação, e na moldura sociológica atual, a promoção da cultura fica restrita a uma lógica de mercado. Não basta “comprar”. É também necessário saber o que fazer com os bens (neste caso culturais) que se consomem. Até porque o contágio nocivo do termo promoção, associado a toda uma gama de descontos, saldos e feiras, com os media a cobrirem a celebração pelas minorias ideológicas dos grandes acontecimentos oferecidos às maiorias sociológicas, só pode ter um desfecho: a desvalorização do sujeito. Ou, como escreve Eduardo Lourenço (1988:61), ao analisar o nosso desacerto com a Europa, ou o desacerto dela conosco, “ a Cultura é o sujeito como realidade”. Aquilo a que assistimos hoje é à perda da razão iluminista, qual ferida narcísica, que só pode suturada pelo regresso ao texto, a cada um dos textos, tomados subjetivamente por necessários. Nesse caso, os homens falariam talvez de outras coisas e a compaixão podia, finalmente, desembaiar as imagens.

Referências

- ARISTÓTELES, (2007), *Poética*, tradução e notas Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- COELHO, Jacinto do Prado (1978), “D’Os Lusíadas à Mensagem”, in *Atas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (1978), Brasília Editora, Porto, pp. 307-318
- GIL, Fernando (1998), “Estas Coisas de que os Homens Falam”, in *Portugal na Transição do Milénio* (1998), Fim de Século (ed.), Lisboa, pp. 303-314
- LOURENÇO, Eduardo (1988), *Nós e a Europa*, Lisboa, INCM,
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro
- STEINER, Georges (2001), *Errata*, Lisboa, Relógio D’Água

**AMANTE MENGUANTE O EL ANÁLISIS DE LA
TRANSPOSICIÓN DE UNA METÁFORA. SILVINA
OCAMPO, MANUEL PUIG Y PEDRO ALMODÓVAR.
LA ARTICULACIÓN DE LOS EFECTOS BRECHTIANOS**
*AMANTE MENGUANTE OR THE ANALYSIS OF THE
TRANSPOSITION OF A METAPHOR. SILVINA OCAMPO,
MANUEL PUIG AND PEDRO ALMODÓVAR. THE
ARTICULATION OF THE BRECHTIAN EFFECTS*
*AMANTE MENGUANTE OU A ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO
DE UMA METÁFORA. SILVINA OCAMPO, MANUEL PUIG
E PEDRO ALMODÓVAR. A ARTICULAÇÃO DOS EFEITOS
BRECHTIANOS*

María Lydia Polotto*
malypolotto@yahoo.com

En la película *Hable con ella*, el cineasta español Pedro Almodóvar re-semantiza el relato del *hombre menguante* que toma, principalmente, del cuento *La amada en el amado* de Silvina Ocampo y de un metarelato de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig con el objetivo de generar un distanciamiento en la percepción crítica del lector.

Según la teoría teatral de Bertolt Brecht, existen dispositivos que crean un “efecto de distanciamiento” que ayudaría al espectador a tomar distancia de la historia para anular la identificación y la catarsis, a fin de poder generar una actitud crítica ante aquello que está viendo. Uno de estos dispositivos es el uso de la “ficción en la ficción”

* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Buenos Aires, Argentina.

En *Hable con ella*, Almodóvar reemplaza el momento de la violación de Alicia por una meta-narración acerca de la unión entre dos seres amados y suspende el juicio crítico sobre la violación en sí.

Palabras clave: Almodóvar; Brecht; Ocampo; Puig; distanciamiento.

In the film *Hable con ella*, the Spanish director Pedro Almodóvar redefines the tale of the *Shrinking Man* taken, mainly, from *Amada en el amado*, a short story by Silvina Ocampo and from a narration introduced in Manuel Puig's novel *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, with the purpose of producing a distancing in the critical perception of the spectator.

According to Bertolt Brecht's theatrical theory, there are some devices that help to create a distancing effect that would lead the spectator to keep distance from the story as to eliminate the identification and the catharsis, in order to generate a critical attitude towards the play. One of those devices is the fiction inside the fiction.

In *Hable con ella*, Almodóvar replaces the scene of Alicia's rape and he shows a narration that tells us about the union of two beloved beings as to eliminate the spectator moral judgment of the rape.

Keywords: Almodóvar; Brecht; Ocampo; Puig; distancing effect.

No filme *Hable con ella*, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar ressemantiza o relato do *Amante menguante* que toma, principalmente, do conto *Amada en el amado* de Silvina Ocampo e de um metanarração da novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig com o objectivo de gerar um distanciamento na percepção crítica do leitor.

Segundo a teoria teatral de Bertolt Brecht, existem dispositivos que criam um "efeito de distanciamento" que ajudaria o espectador a tomar distância da história para anular a identificação e a catarse, a fim de poder gerar uma atitude crítica ante aquilo que está a ver. Um destes dispositivos é o uso da "ficção na ficção".

Em *Hable con ella*, Almodóvar substitui o momento da violação de Alicia por uma metanarração a respeito da união entre dois seres amados e suspende o julgamento crítico sobre a violação em si.

Palavras-chave: Almodóvar; Brecht; Ocampo; Puig; distanciamiento.

1. Introducción

*¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?
Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre
devorado por la máscara.*

Federico García Lorca, *El Público*

Al plantearnos cómo se manifiesta la teoría *brechtiana* en *Hable con ella*, hemos tenido en cuenta diferentes aspectos formales y de contenido que sustentan nuestra hipótesis. Fundamentalmente, nos referimos a los siguientes momentos que tienen lugar en el largometraje:

1/ *Amante menguante*: introducción de una ficción secundaria dentro del relato principal a través de este cortometraje.

2/ El inicio y el cierre en el teatro, que está marcado por el despliegue de dos coreografías que pueden ser leídas como “puesta en abismo” de lo que va a suceder en la película.

3/ La construcción discursiva de los personajes, que se caracteriza por la subversión de los estereotipos y lugares comunes.

4/ La escenografía

Nosotros centraremos el estudio de cómo se articula el efecto de distanciamiento a partir del análisis del primer punto.

2. Concepto de distanciamiento

Como primera aproximación al marco teórico propuesto para nuestro análisis, intentaremos abordar el concepto de “distanciamiento”.

Distanciar una acción o un personaje es quitarle a esa acción o ese personaje sus rasgos obvios, no hacerlos predecibles; provocar en torno de estas acciones y estos personajes el asombro y la curiosidad. El hombre se comporta de esta manera porque las circunstancias son de esta manera (Ewen, 2001: 185).

En la Antigüedad, el arte era concebido como mimesis o como imitación de la realidad.

El impacto que produjo en Europa – y en el mundo- la Primera Guerra Mundial, provocó una ruptura con el modelo de representación clásico impuesto por Aristóteles. Este quiebre trajo como consecuencia el surgimiento de nuevas escuelas artísticas conocidas como *vanguardias*, que intentaron descubrir nuevas facetas de “lo real”. En teatro, se intentó establecer una relación nueva entre el espacio escénico y el público. Bertolt Bre-

cht planteó, en este contexto, la necesidad de asumir una actitud combativa de cambio. El artista adoptó, así, el papel de colaborador intelectual.

Si comparamos el papel de la sociedad posmoderna de nuestros días en relación al período de posguerra que atravesaron los escritores de comienzos del siglo XX, comprobaremos que se pasó del vacío de significado a la *hiperabundancia* de información. En ambos casos está en crisis la legitimación de los discursos acerca de la verdad. La crisis de significado estaba presente tanto en la sociedad alemana de Brecht como en la sociedad española de Almodóvar. La necesidad de Brecht de restaurar los valores del proletariado alemán a través de la toma de conciencia y la lucha, estaba asociada a la necesidad de Almodóvar de restaurar y subvertir el significado de los valores de España.

2.1 El Teatro Épico y el Teatro Aristotélico

Para resumir brevemente las diferencias entre el teatro aristotélico clásico y el teatro *brechtiano*, expondremos a continuación el siguiente esquema (Brecht, 2004: 46):

TEATRO ARISTOTÉLICO	TEATRO ÉPICO
Se actúa	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Hace experimentar sentimientos.	Obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
El espectador se introduce en el conflicto.	El espectador es puesto frente al conflicto.
Se apoya en la sugestión.	Se apoya en argumentos.
El espectador se identifica con el héroe.	El espectador analiza el personaje.
Presenta al hombre como algo totalmente conocido. El hombre es inmutable.	Presenta al hombre como objeto de investigación. El hombre es mutable.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va <i>in crescendo</i> . Avanza por evolución.	Hay montaje de escenas y yuxtaposición de situaciones. La acción avanza a saltos.
Emocionalismo.	Racionalismo.

El Teatro Épico es un nuevo racionalismo, donde el principal procedimiento revelador es, precisamente, el distanciamiento. Brecht determinó su poética como *no aristotélica* porque atacó a Aristóteles en sus tres elementos fundamentales:

- 1/ Catarsis
- 2/ Empatía
- 3/ Mímesis

La discusión más relevante giró en torno al concepto de **catarsis**, que fue en el aspecto en el cual se centró Brecht para redefinir su concepción del teatro, concepto ligado al sentimiento de **empatía**. Esta empatía estaba en contra de su ideología porque la catarsis persuadía al espectador acerca de la necesidad de resignarse ante un mundo dominado por fuerzas irracionales. En este sentido, tenía su función no sólo en el teatro clásico sino durante casi toda la historia de la humanidad, el uso del arte como forma de captación del pueblo y aceptación del *statu quo*, como si el orden social fuese algo predestinado e irremediable.

La ausencia de una concepción universal de la esencia humana desbarató otro de los elementos indispensables para la comprensión del teatro clásico: la idea del destino. Según Hegel (Ewen, 2001: 183) la *resolución trágica* implica que la justicia eterna es operativa de tal forma que logra restablecer la ética y la unidad y, como consecuencia, se produce la pérdida del individuo. El destino es absolutamente racional en esta concepción del arte porque viene dado por una preconcepción de la esencia humana que es retrotraída hasta sus límites y quebrada cuando intenta imponerse ante el destino que tiene fijado. Por esta razón se produce el temor, porque contemplamos la violación de una serie de normas morales y sentimos la *compasión* al ser testigos de las consecuencias de la violación de tales normas. De esta forma se consigue que el espectador se reconcilie con el orden moral. La catarsis produce un equilibrio satisfactorio.

Para Raymond Williams (1975: 326), lo que Brecht atacaba como *aristotélico* era el dominio total del naturalismo que preponderaba en el teatro europeo. Sobre todo se hacía especial alusión a cuatro puntos básicos del teatro naturalista:

- 1/ El espectador se ve envuelto en la acción escénica y se encuentra pasivo, sin posibilidades de actuar.
- 2/ El drama representa la realidad y el espectador está dentro de ella, tanto que experimenta la acción con los personajes.
- 3/ Una escena debe existir en función de la anterior.
- 4/ Toma al hombre como algo conocido e inevitable.

Con respecto a estos puntos, Brecht propone una alternativa:

- 1/ El espectador debe ser un observador con capacidad de actuar.
- 2/ El drama presenta una visión del mundo en la que el espectador se enfrenta a algo y se ve obligado a estudiar lo que ve.
- 3/ Cada escena existe por sí misma.
- 4/ Muestra al hombre produciéndose a sí mismo y sujeto al cambio.
- 5/ El centro de la atención, lo que guía la historia, es la acción.

Para Subiotto (1989: 199), en cambio, el contraste se refiere principalmente a tres áreas:

- 1/ El héroe o ser humano como sujeto de la acción dramática.
- 2/ La estructura de la obra.
- 3/ El espectador.

Podemos redefinir estos conceptos como **tema, presentación y recepción**. Es importante cómo el autor nos presenta al protagonista y cómo la estructura influye en el efecto que el drama causará en la percepción del espectador. Hay un principio que une los tres aspectos en una totalidad coherente: la noción del proceso, de que nada está predeterminado o fijado.

De esta manera, la presencia de la ficción *Amante menguante* dentro de la película es un recurso de Almodóvar para imponer distancia entre el espectador y el personaje de Benigno en el momento en el que éste consuma la violación de Alicia. Mediante este cortometraje se consigue llevar a cabo algunas de las premisas de la propuesta brechtiana, especialmente aquella que invoca la cooperación del espectador al momento de asumir una distancia crítica frente a los hechos de los que es testigo.

2.2 El uso de la tercera persona

Una de las claves para conseguir el distanciamiento entre los hechos y los espectadores es, como dijimos, la introducción de una ficción secundaria dentro de la ficción principal que consigue llamar la atención del público e imponer una distancia crítica. La introducción de una ficción secundaria necesita de la presencia de una voz omnisciente, es decir, de una tercera persona.

En su libro *El espacio literario*, Maurice Blanchot (1989: 28) se aproxima al análisis de este recurso. Blanchot dice que el tono de una narración no es la voz del escritor, sino el silencio que impone a través de su palabra. El escritor no deja de lado su personalidad para acercarse a una serie de valores univer-

sales. No se mueve en torno al discurso convencional en donde puede llegar a sentirse seguro. Para conseguir esto se hace referencia a la importancia de la introducción de la *tercera persona* que sustituye el *yo*. Es, según Blanchot, la soledad que se acerca al escritor que emprende el trabajo y en donde la *tercera persona* convierte el *yo* en *nadie*, el distanciamiento del *yo* permite al lector/espectador tomar distancia con respecto a los enunciados.

Esta ausencia de identificación del narrador a partir del sumergimiento en una tercera persona es lo que consigue que también la idea de tiempo se absorba en la narración secundaria (Brecht, 2004: 134). Blanchot (1989: 30) habla de la *fascinación por la ausencia del tiempo* y la relaciona con la neutralidad que adquiere el *yo* narrador al fundirse y desvanecerse en una tercera persona. Como si no se tratase de un presente y a la vez tampoco fuese una referencia al pasado.

Así, “la visión presupone distancia” (Blanchot, 1989: 32), en el sentido de que el espectador está a la vez en contacto con la obra y sin verdadero contacto con ella y que estas dos situaciones no se confunden. Los objetos que percibimos no son reales y por ello no pertenecen al mundo de la realidad circundante.

Este uso de la tercera persona en *Amante menguante* está en estrecha relación con la existencia en el teatro brechtiano de un narrador que organiza las anécdotas en determinadas coordenadas espacio-temporales. Éste es el primer paso para la ruptura del pacto de ficción. Una persona que nos recuerda todo el tiempo que aquello que se va a representar es ficticio. De esta manera, Benigno prepara a Alicia para narrarle la película que fue a ver a la filmoteca y en todo momento el espectador es consciente de que aquello que sucede está fuera de la diégesis, es decir, fuera de la historia principal.

De Toro (1987: 32) también habla de la tercera persona como un elemento de *epicidad* y agrega que la presencia de un narrador también puede tener la función de reemplazar una escenificación por un pasaje narrado. El narrador puede, en este sentido:

- 1/ Resumir acciones no escenificadas;
- 2/ Anunciar acciones;
- 3/ Introducir acciones;
- 4/ Comentar acciones;
- 5/ Proveer información de fondo.

Si bien la relación sólo se explicitará después, cuando nos enteremos de que Benigno ha violado a su paciente mientras le narra la película, podríamos afirmar que – en este caso- la función de Benigno como narrador es la de “resumir acciones no escenificadas”.

Gerard Genette ha analizado de forma detallada los diferentes tipos de narradores que podemos encontrar en una historia. Dice, a su vez, que el narrador puede definirse de acuerdo a su *estatuto* como *extradiegético* o *intradiegético* (Genette, 1989: 302) y, de acuerdo a su relación con la historia, como *heterodiegético* u *homodiegético* (*Ibidem*).

Genette caracteriza a estos cuatro tipos de narradores de la siguiente manera:

Extradiegético	Heterodiegético: aquél que cuenta una historia de la que está ausente.
	Homodiegético: narrador en primer grado que cuenta su propia historia.
Intradiegético	Heterodiegético: aquél que está dentro de la historia principal y cuenta historias de segundo grado de las que está ausente.
	Homodiegético: aquél que en segundo grado cuenta su propia historia.

En *Hable con ella*, existe una superposición de narradores y de narraciones. Tomando el marco teórico propuesto por Genette, podremos llegar a la conclusión de la presencia de una tercera persona y de la importancia que tiene la construcción discursiva de los personajes.

En este sentido, el mayor ejercicio de distanciamiento se produce cuando Benigno narra a Alicia la ficción *Amante Menguante*. Podríamos hacer, al respecto de este episodio, dos observaciones:

1/ Benigno se comporta como un narrador intradiegético/heterodiegético porque narra una ficción de segundo grado dentro de la ficción principal de la que él no forma parte.

2/ Reconocemos, además, la voz del *narrador* que cuenta, a su vez, la violación de Alicia a partir de la introducción de *Amante Menguante*. Por ende, la construcción discursiva de la violación hecha por el narrador principal es distanciada de nosotros a través del recurso de la ficción dentro de la ficción. Se produce, por consiguiente, una superposición de relatos.

2.3 La importancia de mostrar el proceso

El teatro épico no toma en cuenta la esencia humana como un algo inmutable sino que considera al hombre como un ser histórico y sujeto a los devenires de su propia existencia.

Brecht intenta que su teatro sea lo más objetivo posible y que sea capaz de mostrar las contradicciones de los procesos internos de los personajes.

Cuando Brecht habla de *contradicción* hace hincapié en las circunstancias que determinan las acciones: “¡Esta persona en estas circunstancias! ¡Estas consecuencias de esta acción!” (2004: 155). El distanciamiento es un principio que nos lleva a tener en cuenta el procedimiento.

Existe un abanico de posibilidades que se pueden abrir ante cada situación a la que el personaje se debe enfrentar.

El *statu quo* pregonado por la moral clásica es inexistente en la época posmoderna. Por esto se hace referencia constante a la capacidad que tiene el medio ambiente – entendido como entorno- de influir sobre las decisiones de los personajes.

Con respecto al cine y la obra de Bertolt Brecht, Carlos Colón Perales (1998: 226) hace la siguiente apreciación: la historia del cine institucional va a consistir en la lucha del héroe por conseguir aquello que desea. En estos términos, la acción es siempre la expresión exterior de un sentimiento interno. Por ende, un lugar común del cine institucional es mostrar a sus protagonistas libres de contradicciones.

Tomando en cuenta estas características, el cine de Hollywood no va a suponer ninguna novedad con respecto a la novelística preexistente. Será más bien deudor de la literatura de folletín y del melodrama.

Lo que es más importante, según Colón Perales es que el cine clásico se caracteriza por llevar al máximo la sensación de empatía a través de la invisibilidad del procedimiento. Brecht, de esta forma, propone un quiebre total en la forma de entender y representar el teatro.

En la cinematografía de Almodóvar también podemos constatar la existencia de este elemento, especialmente desde el momento en que aceptamos la subversión de valores y géneros.

Cada protagonista de la obra *almodovariana* es producto de sus circunstancias y por ello se comporta de acuerdo a la lógica de estas circunstancias.

El héroe de los filmes de Almodóvar también está en lucha por lograr aquello que desea, pero la diferencia reside en que este héroe-protagonista es altamente contradictorio.

El cine *almodovariano* nos plantea un corte con el cine institucional porque vemos una utilización subversiva del género folletinesco y melodramático. El melodrama es característico de su cine aunque el discurso moral se ve modificado porque no está construido en términos binarios.

En *Hable con ella* se hace uso de *mostrar el proceso* como método de distanciamiento. Se nos narra la historia de Benigno, una serie de procedi-

mientos técnicos que permiten el extrañamiento de determinadas situaciones – especialmente, la violación de Alicia- y, finalmente, la actitud tomada por el receptor del filme no será de empatía sino más bien de crítica, en donde tendrá la posibilidad de sopesar las causas que motivaron a Benigno a comportarse de determinada manera y analizar otras posibilidades de acción ante las mismas circunstancias.

2.4 El Teatro Épico y la Posmodernidad: la disolución de la moral absoluta

La época moderna no es una época susceptible de tragedias; es un momento histórico carente de heroísmo. La temática trágica ha desaparecido porque, aun siendo los temas centrales siempre los mismos – como el amor o la muerte-, la manera de enfocarlos ha variado porque el hombre ha cambiado su forma de pensar. Al nuevo héroe, o héroe posmoderno puede encontrárselo en donde se lo mire porque la nueva condición heroica es ser autodeterminante.

De aquí que la tragedia haya adoptado una nueva definición y sea ahora el arte dramático que muestra la búsqueda frustrada de la libertad. Si el nuevo objeto de deseo del hombre es el cumplimiento de sus designios, el héroe es aquél que lleva adelante esta empresa en un mundo que no le es nada favorable.

Por lo tanto, podemos afirmar que la condición posmoderna trae aparejada una modificación en las normas morales que ya no responden a cánones universales sino que se forjan de acuerdo a las experiencias de cada individuo.

Una de las características que enuncia Jameson (1991: 100) al exponer su concepto de posmodernidad, es la ausencia de valores morales absolutos. El establecimiento de una moral alternativa produce la anulación de una de las oposiciones primarias para el comportamiento del hombre en la sociedad: las nociones de bien y mal. Lévi-Strauss afirma que cuando se estudia un mito se analiza menos su contenido que las operaciones mentales que lo estructuran (Derridá, 1989: 393). Como el mito es un relato que da sentido a determinada forma de comportamiento de la sociedad o es la explicación de algo que ocurre en la naturaleza, una de las operaciones mentales básicas es la de establecer oposiciones binarias. Si esta oposición desaparece, los hechos no pueden ser asimilados. De querer asimilar la situación, deberíamos reescribir los mitos que conforman nuestra sociedad.

El rechazo hacia la moral burguesa es uno de los elementos fundamentales de la posmodernidad. Almodóvar proclama la existencia de la *no-moral* porque sus personajes actúan acordes a impulsos y fuera de los cánones de la sociedad y, a la vez, esta forma de actuar se nos presenta a los espectadores como totalmente normal. Brecht dice “la frase «trata a todos como deseas que todos te traten a ti» no conduce a modos de actuar eficaces” (Brecht, 2004: 155). Desde luego que en este pensamiento se acentúa la importancia del contexto para el quehacer humano. Es decir, que la moral burguesa pertenece o forma parte de una moral de clase. Benigno es un personaje moralmente complejo. Lo percibimos como un ser amable, solidario y esencialmente bueno. ¿Nos preguntamos cuál es el camino que recorre hasta llegar a la violación de Alicia? No lo preguntamos. Lo importante es que en este universo creado por Almodóvar la moral no existe, al menos como la entendemos nosotros, y en consecuencia Benigno actúa coherentemente al querer consumir su amor con Alicia. Se guía por su impulso y no se plantea el hecho de estar cometiendo un delito.

2.5 El espectador y la catarsis

Volviendo a la comparación entre el teatro clásico y el teatro brechtiano, podemos afirmar que la tragedia cumplió una función social que fue el aquietamiento de las masas. El espectador, tras identificarse con el protagonista, realizaba la catarsis de sus propias emociones. El teatro realista desde Aristóteles hasta el siglo XIX ha hecho que el espectador logre involucrarse con lo que ocurre en escena, no distinguiendo con claridad dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción.

Contrariamente a lo postulado por el teatro clásico, la teoría de Brecht ha conseguido un cambio radical en los parámetros para entender la ficción. Ya no es la compasión y el terror hacia el castigo el sentimiento que el teatro despierta en el hombre. El distanciamiento nos aleja de la ficción para acercarnos a la profundidad y complejidad de la naturaleza humana.

Peter Brooker habla de una posición crítica que se aleja de la pasividad del teatro aristotélico. “By the term «non-Aristotelian», Brecht indicated his rejection of the dramatic form whose object was to purge the emotions of pity and fear through the experience of catharsis” (Brooker, 1987: 44).

Cuando Brecht denomina su teatro como *no aristotélico*, indica su rechazo hacia las formas dramáticas que tienen como fin purgar las emociones de compasión y temor a través de la experiencia de la catarsis. El drama aris-

totélico reconcilia a la audiencia con el *statu quo* impuesto por la ideología dominante, que se manifiesta bajo la forma de un destino inalterable.

El propósito de la actuación, según Brecht, nunca debe tener como fin la identificación con los personajes o la empatía. El fin de la actuación es demostrar y explicar por qué los sucesos se desarrollaron de tal o cual forma, dando a los espectadores elementos suficientes para arribar a un juicio valorativo de la situación.

Esto no implica que la actuación que establece el espectador con la ficción no sea emotiva. Por el contrario, a pesar de que la actitud del espectador sea crítica y objetiva, en ningún momento debe ser fría o indiferente: “el rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones” (Brecht, 2004: 21).

La identificación del espectador con el héroe, la *simpatheia* aristotélica es disfuncional. Tanto al querer reflexionar sobre los males de la sociedad para actuar sobre ellos, como el querer reconstruir unos valores a partir de la subversión de los mismos requiere un distanciamiento y la noción clara para el espectador de que lo que se ve es una puesta en escena. El espacio escénico y el público se separan. Ficción y realidad ocupan lugares claramente demarcados.

Por otra parte, hay en Brecht una clara orientación hacia la respuesta del público, ya que su teatro es didáctico desde el punto de vista de que intenta despertar la conciencia de los individuos y sus actitudes críticas. Posteriormente y hasta nuestros días, se ha hecho hincapié en la figura del lector y en las competencias literarias que le permiten comprender una obra. Estas reflexiones se recogieron en las distintas teorías de la recepción surgidas en años posteriores. Cuando el foco está casi completamente centrado en el lector o el espectador, como sucede hoy en día, un autor como Almodóvar pone a prueba casi de forma constante esas competencias haciendo que el espectador deba actualizarlas.

Si el público tiene un papel tan importante en la recepción y decodificación de la obra, entonces es necesario que se le otorgue un carácter productivo. Si la audiencia es productiva sus sentimientos no deben ser manipulados sino debe ser incitada a tomar decisiones, a asumir una postura crítica.

El Teatro Épico, como dijimos anteriormente, nos presenta al anti héroe moderno que carece de los atributos que tenían los protagonistas del teatro clásico y, por ello, la identificación no resulta sencilla (Brecht, 2004: 56).

Northrop Frye afirma que existen cinco modalidades literarias en función de las características del héroe (Eagleton, 1988: 115):

A/ En el **mito** el héroe es **superior** por la clase a la que pertenece.

B/ En el **romance** la superioridad se debe al grado.

C/ En la **tragedia** y la **épica** – que son profundamente miméticas-, el héroe es superior en grado pero no en ambiente.

D/ En la **comedia** y el **realismo**, el héroe es igual a nosotros – moderadamente miméticas-.

E/ En la **sátira** el héroe es inferior.

Tomando en cuenta esta clasificación, podemos ubicar a los filmes de Almodóvar en la categoría que afirma que el héroe es igual a nosotros. Paradójicamente, esta igualdad no acentúa el mimetismo, sino que éste se da en un ser cuyas cualidades morales nos sobrepasan y dada su naturaleza, es un ser que nunca llegaremos a alcanzar porque se encuentra fuera de nuestras posibilidades. Esto confirma la teoría de Brecht de que la identificación es una ilusión en la medida que el ser con el cual nos comparamos es utópico.

Un héroe posmoderno como Benigno, no está construido como los prototipos inalterables del teatro clásico sino como un ser sujeto a las circunstancias en que vive. El sentimiento que genera es el de la contradicción (Brecht, 2004: 56), una contradicción que es tanto racional como emocional, lo que produce la crítica al personaje y la no identificación con él.

2.6 Extrañamiento: la función de la ficción secundaria

La función del arte es producir efectos que permitan que nuestra cotidianidad pase del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable.

En este sentido, el distanciamiento permite describir procesos representados como procesos extraños. Transforma la actitud aprobatoria del espectador – basada en la identificación- en una actitud crítica. El teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la compenetración: “(...) en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender del asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve” (Benjamin, 1987: 36).

Al respecto, Todorov^[1] (1981: 82) afirma que los objetos observados repetidas veces comienzan a ser percibidos automáticamente. El procedimiento del arte es un proceso de singularización de los objetos. Esto en

1 Todorov hace esta afirmación al plantear el problema de la representación en el género fantástico. Afirma: *lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación.*

teatro o cine concierne a técnicas desilusionantes, que revelan el artificio de la construcción dramática y del personaje.

La descontextualización de un incidente o un personaje hace que dejen de ser algo evidente u obvio y se nos presenten de forma que nos generen sorpresa.

En el teatro aristotélico la *ilusión de realidad* era fundamental para conseguir la empatía de los espectadores y poder conducirlos por una línea de pensamiento acorde a lo que la clase dominante necesitaba mantener intacto. La intención en el Teatro Épico, en cambio, según Arrigo Subiotto, no consiste simplemente en presentarnos una determinada situación sino también sorprender a la audiencia con una apreciación crítica de la situación y de los procesos que llevan a ella (Subiotto, 1989: 99).

Como decía Walter Benjamin (1987: 23): “las cosas pueden suceder de esta manera pero también pueden suceder de una manera diferente”. Con esta idea se hace hincapié en la anti-naturalidad del teatro aristotélico que somete al arte a una única forma de concebir el universo y, por consiguiente, al ser humano y su supuesta “esencia”.

Tanto Brecht como Almodóvar conciben a un hombre ideológicamente libre y, al presentar situaciones extrañadas, esperan que el espectador sea capaz de emitir un juicio y de entender la obra emancipándose de la ideología dominante.

Los personajes enfrentan con naturalidad e integran sin esfuerzo en sus vidas factores distorsionantes que en la realidad nunca se manifestarían con esa nitidez ni ellos la asumirían con tanta facilidad de ser personajes verosímiles. Esto lleva a que muchas situaciones cuanto más tremendas, más ligeras resultan.

En *Hable con ella* el **extrañamiento** se produce en dos momentos del filme:

- 1/ La intercalación de las coreografías *Café Müller* y *Mazurca Fogo*
- 2/ La intercalación del cortometraje *Amante menguante*

La expectación que genera este corto produce un quiebre con la historia principal y tenemos que centrar la atención en una historia paralela y en apariencia desligada de la acción principal, para que luego después las dos historias se enlacen de forma sutil. Colocamos el hecho a una distancia tal que tenemos la posibilidad de redescubrirlo y confirmar nuestras sospechas sólo cuando nos enteramos de que Alicia está embarazada, es decir, que ha sido violada por Benigno.

En este sentido el hecho fantástico deja de percibirse como tal cuando ya ha sido aceptado como parte de la realidad.

El extrañamiento se produce – en este caso- por nuestra imposibilidad de reconstruir discursivamente los hechos y por la presencia de una ficción enmarcada que rompe el pacto ilusionista y nos brinda una visión renovada de la realidad del relato.

2.7 El hombre como sujeto de cambio

Tanto en Brecht como en Aristóteles el teatro constituye una institución política: para Brecht será el incentivo del cambio y para Aristóteles, el mantenimiento del *statu quo*. Pero el concepto de **asombro**, si bien compartido, difiere en el modo en que es formulado. Cuando Brecht apela a esta palabra quiere hacer hincapié en la mutabilidad de la naturaleza humana. “Estas figuras son héroes con los que podemos identificarnos. No están vistos y construidos como prototipos inalterables del ser humano sino como caracteres históricos, efímeros, que despiertan más bien el asombro que un «así soy también yo»” (Brecht, 2004: 56).

Al admitir que el hombre es susceptible de cambio, se admite también que la esencia humana puesta en escena por el teatro clásico no es inmutable. Al decir que no es inmutable, también estamos planteando que al no haber una esencia humana universal, se restringen las posibilidades de identificación con la historia de un personaje.

En cambio, la función del teatro clásico consiste en mantener el orden de la sociedad y por lo tanto la figura del hombre representada es la de un ser ontológicamente inmutable.

Brecht habla de la anulación de la influencia inexorable del destino y hace que el espectador sea partícipe de un proceso. Es el principio de la causalidad que nos indica – como dice Brecht- que “detrás del suceso hay otro suceso” (Brecht, 2004: 39). Es decir, que el protagonista actúa de una manera y no de otras maneras posibles porque las condiciones a las que ha estado sujeto social y personalmente lo han llevado a comportarse de una forma determinada.

La ausencia de las fuerzas del destino hace que el comportamiento esperado del protagonista no sea uno sólo. En el teatro clásico, el espectador acudía a ver un espectáculo y sabía cómo iba a terminar la pieza porque el eje de la representación no era el espectáculo *per se* sino la puesta en escena de una serie de valores que servían para reafirmar los pensamientos de una sociedad. Por eso, el papel jugado por la catarsis era tan importante. Cuando se introducen otras variables, la sociedad experimenta un cambio rotundo y el comportamiento del hombre ya no es predecible. La obviedad

de las acciones impone una *no comprensión* de las situaciones que rodean al héroe porque no existe una justificación racional para su comportamiento. El hombre, esencia inmutable, actúa de la única forma en la que puede hacerlo. Para Aristóteles, el carácter es el causante del accionar humano (Aristóteles, 2006: 46).

Existen dos tipos de personajes que actúan de acuerdo al principio de mutabilidad de la esencia humana:

A/ Personajes que se alienan.

B/ Personajes que se autodeterminan.

Benigno necesita ocupar su lugar dentro de la sociedad, por lo que cumple con determinadas expectativas. Pero en el proceso de transformación de Benigno, la presión que los valores de la sociedad ejercen sobre él no es mayor que su deseo. Su deseo, que es poseer a Alicia, termina imponiéndose por sobre las normas de la sociedad.

2.8 Puesta en escena y “economía anti-ilusionista”

La puesta en escena de la obra es un aspecto fundamental en la economía *brechtiana*. Es en la puesta en escena – a través de diversas técnicas- donde se lleva a cabo la consolidación del efecto de distanciamiento.

De Toro (1987: 31) enumera cuatro elementos del teatro épico que pueden intensificar el efecto de distanciamiento:

1/ La música

2/ La literarización de la escena

3/ Los efectos escenográficos

4/ El narrador

Cada uno de estos elementos, además de desarrollarse de manera individual, contribuye a narrar los acontecimientos.

Con respecto nuestro tema de estudio, queremos señalar la presencia de dos elementos. En primer lugar, aquello que tiene que ver con la **puesta en escena**. Sobre este punto, Hans-Thies Lehmann (1998: 205) dice que las piezas didácticas de Bertolt Brecht se pueden comparar con lo que los ingleses denominan *performance*. Esta apreciación permite trasladar el concepto de pieza didáctica a la obra cinematográfica de Almodóvar. Así, en *Hable con ella*, el concepto de *performance* se plasma a lo largo de la película a través de la intercalación de *entremeses* que cumplen diferentes funciones narrativas:

A/ Coreografías de Pina Bausch (*Café Müller* y *Masurca Fogo*)

B/ *La performance* de Caetano Veloso

C/ *Amante menguante*

Y, en segundo lugar, la presencia de un **narrador** que se dirige directamente al público y que relata los hechos en tercera persona, lo que refuerza la idea de que nos encontramos ante una ficción (Brecht, 2004: 134). Este narrador está habilitado, además, para introducir metaficciones; como sucede en el caso de *Amante menguante*. La introducción de metaficciones disminuye la mimesis y la identificación con la historia.

De Toro (1987: 50) habla también de la escritura como medio de *epicidad*. En este nivel textual (De Toro, 1987: 50-51) se destacan dos categorías:

A/ **Secuencias:** en el drama clásico, las secuencias están determinadas por una continuidad lógico-causal. En el drama épico las secuencias responden a un orden discontinuo. El público que asiste a una obra de teatro clásico sabe de antemano lo que va a pasar. Los acontecimientos se desarrollan en una secuencia lógica y el discurso de los personajes confirma la situación inicial. El discurso nunca entra en contradicción con los hechos, a diferencia de lo que sucede en el teatro épico. La construcción verbal que hacen los personajes sobre sí mismos o sobre los acontecimientos deja de ser reveladora. El concepto de acto, tal y como se entiende en el drama clásico, contiene en su origen la lógica de la unidad espacio-temporal. También es importante que el contenido de la obra responda al desarrollo de una situación inicial y la trama debe estar exenta de bifurcaciones. El paso de un acto a otro no debe alterar el desarrollo de la situación inicial. En cambio, en el *drama a cuadros* hay pausas temporales que marcan la diferencia de un cuadro a otro. Estas marcas son las que dan autonomía a los cuadros. Por consiguiente, otra de las diferencias visibles entre teatro aristotélico y épico está en la continuidad o discontinuidad de la articulación de la secuencia. La finalidad del drama estructurado en cuadros es que el espectador no se deje llevar por el movimiento de la acción dramática. Con respecto a la *acción final*, en el teatro aristotélico se debe dar una solución a la situación dramática que se plantea al comienzo de la obra; mientras que en el teatro épico cada cuadro desarrolla un aspecto de la obra y el cuadro final nunca da una respuesta o una solución definitiva sino que apela a la conciencia del receptor para que juzgue los hechos desde su punto de vista. La forma en que se estructuran los actos en el drama épico se denomina *fragmentación escénica*. Este recurso es muy utilizado en la cinematografía de Almodóvar. En *Hable con ella* está claramente ejemplificada: dos piezas teatrales (*Café Müller* y *Mazurca Fogo*) que funcionan como introducción y epílogo; un corto de cine mudo (*Amante menguante*) que suprime la acción

principal; los *flashback* que vuelven sobre temas no explicados por la narración lineal; y la narración lineal.

B/ Confluencia de elementos: es en la puesta en escena donde el texto demuestra más claramente su *epicidad*, que también puede estar dada por elementos de ficcionalización como:

1/ Final expresado: que obliga a los espectadores a concentrarse en el *proceso* y no en el desenlace.

2/ Teatro en el teatro: o ficción dentro de la ficción. “La proyección de estampas o películas podrá interrumpir la representación” (Brecht, 2004: 189).

En la obra de Almodóvar, como en la de Manuel Puig, el mundo del cine es utilizado constantemente como referente. La ficción en la ficción es un recurso que sirve para poner distancia entre lo que estamos viendo y el espectador. Hay una especie de regodeo en la falsedad del cine, una insistencia en la constatación de la ficción. En Puig, en cambio, la referencia al cine es altamente mimética. *Maldición eterna a quien lea estas páginas* no es precisamente la obra de Puig que más eche mano de este recurso. En cambio, si nos centramos en otras novelas como *La traición de Rita Hayworth* o *El beso de la mujer araña*, podemos constatar no sólo la constante apelación al mundo del cine sino el valor mimético del que hablamos.

Como afirma Allison (2003: 283), Almodóvar nunca permite una absorción completa de sus filmes, como si los espectadores fuésemos testigos de lo que sucede en la pantalla. Se nos recuerda constantemente que el cine es cine.

3. *Amante menguante* o la trasposición de una metáfora

La historia que le sirve a Almodóvar de pretexto para activar la cooperación del lector durante el momento en que Benigno viola a Alicia es la de *Amante menguante*. La lectura metafórica es clara: el hombre encogido por el extraño medicamento adelgazante se sumerge en el vagina de su esposa, fundiéndose para siempre con ella. El único remedio que encuentran a un mal que parecía no tenerlo.

Si bien la prehistoria de esta narración podemos encontrarla en dos autores argentinos: Silvina Ocampo y Manuel Puig quienes también cuentan historias de *metamorfosis* semejantes, la fuente fundamental de este metarelato – especialmente para Puig y para Almodóvar- es la película *El increíble hombre menguante* (1957).

La narración de Silvina Ocampo, *Amada en el amado*, nos remite directamente a los famosos versos de San Juan de la Cruz:

¡Oh, noche que guiaste!
 ¡Oh, noche amable, más que el alborada!
 ¡Oh, noche, que juntaste
 amado con amada
 amada en el amado transformada![2]

La unión de estos amados nos es narrada como una suerte de simbiosis. Estaban siempre juntos y cuando debían separarse, se comprometían a realizar comportamientos rituales con el fin de mantenerse juntos a la distancia:

Todas las miserias grandes y pequeñas de la vida cotidiana, todo lo que es un motivo de fastidio para otras personas, para ellos era muy llevadero.

Silvina Ocampo se burla de este romanticismo idílico en la descripción de la casa en la que habitaban, pintándola como una verdadera pocilga: “un camino de cucarachas distinguía la cocina de los otros cuartos”. Otro dato que el narrador nos proporciona sobre esta peculiar pareja es que él soñaba todas las noches y ella no soñaba nunca. Él, por las mañanas, le contaba sus sueños. Ella le envidiaba esta capacidad de soñar y dormían con las manos enlazadas y las cabezas juntas a fin de que, quizá, ella adquiriese esta habilidad. Finalmente, un día consigue entrar en los sueños de su *amado* y hasta traer objetos de ellos. El *amado*, incrédulo, piensa que es una broma de su *amada* hasta que un día ella trae un filtro mágico que le permitirá – literalmente- penetrar en él. La última intervención del narrador al final del cuento deja constancia, en un tono sarcástico a la vez que *Kitsch* – tan característico de la literatura de Ocampo- que a pesar de los esfuerzos de los *amados*:

El volvió a soñar a lo largo de la vida y ella a sacar objetos de sus sueños. Pero la mayor parte de las veces no le sirvieron de nada pues son todos objetos de poca importancia; a veces ni siquiera los mira. [...] ¿Pero acaso la vida no es esencialmente peligrosa para los que se aman?

La segunda historia *kafkiana* la tomamos de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig. En este caso, nos encontramos

2 *La Noche Oscura del Alma*, Canto II.

con los dos protagonistas excluyentes – a decir verdad, prácticamente exclusivos- de la narración: el señor Ramírez y Larry. Larry le cuenta al señor Ramírez el argumento de una película^[3], la del “increíble hombre encogido”^[4]. El hombre en cuestión está casado y también parece llevar con su esposa una vida perfecta. Hasta que un día, él empieza a encogerse, aparentemente, como consecuencia de una lluvia que habría tenido algún tipo de efecto radioactivo. Primero pensaba que era producto de un proceso de adelgazamiento pero luego se da cuenta de que, efectivamente, está reduciendo su tamaño hasta transformarse en una especie de *Pulgarcito*. Su mujer parece siempre muy comprensiva con él, mientras que él pierde la paciencia a cada rato y se desquita con ella. Larry cierra la breve narración diciendo: “es como la materialización de un estado depresivo”. Esta afirmación es una lectura que hace Puig narrador sobre esta película a través de su personaje. El filme original pareciera plantear, en realidad, una pregunta existencial acerca del sentido de la vida pero el final, lejos de dejar un mensaje negativo, deja constancia de la pequeñez del hombre dentro del universo pero destacando, no obstante, la importancia que tiene en él.

Dejamos para el final el relato de *Amante menguante* que – como dijimos- es la *performance* más importante de la película *Hable con ella* porque constituye el momento de mayor distanciamiento entre el espectador y la obra. Veremos cómo se articula esta ficción dentro de la película y también cómo se relaciona con sus *relatos prehistóricos*. La historia de *Amante menguante* es un corto introducido por el director que tiene como fin ilustrar la narración de Benigno y ocultar los verdaderos sucesos que ocurrieron en la ficción principal. Si bien es evidente que existe una relación de intertextualidad entre este nuevo relato de Almodóvar y los relatos anteriores, también hay una clara alteración de contenido y sentido, con el fin de ajustarlo a sus propósitos narrativos. Mientras Larry cuenta al señor Ramírez – aún escuetamente- la película verdadera, Almodóvar toma el texto cinematográfico y lo modifica.

Benigno narra a Alicia la historia del *amante menguante* donde se cuenta la relación existente entre una pareja disfuncional: Amparo y Alfredo. A través de un brebaje que prepara Amparo para combatir la obesidad de

3 El tema de la ficción dentro de la ficción también es muy recurrente en la narrativa de Puig aunque no busca los mismos efectos que Almodóvar en *Hable con ella* sino más bien al contrario. Los personajes que narran historias, generalmente argumentos de películas, son profundamente miméticos.

4 La traducción española de esta película, *The Incredible Shrinking Man*, es *El increíble hombre menguante*.

su novio – como el filtro mágico utilizado en el cuento de Ocampo-, provoca su encogimiento. En vano intentan encontrar un antídoto. Una noche, mientras la mujer dormía, Alfredo se mete en su vagina y se queda a vivir dentro – otra vez, la misma idea que se expresa en el cuento de Ocampo: uno viviendo dentro del otro, como una unidad-. Así, se manifiesta una situación paradójica. Esta pareja que ya no tenía nada en común, cuyas vidas parecían incompatibles, logran superar el problema a través de la unión – esta vez, en contraste con el cuento de Ocampo: allí la pareja parece desconcertada y descontenta por la inesperada simbiosis.

Almodóvar recurre a una ficción y a la narración de Benigno para presentarnos un hecho que de otra forma nos resultaría traumático e imposible de aceptar. La violación es un acto de violencia extrema y su sola insinuación provocaría rechazo. Aquí es cuando la intención del director y su forma de manipular la narración entran en juego. El espectador no condena a Benigno porque Almodóvar no lo permite. El relato sobre la violación ya está instaurado en la sociedad, hay una forma prevista de narrarlo donde siempre está presente la víctima y el victimario. Cuando insistimos en que Almodóvar quiere destraumatizar el acto, nunca queremos decir que intenta justificarlo, sino que propone una nueva forma de narrarlo. Si la violación está amparada por un nuevo relato y ese relato se entiende a través de unas causas concretas como la soledad de Benigno y su amor servicial e incondicional hacia Alicia, entonces logramos dejar de lado su parte traumática. Además Alicia no sufre la agresividad de ese acto porque no es consciente de él. Por ende, la nueva interpretación de este hecho se produce por:

1/ La posibilidad de conjugar las causas.

2/ El hecho de que es la violación lo que devuelve a Alicia a la vida.

3/ Sobre todas las cosas, la instauración del relato distanciador que crea un nuevo imaginario – aunque sea particular- y permite al espectador reflexionar sobre el hecho con imparcialidad.

4. Conclusión

El distanciamiento en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar se va gestando a lo largo de toda la narración a través de diferentes elementos antiilusionistas que tienen como punto culminante la introducción de una metaficción: *Amante menguante*. Esta narración tiene, como hemos visto, su prehistoria en los textos de Ocampo y de Puig y en el referente cinematográfico de *El increíble hombre menguante*. A partir de la introducción de una ficción secundaria, Almodóvar consigue suspender el *pacto ficcional* entre su filme

y el espectador, de manera que éste consiga distanciarse de la situación original – la violación de Alicia- y de esta manera suspender el juicio de valor sobre el personaje de Benigno.

Referencias

- ALLISON, Mark (2003), *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y medio.
- ARISTÓTELES (2007), *Poética*, Madrid, Espasa-Calpe. Barral.
- BECKETT, Samuel (1995), *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets.
- BENJAMIN, Walter (1987), *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.
- BLANCHOT, Maurice (1989), *The Space of Literature*, Londres, University of Nebraska Press.
- BRECHT, Bertolt (1973), *El alma Buena de Se-Chuán*, Buenos Aires, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (1990), *La medida*, Buenos Aires, Alianza [1930].
- BRECHT, Bertolt (2004), *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba.
- BRECHT, Bertolt (2005), *Baal*, Madrid, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (2005), *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, Madrid, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (2005), *El círculo de tiza caucasiense*, Madrid, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (2005), *La jungla de las ciudades*, Madrid, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (2005), *Un hombre es un hombre*, Madrid, Alianza.
- BROOKER, Peter (1987), *Bertolt Brecht: dialectics, poetry, politics*, Londres, Croom Helm.
- DE TORO, Fernando (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna.
- DERRIDA, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- EAGLETON, Terry (1988), *Una introducción a la teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- EWEN, Frederic (2001), *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- GARCÍA LORCA, Federico (2006), *El Público*, Madrid, Espasa Calpe.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- O CAMPO, Silvina (1999), “Amada en el amado” en *Cuentos Completos*. Barcelona, RBA.
- PUIG, Manuel (2002), *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora.
- WILLIAMS, Raymond (1975), *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península.

DE LA CAJA TIPOGRÁFICA A LA ESCENA: MODERNIDAD Y *PERFORMANCE* POÉTICA EN ESPAÑA (1905-1930)^[1]

DA CAIXA TIPOGRÁFICA À CENA: MODERNIDADE E
PERFORMANCE POÉTICA EM ESPANHA (1905-1936)
FROM TYPE CASE TO STAGE: MODERNITY AND POETIC
PERFORMANCE IN SPAIN (1905-1936)

Rosario Mascato Rey*
rosario.mascato@usc.es

A principios del XX, las lecturas de poesía suponen un foro para el intercambio de ideas literarias y para la experimentación de nuevas propuestas estéticas e identitarias. La ruptura con los repertorios tradicionales y la apertura de nuevas direcciones facilita que los asistentes puedan reciclar sus propias nociones del arte y sus relaciones con la cultura del campo literario en expansión. La declamación poética permite, por un lado, romper el molde secuenciado de la caja tipográfica, estableciendo el verdadero alcance melódico del texto, en una expresión más de su carácter efímero; por otro, da cuerpo a sus aspectos más visuales, mediante la incorporación de mecanismos propios de la representación dramática, lo que la convierte en uno de los modelos para la renovación de la escena teatral. Por todo ello, la interpreta-

* Departamento de Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral. Universidade de Santiago de Compostela. Galiza. España.

1 Este trabajo se inscribe en las actividades del proyecto de investigación *Ramón del Valle-Inclán: A prensa e o sistema editorial* (INCITE09263078PR), financiado por la Dir. Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación de la Xunta de Galicia, así como en las desarrolladas por el Grupo de Investigación Valle-Inclán de la USC (GIVIUS), en el marco del programa de *Consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas (GPC) do Plan Galego de IDT* (2012-PG088), financiado por la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia.

ción de poesía - como práctica performativa moderna - es un elemento de interés para los escritores españoles del momento.

Palabras clave: Modernidad; poesía española; lectura; *performance*; interpretación.

Em inícios do século XX, as leituras de poesia convertem-se num foro para a troca de ideias literárias e para a experimentação de novas propostas estéticas e identitárias. A rutura com os repertórios tradicionais e a abertura de novas direções facilita que os assistentes possam reciclar as suas próprias noções de arte e as suas relações com a cultura do campo literário em expansão. A declamação poética permite, por um lado, romper a forma sequenciada da caixa tipográfica, estabelecendo o verdadeiro alcance melódico do texto, numa expressão mais do seu caráter efêmero; por outro lado, dá corpo aos seus aspectos mais visuais, por meio da incorporação de mecanismos próprios da representação dramática, o que a transforma num dos modelos para a renovação da cena teatral. Por tudo isto, a interpretação de poesia - à maneira de prática performativa moderna - é um elemento de interesse para os escritores espanhóis do momento.

Palavras-chave: Modernidade; poesia espanhola; leitura; *performance*; interpretação.

By the beginning of 20th Century, poetry reading becomes a forum for the exchange of literary ideas and for the experimentation of new aesthetic and identity proposals. The rupture with traditional repertoires and the opening of new directions enables those present in them to recycle their own notions of art and their relations with the culture of the expanding literary field. Poetry declamation allows, on one hand, to break the sequenced structure of the type case, establishing the real implications of the melodic text, in another expression of its ephemeral nature; on the other, it gives shape to its most visual aspects, by adding those mechanisms usual to theatrical representation. Because all of this, poetry interpretation - as a modern performative practice - is an element of interest for Spanish writers of the time.

Keywords: Modernity; Spanish poetry; reading; performance; interpretation.

La poesía española de entresiglos, que transitaba del romanticismo becqueriano y esproncediano al costumbrismo de Campoamor, Núñez de Arce o Gabriel y Galán, se caracterizaba por ser deudora de una norma literaria anclada en los siguientes componentes: una moral eminentemente conservadora; la condena de cualquier signo de egocentrismo como ruptura de la relación entre obra y público; la preponderancia de un realismo de tendencia constructiva; la exigencia de españolismo temático de carácter casticista anclado en la tradición literaria española y la demanda de tradicionalismo en lo tocante a las fórmulas de la versificación (Niemayer, 1992).

Los llamados *modernistas*, por su parte, representaban todo lo contrario, ya no sólo en sus propuestas estéticas, sino también vitales y morales. Así, de acuerdo con Guillermo Carnero (2002), el discurso de estos nuevos escritores fue asumido como una ruptura de la norma canónica caracterizándose su propuesta por:

1) la autonomía del lenguaje y del discurso como elementos estéticos no sometidos a una voluntad de comunicación social (16);

2) su apuesta antirrealista en lo referente a la función mimética del arte (17);

3) su transgresión moral, en lo referente (sobre todo) a la exploración estética de la sensualidad y el erotismo de muchos de sus productos (18);

4) su “aristocracia emocional, intelectual y cultural”, de las que derivaba su carácter periférico en lo social (19);

5) una literatura de carácter dialógico que evidenciaba la fractura ontológica del hombre moderno (20);

6) finalmente, su decidido desafío por negar las tradicionales limitaciones formales del verso castellano, convirtiéndolo en un territorio de innovación y experimentación (21), sometido a muy diversas influencias foráneas y, por tanto, alejado de lo tradicionalmente aceptado como producción autóctona en verso.

Todo ello derivó en que el *modernismo*, entendido como producto de un desequilibrio mental y moral por parte de sus productores, fuese en parte sometido a una “censura zumbona y paternal” (representada, por ejemplo, por Juan Valera), a la “condena severa” y a la “descalificación injuriosa de los mediocres” (Carnero, 2002: 15), algo que ejemplifica sobremedera el discurso que Emilio Ferrari hace, el 30 de abril de 1905, para su ingreso en la Real Academia Española: la crítica más sistemática, de entre las que conocemos, contra las nuevas formas poéticas y sus cultivadores, defendida con tono beligerante² bajo el título de *La poesía en la crisis literaria actual*.

Ferrari dedica el eje de su exposición a analizar la “voráGINE de ideas radicalmente incompatibles” surgidas en economía, filosofía y literatura en las décadas anteriores, que marcan – a su parecer – el inicio de la decadencia de una generación en términos sociales y artísticos: el “soberbio industrialismo positivista”, el “humanitarismo de Tolstoi”, la confrontación de imperialismo y nacionalismos, la “superstición metafísica”, el “fanatismo del misterio”, la “revolución realista de Zola”, “el misticismo de Maeterlinck”, hasta “el denominado *modernismo*, que es la resurrección de todas las vejees en el Josafat de la extravagancia” (Ferrari, 1905: 15-16). Y por lo que toca a la literatura en concreto, su desmoronamiento tiene su origen – dice el poeta vallisoletano – en el excesivo egotismo, epidemia intelectual iniciada por el individualismo ilustrado, exacerbado por las teorías nietzscheanas, y desvinculado de valor social, cultural o histórico en sus múltiples variantes iconoclastas: decadentismo, satanismo, formalismo, simbolismo, misticismo, esteticismo e incluso prerrafaelismo, modas que pretenden una reutilización de la tradición en términos ajenos a ella misma (17-20). Las consecuencias: una práctica literaria caracterizada por la insociabilidad, el aristocratismo, el criticismo anarquista, el desdén, la demagogia, así como la falsa y rebuscada originalidad, a los que se suma – en el plano formal – un verbalismo hueco (21-26). Y a modo de gráfico ejemplo, Ferrari completa su crítica comparando la vacuidad de las propuestas modernistas con el “afán inmoderado de falsas novedades literarias” o con la “futilidad de la forma sin jugo ni médula interiores de

2 “A nadie se oculta, y menos a vosotros, cómo en el grandioso pensamiento de nuestra época han aparecido de súbito deformaciones y extravíos morbosos que, transmitiéndose a las letras, ya que no con paralizar su progreso, amenazan con entorpecerle y retardarle si no se ataja reciamente la influencia invasora del contagio [...]. Como si una vez más se hubiera realizado el símbolo bíblico de la confusión de la lenguas, nos hallamos ante un anarquismo intelectual en el que las más irreductibles contradicciones bailan una ronda desenfadada en derredor del absurdo, al parecer enseñoreado de la tierra.” (Ferrari, 1905: 12).

los vicios modernos” (31) que el propio Menéndez Pelayo condenaba en el *Cancionero de Baena*, pasatiempo lúdico de un grupo de poetas cortesanos^[3].

Finalmente, y tras alusiones peyorativas a la figura de Baudelaire y Ruskin, reprocha abiertamente lo que considera las prisas de la *novomanía* (los escritores modernos) por “sindicarse” para hacer frente a las críticas recibidas (Ferrari, 1905: 35-37). Y, de esta manera, acaba por situar el debate en torno a las formas poéticas en el seno del academicismo y, sobre todo, en la cuestión de la elaboración del canon de la literatura española.

La respuesta a sus palabras no se hizo esperar, y desde la prensa del momento, autores como José Fernández Bremón^[4] afirmaban que sólo el tiempo y las dinámicas del propio campo literario podrían poner en su justo lugar las palabras del nuevo académico. En consecuencia, pedían al menos una lucha justa, en igualdad de condiciones editoriales, entre los

3 “La misma poesía a la vez erudita y superficial, fútil y sabia, mística y obscena; las mismas abstracciones vestidas de enrevesado simbolismo; la misma afectación de ingenuidad, la misma laxitud en lo atañadero a la esencia, que se torna rigor inexorable así que se trata de lo externo, donde se desdeña el *arte común* por la *maestría mayor* o *alta entenda*. Y todas aquellas sutilezas escolásticas, aquellos arrosos petrarquistas, aquellos decires devotos o desvergonzados, aquellos fríos alambicamientos de estructura, producíanse plácidamente en borrascoso y crítico periodo, entre el tumulto de la anarquía y la guerra por un grupo de rimadores divorciados de la vida nacional, en cuyas entrañas bullía mientras tanto, desconocida, la floración del Romanero que pronto había de ahogar en su frondosidad exuberante aquella planta de invernadero cortesano.

Mas donde la analogía se señala plenamente hasta convertirse no ya en aire de familia, sino en inmediato parentesco, es en la desastrosa epidemia propagada a fines del siglo XVII, en que agravados al extremo los síntomas anteriores, la musa hasta entonces sí extraviada, briosa y ardiente todavía, cayó en un desvarío de postración y de caquexia, fruto de los esfuerzos *contra natura* realizados. Si hoy hay poetas para quienes el jazmín es una *romanza de nariz*, el gallo una *amapola sonora*; un *cementerio alado* los cuervos, y un hijo natural un *pecado laetante*; poetas que apellidan a la casualidad *clámide ilusoria*, al rojo de unos labios *purpuras quiméricas* y a las burbujas de un pantano *hipos de cristal*, sabido es cómo en aquel tiempo decíase de cierta catedral que la cúpula era *prosopopeya*, y el templo *sinécdoque del arte* y *catácrisis marmóreo de la gloria*; como en idéntica jerigonza llamábase a los olmos verdes *jayanes del soto*, a una ninfa cantando *lira de marfil viviente*, *lástimas sonoras* a los arrullos de la tórtola, y *pámpanos de cristal* a los brazos de Venus. Ya lo véis; en todo ello la caducidad empeñada en pasar plaza de innovadora; el *aura epiléptica* retorciendo el arte con las más estrafalarias contorsiones, la hojarasca vacía, la hinchazón anémica; en suma, una miseria despilfarrada propia de aquella que dijérase generación de indigentes atacada del delirio de las grandezas” (Ferrari, 1905: 32-33, cursivas en el original).

4 Escritor y dramaturgo madrileño (1839-1910), que desarrolló una intensa labor como crítico y periodista en la prensa de la Restauración, en especial en *La Época* y *La Ilustración Española y Americana*, que utilizó como tribuna para sus ataques a Leopoldo Alas *Clarín*, con quien mantuvo diversas polémicas a lo largo de más de veinte años (véase, a este respecto, Martín 2009).

contrincantes; esto es, entre los académicos y los nuevos *poetas contemporáneos*, como estos prefieren denominarse⁵.

Y, en cierto modo, esta libertad de acción, reclamada por la crítica, habría de llegar con la mudanza de tendencias en el desarrollo del campo de la prensa del momento, al que se suma una renovación sin precedentes del mercado editorial español. Ambas suponen un importante cambio en la apreciación social del movimiento moderno en literatura y, al mismo tiempo, generan cierta expectación por lo que respecta a su capacidad para captar lectores a través de iniciativas diversas: la aparición de nuevas cabeceras, como *Renacimiento* y *El Nuevo Mercurio*; la mudanza de orientación de otras, cual *Blanco y Negro* o *ABC*, que iban apostando por el eclecticismo en su selección de firmas (Alonso, 2007: 37-44)⁶; o la eclosión de nuevas propuestas editoriales, como la colección de Espasa-Calpe o las distintas series de novela corta, por ejemplo, de “Los Contemporáneos” o “El Cuento Semanal”, deudoras en su gran parte del relato corto ya entonces habitual en la prensa diaria y semanarios españoles (Mainer, 2010: 186-190).

Un cambio de vital importancia que se articula, sobre todo, en dos planos: la consolidación de los “jóvenes maestros” modernistas y la “dignificación del producto impreso mediante la calidad del papel, las ilustraciones o el reclamo de llamativas cubiertas” (Alonso 2007: 27-28). Un proceso en que aquel grupo de escritores, artistas y pensadores que a principios de siglo eran vistos como una amenaza para las buenas cos-

5 La necesidad de cambio se aplica inclusive a las etiquetas con que sus protagonistas optan por denominar a la nueva literatura: a medida que avanza el siglo, tanto la crítica como los propios escritores envueltos en aquellas iniciales polémicas deciden utilizar una de connotaciones más neutras, como es la de *contemporáneos*. Tal es el título, por ejemplo, que recibe el libro de González Blanco, que abarca de 1907-1910 y pretende recoger unos apuntes para una historia de la literatura, en la que por primera vez aparecen muchos de los autores entonces emergentes en el campo literario español.

6 Ejemplo de ello es lo que sucede con *Los Lunes de El Imparcial*, coordinado en 1906 por Pérez de Ayala, Luis Bello y Constantino Román Palomero, que reservan parte de ese espacio editorial para sus correligionarios: “*Los Lunes de El Imparcial* y *Blanco y Negro* – productos de empresas solventes – contribuyeron a suavizar las hostilidades de la guerra literaria modernista encauzando a los más conspicuos integrantes del movimiento emergente que se fueron incorporando a ambas publicaciones entre 1901 y 1906, después de que Valle Inclán (sic) campara libremente con su *Sonata de Estío* por las páginas de *El Imparcial*, junto a Marquina, Martínez Sierra y Manuel Machado, y de que Azorín ensayara sus evocaciones literarias en *Blanco y Negro* alternando con Gómez Carrillo, Pérez de Ayala y Rusiñol. En 1905, este semanario acogía las últimas resistencias satíricas de Pérez Zúñiga y de Pablo Parellada (Melitón González), reducidas a juegos paródicos triviales que, en último término, realizaban el impacto lírico de Juan Ramón, Rubén, Villaespesa o los Machado en las mismas páginas” (Alonso, 2007: 42).

tumbres literarias, estéticas y sociales del país, se tornan conscientes de su posición y, tras acumular diversidad de capitales (ganando premios, espacio de publicación y réditos económicos por sus colaboraciones en diarios y semanarios), deciden hacer explícitas sus propuestas y reclamar, en contraposición a lo decretado por aquellos agentes que detentan la centralidad en el campo académico, el espacio correspondiente en el campo literario español del momento, en lo que José Machado – hermano de los poetas – recuerda como una postura consciente y colectiva cuyo propósito no era otro que “el asalto al poder... literario, echando por tierra a los pobres vejetes” (Machado, 1977: 61).

En esta estrategia colectiva figuran, entre otros, los nombres de Francisco Villaespesa^[7], Ramón del Valle-Inclán^[8], Antonio y Manuel Machado, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o más adelante Enrique Díez-Canedo^[9], sin cuyas figuras no podría comprenderse el movimiento de renovación de la *poesía castellana*^[10] del siglo XX. Este grupo comparte

-
- 7 Ha sido apenas estudiada la importancia de Villaespesa para entender el movimiento de renovación de la poesía lírica castellana en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, recientes aportaciones (Andújar, 2004; Berenguer, 2004 o Palenque, 2004) ponen de manifiesto su protagonismo en la llamada *guerra literaria* del momento, así como su carácter emprendedor al ser el impulsor de numerosas iniciativas editoriales (revistas y colecciones de libros) en que participan gran parte de los entonces llamados escritores modernistas.
 - 8 La trayectoria de Valle-Inclán como poeta en el marco del campo literario español de las tres primeras décadas del siglo XX es un asunto escasamente estudiado hasta el momento, sobre el que esperamos poder verter alguna luz en futuras publicaciones derivadas de una intensa investigación al respecto, cristalizada en la tesis doctoral que lleva por título *Claves de la modernidad en la lírica de Ramón del Valle-Inclán: identidad, tiempo y lenguaje*, de mi autoría. Entre sus conclusiones, podemos destacar el hecho de que el escritor gallego contribuyó no sólo a renovar la narrativa y teatro español del momento, sino que también se convirtió a lo largo de su vida en un referente para todo lo relacionado con la regeneración de la poesía lírica en lengua castellana, ya no sólo con la aparición del libro *Aromas de Leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño*, en 1907, hito fundamental para la llamada *guerra literaria* sobre la que escribió Manuel Machado, sino también en los terrenos de la lírica de vanguardia, con la publicación de sus otros dos poemarios: *La pipa de Kif*, en 1919, y *El Pasajero. Claves líricas*, en 1920.
 - 9 Más conocido por su labor como crítico literario, traductor de poesía portuguesa y francesa, profesor de literatura o antólogo, la trayectoria de Enrique Díez-Canedo como poeta ha sido recuperada en los últimos años, gracias a estudios específicamente dedicados a esta faceta. Para una panorámica sobre su producción en estos ámbitos, véase Fernández Gutiérrez, 2003.
 - 10 Frente a la posible denominación *poesía española*, utilizo la habitual en la época de *poesía castellana*, que es la que figura a lo largo de todo el debate en torno a la forma lírica durante este primer tercio del siglo XX.

iniciativas literarias y culturales o proyectos editoriales¹¹, pero también tertulias en los cafés o en las casas particulares de alguno de ellos, donde, además de discutir cuestiones de arte, política o cultura, procedían también a constituir pequeños grupos de trabajo literario, en que la lectura se convertía en herramienta de redacción y debate de sus obras y el recitado de poemas en un taller que les permitía testar la musicalidad del verso y la sonoridad de las palabras, o exhibir su preferencia por tal o cual autor u obra.

José Machado (1977: 60) recoge, a este propósito, algunas notas sobre las reuniones que Juan Ramón, Villaespesa o Valle-Inclán mantenían casi a diario en casa de sus hermanos en aquellos tiempos de “zafarrancho combate” (sic), en que incluso compartían intensas sesiones de redacción y debate sobre sus obras¹². Y Juan Ramón Jiménez, por su parte, recuerda a Valle-Inclán declamando “Cosas del Cid”, de Rubén Darío, en Casa de

11 Varias fueron únicamente un proyecto, como el de la revista *Lux* (nombre finalmente utilizado para dar título a una colección de libros), de Juan Ramón Jiménez y Villaespesa, que contaba con colaboración de Valle-Inclán; las que sí vieron la luz fueron *Electra*, dirigida por Maeztu (1901); la *Revista Ibérica*, por Villaespesa (1901), *Helios*, proyecto de Juan Ramón Jiménez o *Alma Española*, donde además de los dichos también colaboran los Machado. A este propósito, José Machado recuerda las reuniones en que se gestaban estos nuevos proyectos y las vehementes intervenciones de algunos de ellos: “Para qué decir las acaloradas disputas, discusiones interminables y polémicas que tan frecuentes son entre las gentes de letras. Y mucho más en aquellos momentos en que se proyectaba crear revistas y hacer la elección de los que habían de colaborar en ellas. Pero ¿por qué ha de ir esto... y esto? – gritaba Valle-Inclán fuera de sí, no conforme con algunos originales para la revista. Y enseguida se oía la réplica no menos furibunda—” (Machado, 1977: 60-61). Sobre esta fiebre creativa, especialmente patente en el caso de Villaespesa, deja también Valle-Inclán un guiño en las páginas de *Luces de Bohemia*, en que un joven modernista habla de unos versos de Darío que estaban destinados a una revista “que murió antes de nacer” y Max Estrella replica preguntando si “sería una revista de Paco Villaespesa” (Valle-Inclán, 1924: 188-189).

12 “Valle-Inclán acababa de leernos un trozo de un libro que estaba escribiendo entonces, y aunque fue muy elogiado por sus compañeros, él quiso darles a entender que todavía el interés iba a subir de punto cuando lo siguiente: ‘¡Esto se anima con la muerte de Monseñor...’ – decía. Pasada esta lectura, todos volvieron a adoptar las posiciones más usuales en que se ponían para continuar sus trabajos. Antonio, siempre insatisfecho, se le veía leer y volver a leer lo que estaba escribiendo. De cuando en cuando borraba algo y por encima escribía otra palabra y luego... borraba otra vez. Estaba completamente ausente de todo cuando le rodeaba. Villaespesa con la cara casi encima de sus cuartillas, parecía que estaba escribiendo con sus propios ojos, enrojecidos y miopes. De cuando en cuando se animaba tanto que mojaba con redoblada fruición su pluma en el tintero una y otra vez. Manuel se cernía sobre el papel, pluma en mano, para caer con la palabra única, definitiva del final de alguna composición, o bien para escribir otra que abriese nuevos horizontes. [...] El humo de los cigarrillos envolvía y esfumaba todas estas cabezas que, vistas a cierta distancia, se diría que estaban en las nubes del Olimpo... Modernista” (Machado, 1977: 139-141).

Pidoux, local de la calle del Príncipe, poco antes del viaje del poeta nicara-güense a París^[13].

Más allá de la conciencia de la escritura como un trabajo colectivo, nos interesa aquí reseñar que fue precisamente la apertura de estas veladas creativas a escrutinio público un elemento determinante del planificado “asalto al poder”, como instrumento de difusión de su propuesta de repertorio y puerta de acceso a aquellas instituciones originalmente hostiles a ellos, como era el Ateneo de Madrid.

La progresiva mudanza de dicha institución comienza a cuajar precisamente a partir de 1905, año en que tienen lugar los actos del III Centenario de *El Quijote*. En el marco de dicho homenaje, el 13 de mayo, apenas quince días después del discurso de Ferrari en la RAE, los asistentes se sorprendían al escuchar de boca de Ricardo Calvo – actor amigo de Valle-Inclán y su núcleo más cercano—, las “Letanías de Nuestro Señor don Quijote”, compuestas por Rubén Darío para la ocasión (Val Arruebo, 2009), en las que figuraban -en clara alusión a la Academia y su discurso *antimodernista*- los conocidos versos: “de las epidemias de horribles blasfemias / de las Academias / ¡líbranos, Señor!”

A partir de ese momento, el Ateneo se convierte en uno de los ejes de la actividad de los poetas contemporáneos – Villaespesa, los Machado, el propio Rubén Darío o Valle-Inclán—, que lo aprovecharán como centro de difusión de sus doctrinas estéticas y plataforma ideal para combatir la campaña de silenciamiento a que son sometidos por parte de la Real Academia Española^[14]. Y, como parte de esta estrategia, el Ateneo será también el lugar escogido para homenajes, conmemoraciones y lecturas públicas en que la poesía moderna se erige en protagonista absoluta y donde resuenan los nombres de D’Annunzio (1907), Baudelaire, Gautier, Verlaine o Leconte

13 “Realmente el poema parnasiano de Rubén Darío que había leído Valle con z en vez de s, era, y seguirá siendo permanentemente admirable, digan lo que quieran los imbéciles sucesivos, y nos lo aprendimos entero, como homenaje...” (Jiménez, 1981: 82-83).

14 “La creciente potenciación de estas inquietudes artísticas y literarias dentro del conjunto de la actividad ateneísta es uno de los rasgos más sobresalientes de la evolución del Ateneo [...]. Es un rasgo significativo. Representa el desplazamiento parcial de su pasada gravedad doctrinal en la política y en la cultura superior en favor de propuestas culturales más fácilmente asumibles por grupos sociales alejados del mundo de la política profesional y del académico. No quiere esto decir que esas dos tradiciones hayan quedado rotas en el Ateneo, sino que han modificado sus vínculos con la institución. Cada vez con mayor nitidez el Ateneo se convierte en una plataforma ocasional de promoción política y profesional, lanzada a la poderosa corriente de prestigio de aquellas dos tradiciones de su asendreada historia, pero la diferencia es que ahora lo hace vacío de contenido propio. *Entonces en el Ateneo se hacía la política y la cultura superior de la España contemporánea; ahora sólo se difunde.*” (Villacorta Baños, 1985: 214)

de L'Isle (1909); Marquina y Amado Nervo (09-12-1905); de Antonio y Manuel Machado (10-03-1906); de Villaespesa (21-04-1906); de Blanco-Belmonte (26-05-1906); Santos Chocano (21-11-1907); o Rubén Darío (06-01-1912 y 14-05-1912) (Villacorta Baños, 1985: 299-359).

El objetivo no era otro que “Aficionar a la Poesía por medio de lecturas y conferencias públicas que tiendan a desenvolver la educación popular y el conocimiento de los poetas actuales” (VV.AA., 1911: 67-68), para lo que los arriba mencionados se ocupan de fundar la Academia de la Poesía Española en 1911, capítulo apenas conocido de la historia de la literatura española, en cuyos estatutos se recoge esta voluntad de difusión de las creaciones de los poetas contemporáneos.

Como bien señala de nuevo José Machado, quien relaciona la fundación de la institución con el ambiente de guerra literaria existente en los años previos, “anteponer la palabra Academia a la Poesía, no parece un gran acierto”, pero su objetivo no era otro que plantear “un reto a la Real Academia de la Lengua, la de los sesudos hombres, por quienes se sentía por aquellos tiempos iconoclastas el mayor desprecio literario” (Machado, 1977: 61). La lectura de poesía se convierte, por tanto, en herramienta de divulgación pública de unos repertorios completamente ajenos a los imperantes en el casticismo academicista de la primera década del siglo XX, y permite la circulación entre un público diverso de las creaciones de estos poetas, cuya producción editorial estaba todavía en proceso de desarrollo. Pero, con la entrada en escena -en esa década de los años diez- de nuevos *-ismos* artísticos y literarios el recitado de versos adquiere un nuevo matiz, al convertirse también en un mecanismo central para evaluar el horizonte de expectativas del público lector.

Un claro ejemplo de esta utilidad nos la ofrecen datos hasta ahora desconocidos de Ramón del Valle-Inclán, quien en 1914 y 1918 lleva a cabo sendas lecturas públicas de versos inéditos en el marco de las actividades organizadas por la Sección de Literatura del Ateneo. En el caso de la ofrecida en mayo de 1918, el escritor gallego - tras invocar a Banville y dedicar su *performance* a la memoria de Rubén Darío-, discutió la oportunidad del título originalmente pensado para su poemario (“Rosaleda”) e interpretó un total de unas veinte composiciones de su nuevo libro, ante un público compuesto en su totalidad de “poetas, literatos y artistas [que] escuchó devotamente a D. Ramón y aplaudió al final de todas y cada una de las composiciones” (ABC, 1918: 18).

La prensa se debate entre la perplejidad respetuosa y el pleno rechazo a la propuesta artística y poética de Valle-Inclán. Así, *El Imparcial*,

comenta que las composiciones no en vano pertenecen al mismo género que las *Odas Funambulescas* del citado Banville, “lleno de bruscas transiciones y de salidas inesperadas”, mejor para ser gustadas en la lectura (*El Imparcial* 1918: 3). *El Sol* (1918: 3) las califica de “caprichosas alegorías” y “artificiosas extravagancias” animadas por un “soplo de belleza”, que su autor “entre burlas finas a los prejuicios académicos, había firmado funambulescos”. *El Liberal* (1918: 2), por su parte, señala: “Los últimos versos del gran poeta son fuertes, profundos y de extraordinaria modernidad. Amor y Filosofía se hermanan en ellos como nota esencial. ‘El Talismán metafórico’ es un libro personalísimo del ilustre autor de ‘Voces de gesta’, quizás el más ‘valleinclanesco’ de todos cuantos salieron de su pluma genial”. Y *El Día* (1918: 3), además de una breve crónica del acto, publica una de las composiciones leídas por el poeta bajo el nombre de “Rosa metafórica”, versión de “Rosa hiperbólica”, que hasta ahora pensábamos que sólo había conocido la luz en la edición en libro del poemario. Pero en ocasiones los comentarios son, en efecto, muy poco benévolo, como sucede con el cronista de *La Acción*, que si bien entiende que algunas de las composiciones pudieran ser merecedoras de cierto aplauso, otras son interpretadas como un naïf intento de Valle-Inclán por *épater les bourgeois*:

Con la lectura de unas cuantas poesías (pareados o aleluyas pudiéramos decir más bien), precedida de una explicación de su autor, don Ramón del Valle-Inclán, dio anoche por terminadas sus sesiones literarias durante el presente curso la sección de Literatura de la docta casa de la calle del Prado. Refiriéndonos sólo a la velada de anoche, el autor de *Cuento de Abril* expuso a la selecta concurrencia, en breves y sencillas palabras, que, así como la novela moderna va tomando giros contrarios y diversos, la poesía española inicia una orientación generosa hacia el ritmo y las ideas de “Rubén Darío” (sic), a quien Valle-Inclán consagra los honores que pudieran tributarle. Y explicando esto, “el buen don Ramón de las barbas de chivo”, que dijo el propio poeta nicaragüense, procedió a la lectura de poesía de su próximo libro “Rosaleda”, al que su autor ha variado el título por otro más raro, que no recordamos, según nos confesó ayer en un rasgo de pretencioso humorismo. Por tratarse de un prosista elevado y poeta de la más pura y rancia estirpe española, no comentamos la lectura de los últimos versos, o lo que sean, del glorioso autor del *Romance de lobos* y *Voces de gesta*. Este, probadas tiene su cultura y sensibilidad artísticas en anteriores producciones. En las últimas leídas, no obstante hallarse algunas aceptables, como “Rosa cortesana de Alejandría”, “Flor de pecado” y “La hora de las lechuzas”, la carencia de imágenes sublimes y rimas armoniosas hacen del libro postrero de Valle-Inclán un conjunto de pareados infantiles y faltos

de envidia poética, que sólo logran distraer a los oyentes con paradojas al menudeo. Valle-Inclán, no obstante, fue escuchado anoche con respeto y logró ser aplaudido. (*La Acción*, 1918: 2)

Por contraposición a lo dicho por el crítico, cabe resaltar aquí el resultado final -impreso- de dicho experimento llevado a cabo por el poeta, quien parece estar tanteando las opciones que el mercado editorial ofrece para la publicación de sus versos: unos meses después se publica *La Pipa de Kif* (1919), que lejos de recoger todos aquellos poemas de la *performance* plagados de referencias a las rosas, y que le habían granjeado a su autor el sobrenombre de “Valle-Inclán floricultor” (*Renovación española*, 1918), reúne, en cambio, los textos más arriesgados y vanguardistas, de grata acogida entre sus pares, y que sitúan a su autor como cabeza visible de la renovación poética en España. Así se encargan de reseñarlo sus críticos, especialmente los más jóvenes, entre los que el ultraísta Guillermo de Torre reconocía las bondades de la obra, “libro caricatural y funambulesco” que demostraba cómo Valle-Inclán, junto con Juan Ramón Jiménez, había “evolucionado ascensionalmente, rejuveneciendo así su personalidad y adquiriendo así relieve para destacarse en nuestra galería de auténticos valores vivientes” (Torre, 1920: 474). Los restantes poemas, sin embargo, aparecerían un año más tarde, en *El Pasajero. Claves líricas* (1920), manifestando así el autor la clara prelación de objetivos en el campo literario español del momento: en primer lugar, la consecución de mayor capital simbólico entre sus pares, por llevar a cabo una arriesgada propuesta en tiempos en que apenas los ultraístas se atrevían a cuestionar las formas poéticas; en segundo, el contacto con el público lector, para el que propone una lectura de carácter menos innovador como es el segundo poemario referido.

Unida a esta función exploratoria de la *performance* como vía de comunicación con el público, anterior a la publicación, debemos comentar todavía, una nueva función de la poesía en alta voz con el avance del siglo: la búsqueda de una nueva expresividad, fundamentada en un concepto espectacular de la literatura concebida desde un punto de vista verbal, plástico y musical a un tiempo, camino del texto interartístico. A este propósito, tiene lugar en España, ya a mediados de los años veinte, un importante debate teórico sobre la necesidad de renovar la escena teatral del país, degradada por circunstancias diversas, entre las que se señalaban la escasa preparación del público para valorar en su justa medida el llamado nuevo teatro, y la deficiente preparación de los actores y actrices de la época para enfrentarse

al tipo de declamación que la preceptiva moderna imponía (Rubio Jiménez, 1993). Entre las propuestas del movimiento *reteatralizador* se dejan oír voces críticas que propugnan difuminar las fronteras genéricas y promover una renovación escenográfica, en lo plástico y lo verbal, de mano de la pintura, la narrativa, la danza, la música o la poesía, camino de la obra de arte total.

Y a estos efectos, surge la figura de la recitadora argentina Berta Singerman, cuyo arte despertó admiración en gran parte de la comunidad intelectual de habla hispana. Encargada de resucitar un espectáculo en desuso, logró equiparar la interpretación de poesía con la dramática, y constituye un ejemplo tangible de las aspiraciones estéticas de muchos de los poetas españoles de principios del XX, puesto que en ella se aúnan prosodia, finalidad y recepción: la prosodia de la poesía moderna, la capacidad de sugerecencia que entraña la estética finisecular y vanguardista, y la consecución de una perfecta simbiosis entre público y autor a través de su espectáculo, encarnando, en última instancia, parte de los ideales de una poética de la Modernidad.

De origen ruso, Berta Singerman (Mozir, 1901-Buenos Aires, 1998) nació en el seno de una familia de ideología socialista-sionista, que se vio obligada a exiliarse en Argentina a causa de la represión zarista de principios del siglo XX. Descendiente de “jazanim“, cantores de sinagoga, su propio nombre parecía premonitorio de su futuro como intérprete de poesía¹⁵. Creció rodeada de gentes de teatro, entre las cuales cuajó su gusto por la escena, refinado después en las tertulias de poetas como Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Así comenzó su actividad como recitadora, que se afianzaría años después con una gira por Argentina cuyo éxito la conduciría luego a Venezuela, Chile, Perú, México, Cuba y Brasil. En cada uno de estos países la curiosidad por Berta Singerman se convierte en fervorosa admiración y sus recitales resultan fenómenos de masas, en los que llena espacios como

15 “[La palabra Singerman] viene del oficio que tenían los abuelos y bisabuelos y tatarabuelos. El oficio de jazán, cantor de sinagoga. El cantor de sinagoga une a su oficio un sentido ritual y religioso. Los jazanim pertenecen a la clase sacerdotal... Jazán es el que oficia en la sinagoga, el que dice o canta todo el texto sagrado... para eso no solamente se necesitaban estudios talmúdicos, sino que era imprescindible una bella voz... Eran una especie de tenor lírico... en inglés Berta es ‘Berth’ y *berth* quiere decir luminoso. En resumen, mi nombre en inglés significaría ‘persona que canta luminosamente’” (Singerman, 1981: 13-14).

plazas de toros, estadios o patios de catedrales¹⁶), en una perfecta simbiosis entre la artista y su público, que fue uno de los aspectos que le granjearon el elogio de gran parte de la crítica, puesto que evocaba un fervor próximo al religioso, ante la total entrega del auditorio a su espectáculo.

En 1925, decide probar suerte en Europa. Tras ofrecer sus primeros recitales en Portugal, continúa con una gira por España y Francia. Su debut ante el público español en el Teatro de la Comedia, el 27 de noviembre de 1925, fue un gran éxito y, a pesar de los altos precios de las localidades (diez pesetas, cuando lo habitual eran cinco), los seis recitales que la artista ofreció registran un lleno completo.

Las dotes interpretativas de la artista arrancaron opiniones, en su mayoría favorables. Sorprende la sencillez de sus “audiciones poéticas”: se presentaba sola ante el público, sin acompañamiento coral o musical, y sin escenografía alguna. Por otro lado, su repertorio, de inusitada variedad, asombra gratamente al público y a la crítica: poesía española, hispanoamericana o traducciones, sin delimitación de época o estilo, además de fragmentos narrativos, teatrales e incluso canciones. Todo ello recitado: el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, Lope de Vega, Góngora, Espronceda, Zorrilla... Y junto a los clásicos, Rubén Darío, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Marquina, Manuel y Antonio Machado, Enrique de Mesa, Gabriela Mistral, Juana de

16 A este propósito, recuerda la artista en su autobiografía: “...mis recitales tuvieron lugar en estadios, plazas de toros, atrios de catedrales y todo espacio abierto adecuado. Nos sorprendió la receptividad, la comprensión, el fervor y el entusiasmo de las masas populares, en todas partes por igual, sin diferencias de país o de latitud y sin diferencia de preparación del público... Asistía el pueblo, la clase media, los obreros, acudían hombres y mujeres, niños y ancianos y estudiantes... Y de pronto caí en la cuenta de que estaba realizando lo que yo considero lo más importante en mi labor en pro de la poesía: devolverla al pueblo, a quien pertenece, porque en él fue donde nació y floreció oralmente en grandes épocas pretéritas” (Singerman, 1981: 210-211). A lo que añade: “Mis recitales al aire libre comienzan, como he dicho, en Méjico. Siguen en los Jardines del Prado, de Montevideo y luego en La Rural de Buenos Aires, con llenos de diez y doce mil espectadores. Más tarde...actué en el estadio Luna Park y en el gran cine Opera... Los últimos recitales al aire libre en Buenos Aires tuvieron lugar en el Parque Centenario... El cupo normal era de siete mil espectadores, pero yo solía reunir entre ocho y nueve mil personas... Cuando en Córdoba se inauguró el Coniferal, el gobernador Sabattini ofreció gratis al pueblo un recital mío. Entonces la ciudad tendría una población de trescientos mil habitantes y la cuarta parte, es decir, setenta mil espectadores, asistió a la función. En otra ocasión la Municipalidad de Rosario ofreció también gratis un recital mío en el Barrancas y, en esa ocasión se reunieron cuarenta mil espectadores. Con anterioridad los escenarios habían sido la Plaza de Toros de Bogotá, los Jardines del Retiro de Madrid, el Stadium de Managua, el Gran Circo Caupolicán de Santiago de Chile y el gran teatro al aire libre de Lima... en el atrio de la Catedral de la Habana di un recital con motivo del centenario del nacimiento de José Martí, antes las principales figuras de las letras americanas. Luego, el municipio de esa ciudad ofreció gratis al pueblo un recital mío en el anfiteatro del Malecón” (1981: 211).

Ibarbourou, Alfonsina Storni..., todos en representación de la nueva poesía (Mascato, 2001: 79-82).¹⁷

Para muchos la transgresión, la ruptura de límites que propugna la poesía moderna, ha encontrado finalmente en la figura de la artista argentina una nueva forma de expresión, con el riesgo de incompreensión que esto conlleva. Sus *performance* se convierten en ejemplo magnífico de lo que la interpretación debe conllevar tanto en el ámbito de la lírica como en el del drama, por lo que sus recitales invitan a la renovación de los estudios declamatorios en España, polémica que se desarrollaría en años siguientes, y en la que interviene, entre otros, Cipriano de Rivas Cherif, quien hacía suyas las aspiraciones del grupo de poetas contemporáneos cuando subrayaba la importante utilidad del género poético, y de su ya avanzado proceso de renovación, como elemento a tener en cuenta para la reforma de la escena española:

La poesía moderna, en sus manifestaciones más arriesgadas, en sus pruebas y tanteos más difíciles, aspira a renovar el concepto anterior del verso, desligándole de toda sujeción a ritmos acentuales precisos. No ya que pretenda romper los moldes clásicos, sino todo molde. [...] los actores, educados en el repertorio clásico y romántico [...] pretenden atribuir a los versos modernos la virtud cadenciosa de los antiguos, con lo que, dándoles una interpretación inconveniente, los desnaturalizan, cuando no los deshacen por completo. [...] El intérprete no ha de hacer sino justificar su nombre, es decir, interpretar la intención del poeta [...], cómo puede – y debe – llegar al público, traducida en un matiz, en una inflexión, en una pausa, en un gesto, en una insinuación, en una sutileza gráfica de que se valga un poeta al imprimir su obra“ (Rivas Cherif, 1926: 5).

De mano de este espíritu renovador en el ámbito de escena, la poesía se convertirá en espectáculo parateatral, en lugar de experimentación para la posterior evolución tanto del teatro como de la narrativa, teniendo como

17 Apenas contamos con grabaciones sonoras de la artista de fechas tan tempranas, aunque es todavía posible localizar algunas a través de librerías y subastas de viejo. Las pocas que hemos conseguido rescatar manifiestan la importancia de los elementos rítmicos y tonales en la elocución declamatoria de la Singerman, así como el énfasis que imprimía a cada composición. Ante la imposibilidad de añadir ninguna de estas grabaciones a este trabajo, y a modo ilustrativo de su fuerza ilocutiva e interpretativa, recomendamos el visionado de un video rescatado del programa de entrevistas “Los Grandes”, emitido en la televisión argentina en 1984 bajo la dirección del periodista Antonio Carrizo. En él la recitadora, ya al cabo de su trayectoria artística y a pesar de su avanzada edad, interpreta magistralmente un fragmento del poema “Camino de la patria”, de Carlos Castro Saavedra. Puede localizarse *online*: <http://www.youtube.com/watch?v=NAzZ7221yk4> [Última consulta: 01/06/2012].

eje un retorno a lo primitivo, a la esencia del lenguaje universal, basado en la voz y el gesto. Es este sentido oral y ritual, la “divina emoción” de la poesía, que Berta Singerman -entre otros intérpretes – contribuye a hacer patente, la convierte en un género próximo al público con el que comulga el recitador, y a través del mismo, el escritor.

En conclusión, podemos afirmar que las lecturas poéticas suponen así un foro para el intercambio de ideas literarias, un medio para ocupar el espacio institucional, y un punto de experimentación con nuevas propuestas que sólo tras haber sido contrastadas con el público llegan al papel. Este aspecto performativo de la poesía da cuerpo a una herramienta publicitaria que permite compartir cada proyecto de renovación formal y conceptual, tanto con otros poetas, como con el público lector, pero es también, como ha señalado Goldberg (2001: 7): “a weapon against the conventions of established art”. La ruptura con repertorios tradicionales y la apertura de nuevas direcciones en estos foros supone, además, que los asistentes puedan reciclar sus propias nociones del arte y sus relaciones con la cultura del campo literario en expansión.

Por otra parte, un recital de poesía – como los protagonizados por Berta Singerman – permitía romper el molde secuenciado de la caja tipográfica y destilar todas las notas de musicalidad de un texto, así como establecer el verdadero alcance melódico del mismo, en una expresión más de su carácter efímero; a lo que se sumaba la importancia del gesto, a “*dynamic sensation made eternal*” (Goldberg 2001: 14) por medio de la incorporación a estos recitales de mecanismos propios de la representación dramática, consiguiendo que la “declamación” se convierta ya entrado el siglo XX en una nueva forma de teatro, que diluye las fronteras genéricas propias del texto escrito. Es este un hecho que debemos tener en consideración a la hora de leer, analizar o enseñar poesía moderna.

Referencias

- ABC (1918), “En el Ateneo. Versos de Valle-Inclán”, Madrid, 31 de mayo: 18.
- ACCIÓN, LA (1918), “Reuniones y conferencias. En el Ateneo”, Madrid, 31 de mayo, p. 2.
- ALONSO, Cecilio (2007), “*El Cuento Semanal* en la continuidad literaria y periodística de su tiempo”, *Monteagudo*, 12, pp. 27-56.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2004), “Villaespesa: retrato del joven poeta a principios de siglo”, en José Andújar Almansa e José Luis Bretones (Eds.) *Villaespesa y las poéticas del*

- modernismo*, Almería, Universidad de Almería - Fundación Unicaja - Ayuntamiento de Almería, pp. 41-87.
- BERENGUER, Ángel (2004), "Villaespesa: del simbolismo radical al teatro poético", en José Andújar Almansa y José Luis Bretones (Eds.), *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería - Fundación Unicaja - Ayuntamiento de Almería, pp. 201-212.
- CARNERO, Guillermo (2002), "La ruptura modernista", *Anales de la Literatura Española*, Universidad de Alicante, 15, pp. 13-25.
- DÍA, EL (1918), "Rosa metafórica", Madrid, 31 de mayo, p. 3.
- ÉPOCA, LA (1926), "La cátedra de Declamación del Conservatorio", Madrid, 13 de enero, p. 3.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (2003). "Enrique Díez-Canedo, creador y crítico literario. Bibliografía". *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica*, 26, pp. 141-169.
- FERRARI, Emilio (1905), *La poesía en la crisis literaria actual*, Madrid, Real Academia Española.
- GOLDBERG, Rose Lee (2001), *Performance Art. From Futurism to Present*, United Kingdom, Thames and Hudson.
- IMPARCIAL, EL (1918), "En el Ateneo. Una lectura de Valle-Inclán", Madrid, 31 de mayo, p. 3.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1981). *Prosas críticas*, Madrid, Taurus.
- LIBERAL, EL (1918), "Ateneo. Nuevos versos de Valle-Inclán", Madrid, 31 de mayo, p. 2.
- MACHADO, José (1977), *Las últimas soledades del poeta Antonio Machado. (Recuerdos de su hermano José)*, Madrid, Forma Ediciones.
- MAINER, José Carlos (2010), *Historia de la literatura española. Vol. VI. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica.
- MARTÍN, Rebeca (2009), "Latet bremonensis crotalus... La relación de Leopoldo Alas Clarín y José Fernández Bremón a través de la prensa periódica (1879-1901)", en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (Coords.) *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional. Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 179-198.
- MASCATO REY, Rosario (2001), "Valle-Inclán y Berta Singerman: la renovación del arte escénico", *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán II*, 27.3, pp. 73-93.
- NIEMAYER, Katharina (1992), *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC - Biblioteca de Filología Hispánica.
- PALENQUE, Marta (2004). "Francisco Villaespesa (1902-1947): Orto y ocaso de un poeta modernista", en José Andújar Almansa y José Luis Bretones (Eds.), *Villaespesa y las*

- poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería – Fundación Unicaja – Ayuntamiento de Almería, pp. 215-258.
- RENOVACIÓN ESPAÑOLA (1918), “Valle-Inclán, floricultor”, Madrid, 25 de julio, p. 18.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1926), “Temas literarios: Poesía y drama”, *La Libertad*, Madrid, 1 de enero: 5.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SINGERMAN, Berta (1981), *Mis dos vidas*, México, Ediciones Tres Tiempos.
- (1984). *Recitado de “Camino de la Patria” de Carlos Castro Saavedra*, en el programa *Los Grandes*, Televisión Pública Argentina [On-line] Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=NAZ7221yk4> [Última consulta: 01/06/2012].
- SOL, EL (1918), “En el Ateneo. Versos de Valle-Inclán”, Madrid, 31 de mayo, p. 3
- TORRE, Guillermo de (1920), “Movimiento ultraísta”, *Cosmópolis*, Madrid, noviembre, pp. 473-495.
- VAL ARRUEBO, Beatriz de (2009), “La Academia de la Poesía. Un capítulo olvidado”, *Abel Martín. Revista de Estudios sobre Antonio Machado*, Marzo. [On-line] Disponible en <http://www.abelmartin.com/critica/val.html> [Última consulta: 01/06/2012].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1924), *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid, Renacimiento, Imprenta Cervantina.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco (1985), *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos - C.S.I.C.
- VV. AA. (1911), *Academia de la Poesía. Sesión de honor presidida por S.A.R. la Serma. Sra. D^a Paz de Borbón, Infanta de España y Princesa de Baviera, con asistencia de SS.AA. RR. los Infantes Doña María Teresa, Don Fernando, Doña Isabel, Princesa Doña María del Pilar de Baviera e Infante Don Luis Fernando de Orleáns. Estatutos y Lista de Académicos. Celebróse en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid el viernes 4 de noviembre de 1910*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.

OS PAS(SOS) EM PESSOA

THE PAS IN PESSOA

Rui Gonçalves Miranda*
ruifgm@sapo.pt

Este artigo visa usar a noção de pas(sos), uma extrapolação a partir da meditação de Maurice Blanchot sobre o *pas*, como um ponto de entrada e articulação para a análise da escrita em diversas instâncias no texto pessoano. Procura, deste modo, abordar as condições de (im)possibilidade de diferentes estruturas poéticas (*graus de poesia lírica, escala/escada de despersonalização*) que nele tomam lugar.

Assim sendo, busca traçar diversos passos e pausas, passagens e suspensões, encarando o texto literário como uma performance e não como um ponto de passagem para significados ou presenças além do texto. Encara assim a escrita como um processo negativo e diferencial em que as prometidas presenças (*poeta dramático, Chevalier de Pas*) necessariamente não passam para lá (das formas, da materialidade) do texto, são já e sempre escrita.

Os diversos pas(sos) ilustram assim o movimento do e no texto, que avança enfatizando o carácter aporético da escrita, o seu excesso e irredutibilidade de sentido, invariavelmente e diversamente outro.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; *pas*; Maurice Blanchot; Jacques Derrida; textualidade; poesia.

This article extrapolates from Maurice Blanchot's meditation on the *pas* (step/not) and aims to use such notion as a point of entry and articulation for the analysis of the writing in several instances of Pessoa's text. It attempts to address the conditions of (im)possibility of different poetic structures (*degrees of lyric poetry, scale/ladder of depersonalization*) which are rendered in the text.

* CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal/ The University of Nottingham, Reino Unido. Projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BPD/71245/2010).

It attempts to trace several steps and pauses, crossings and suspensions, while viewing the literary text as a performance and not as a mere point of passage for meanings or presences beyond the text. Writing is thus understood as a differential and negative process in which the promised presences (dramatic poet, Chevalier de Pas) necessarily do not go beyond (forms, the materiality) of the text, in which they are always already writing.

The several *pas* (step/not) illustrate thusly the movement of and within the text, which advances by emphasizing writing's aporetic feature, its excess and irreducibility of meaning, ever other.

Keywords: Fernando Pessoa; *pas*; Maurice Blanchot; Jacques Derrida; textuality; poetry.



Su obra es un paso hacia lo desconocido. Una pasión.

Octavio Paz

David Mourão-Ferreira (1988) justifica o título do seu volume de ensaios dedicado à obra de Fernando Pessoa, *Nos Passos de Pessoa*, com a multiplicidade dos “passos” na totalidade da obra, que obriga igualmente o crítico, como consequência, a optar por uma variedade de “passos” nas tentativas de abordagem.

É inevitável perceber o quão determinantes são as questões implícitas nesta afirmação, relativas ao texto enquanto performance.^[1] A implícita proposta de seguir a diversidade dos passos pessoanos na procura de um sentido último por detrás de cada movimento é preocupante na medida em que se assume a possibilidade de retraçar os “passos” do texto até uma explicação (metafísica, psicológica, etc) que passe além do texto, que torne o texto simplesmente parafraseável. Se, por outro lado, entendermos a textualidade como o “constant and radical dialectical play of the difference(s) between text and context” (McGuirk, 2007: 137), o texto crítico funciona

1 Como refere Derek Attridge, “[l]iterary texts, one might say, are acts of writing that call forth acts of reading: though in saying this, it is important to remain aware of the polysemy of the term *act*: both ‘serious’ performance and ‘staged’ performance, as a ‘proper’ doing and an improper or temporary one, as an action, a law governing actions, and a record documenting actions” (1992: 2).

como um suplemento no sentido derrideano, encontrando-se inscrito simultaneamente antes e depois, imbricado nesse movimento textual negativo e diferencial, “the constant tracing and supplementing (or another version) of that textuality” (*Ibidem*).

Este artigo visa analisar diferentes passos na explicação do fenómeno da heteronímia ou do processo poético que repetem uma mesma instabilidade e tensão, embora dissimulada, que é detectável já na própria escrita e no interior de poemas e dos textos como uma dificuldade transponível apenas performativamente. Procura assim não *ir além* mas sim *através* das estruturas de diferença, abordando antes a estruturalidade das diferenças, percebendo que entre um passo e um outro, como o texto pessoano nos indica, há um singularidade performativa que é irreduzível e não pode ser circunscrita.

Ao pé

Deconstruction, on the contrary, stresses that meaning is context bound - a function of relations within or between texts - but that context itself is boundless: there will always be new contextual possibilities that can be adduced, so that the one thing we cannot do is to set limits.

Jonathan Culler

O poema “Isto”, publicado em abril de 1933, é visto como um desdobramento de “Autopsicografia” (1931), [2] tendo recebido, no entanto, menos atenção que este, talvez até pela aparente contradição entre os primeiros versos de “Autopsicografia” e “Isto” (Seabra, 1974: 149). O poema, de fato, retoma a questão do *fingimento*, com a formulação de *eles vs eu* (eles “Dizem”; eu “escrevo”).

Isto

Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.
Tudo que sonho ou passo,

2 Robert Bréchon, por exemplo, apresenta-o como uma correcção de “Autopsicografia”, embora menos “vigoroso” na expressão da noção de fingimento. No entanto, acrescenta Bréchon que “este poema vai mais longe que o outro” (1997: 508).

O que me falha ou finda,
 É como que um terraço
 Sobre outra cousa ainda.
 Essa cousa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
 Do que não está ao pé,
 Livre do meu enleio,
 Sériô do que não é.
 Sentir? Sinta quem lê! (Pessoa, 2006: 262)

O poema articula-se em disjunção (“finjo *ou* mintô”; “sonho *ou* passo”; “falha *ou* finda”) e negação (“Não”; “Não uso”; “Não está”; “Não é”), e é nesse diferimento, suspendendo-se sobre “outra cousa ainda”, nesse movimento enfatizando a negatividade, suplementado pela leitura (sinta quem lê) que se produzem não só sentidos como sentimentos.

A escrita é um corte, uma estruturação negativa e diferencial. No poema “Isto”, existe apenas sentimento na medida em que este departa de uma emoção original (“Não uso o coração”), articulada pela imaginação: “Tudo que sonho ou passo,/ O que me falha ou finda”. O que é “sentido” na imaginação (“sonhado” ou “passado”; “falhado” ou “findado”) é já escrita, o descontínuo “tudo que escrevo” que torna essas combinações possíveis. O passo nunca levará (e não está) “ao pé”. Não há passagem do *sentir* para o *mentir* porque sentir é já *imaginação*, estruturação, um “terraço” sobre uma prometida presença por vir e alcançar. O *sonhar* ou *passar*, *falhar* ou *findar*, implica um constante diferir, “outra cousa ainda”, *por vir*.

A escrita é um processo libertado da subjetividade: desligada do “meu enleio”, da estrutura do *próprio*, e do sentir com o coração, a escrita é libertada também do “enleio” de uma estrutura de *propriedade* e posseção (“meu”), já que o sentimento é uma tarefa do leitor na apreensão do uso de sensibilidade articulado no poema, no investimento em direção a “outra cousa ainda”.

A libertação e descontextualização (“que não está ao pé”) não são características exclusivas da poesia, mas da palavra escrita em geral, na singularidade e iterabilidade (Derrida, 1982: 315) que lhe são características:

A palavra escrita é mediata, longínqua e particular. Quando escrevemos, e tanto mais e quanto melhor e mais cuidadosamente escrevemos, dirigimo-nos a quem não nos vai ouvir, que é ler, logo; a quem não está ao pé de nós; a quem

poderá entender-nos e não a quem tem que entender-nos, tendo nós pois primeiro que o entender a ele. (Pessoa 1997: 56)

“Quem não está ao pé”: a libertação do “meu enleio” é o que incorpora e inscreve o *leio* de um leitor, antecipado já enquanto estrutura geral na escrita do poema. O leitor está fora da subjetividade, mas não está fora do texto. O poema realiza uma performance de um processo de leitura (não-mimético e não representacional) similar ao evocado por Geoffrey Bennington numa tentativa de definição da desconstrução:

Reading is not a simple process of deciphering, nor of interpreting, for Deconstruction. It is neither entirely respectful nor simply violent. “Secure production of insecurity” (Derrida). Reading is not performed by a subject set against the text as object: reading is imbricated in the text it reads. (2000: 218)

Uma meditação sobre a leitura sob a assinatura de Bernardo Soares fornece ainda outra referência intertextual, quando Soares demonstra ser incapaz de meramente se render ao sentimento quando lê:

Nunca pude ler um livro com entrega a ele; sempre, a cada passo, o comentário da inteligência ou da imaginação me estorvou a sequência da própria narrativa. No fim de minutos, quem escrevia era eu, e o que estava escrito não estava em parte alguma. (Pessoa, 2003: 372)

Na leitura do que “não está ao pé”, na passagem do escritor para o leitor, não há senão escrita “a cada passo”. Nada existe completamente além do *isto*: a escrita não se apaga nem se retrai de encontro a uma presença interior e anterior. “Il n’y a pas d’hors-texte” (Derrida, 1997: 158), não há nada que não seja já, em certa medida, textual(izado). “Isto” refere-se ao que não pode ser contido pela escrita, ao espaçamento (Derrida, 1997: 68) que a estrutura. A “cousa” em si pode ser articulada mas não apropriada: a “cousa” é “outra”, a beleza está no *ainda*.

Um “primeiro” *pas*

Só o primeiro passo é que custa. Mas depois do primeiro passo dado, o segundo é o primeiro depois desse. É bom reparar nisto e não dar passo nenhum... Todos custam.

Fernando Pessoa

Para além de chamar a atenção para a escrita em si, esta análise visou também ilustrar simultaneamente um movimento negativo de diferenciação e diferimento no processo de escrita: “Il y va d’un certain pas” (Derrida, 1993: 9). Tal como Irene de Ramalho Santos na sua análise à carta de 13 de Janeiro de 1935 endereçada a Adolfo Casais Monteiro, estou interessado na intraduzibilidade desta frase presente no livro *Aporias*, mas sobretudo na tensão (*entre* movimento e negação; *de* movimento e negação) na palavra *pas*, na indecidibilidade linguística do termo *pas*, tal como explorado por Maurice Blanchot (1992) no seu livro *The step not beyond [Le pas au-delà]*, cuja duplicidade tentar-se-á expressar através do termo “pas(sos)”. Tendo sido alertado para esta tensão pela necessidade que um leitor francófono teve em assegurar que *pas* no nome Chevalier de Pas, um suposto “primeiro” e ausente heterónimo pessoano, não deveria ser percebido enquanto substantivo (“passo”), mas enquanto advérbio de negação (“não”) (Bréchon, 1997: 37), penso que um par de considerações críticas deve ser tido em conta: em primeiro lugar, como uma tal opção pode ser tomada em definitivo; em segundo lugar, por que razão a indecidibilidade de um termo deve (e por que razão se considera que pode) ser reduzida.[3]

No entanto, não é o Pas que é relevante neste momento; é-o mais o movimento negativo e diferencial articulado na escrita. Tentar-se-á, deste modo, abordar não só a significância de *pas*, mas sobretudo abordar a tensão subjacente em diversas passagens da escrita pessoana que em *pas* é declinada. Num dos poemas exemplarmente mais líricos de Pessoa, “Leve, breve, suave” (15 de janeiro 1920), um “canto de ave” é inscrito como a origem negativa do texto, o que não é, que “passou” e “parou”:

Leve, breve, suave,
Um canto de ave
Sobe no ar com que principia
O dia.
Escuto, e passou...

3 O efeito de Chevalier de Pas será sempre duplo, dada a ambiguidade no âmbito da língua francesa (*pas*= passo; *pas*= não) e a dificuldade em transmitir tal ambiguidade para outra língua.

Parece que foi só porque escutei
 Que parou.
 Nunca, nunca, em nada,
 Raie a madrugada.
 Ou ‘splenda o dia ou doire no declive
 Tive
 Prazer a durar
 Mais do que o nada, a perda, antes de eu o ir
 Gozar. (Pessoa, 2006: 140)

A origem prostética de uma presença desejada é apresentada como viável apenas através da encenação da sua própria ausência, através da estruturação da instância aporética (o “escutar”) que demonstra e utiliza a sua vacuidade no par “passar”/“parar”. O prazer não advém de “gozar”, mas advém antes da performance dos enviados negativos diferentes e diferindo (“o nada, a perda”) que estruturam a subjetividade (“eu o ir/Gozar”), colocada em palco pela ilusória presença encenada, a promessa de um tal “canto”.

O texto pára e avança ao mesmo tempo, mas fá-lo apenas através da negatividade que estrutura esse próprio movimento, apenas no porvir que uma prometida futura transcendência torna possível complementar como o suplemento do “passou”.

Ao enfatizar em seguida uma variante num poema (24 de julho de 1916) publicado postumamente, em que no primeiro verso “Pausa” surge como variante de “Passa”, pretende-se ilustrar na escrita uma tensão instalada num processo em que uma oposição binária (“passar” e “pausar”) permanece indefinida:

Alga

 Passa[4] na noite calma
 O silêncio da brisa...
 Acontece-me à alma
 Qualquer cousa imprecisa...

 Uma porta entreaberta...
 Um sorriso em descrença...
 A[5] ânsia que não acerta
 Com aquilo em que pensa.

4 var. Pausa

5 var. Uma

Sombra, dúvida, elevo-a
Até quem me suponho,
E a sua voz de névoa
Roça pelo meu sonho... (Pessoa, 2006: 86)

“Passa/pausa”: como escolher? A questão é crítica, em ambos os sentidos da palavra, mas revela já uma tentativa de abordagem falhada, ou seja a do tratamento de um texto sendo (predominantemente) limitada à redução de escolhas. Particularmente no que toca à variante de um texto deixada indecisa. Se escolher é de fato uma necessidade na escrita e na leitura, tal não significa que a disseminação de sentido da escrita possa ser tomada simplesmente como a criação de espaço para confusão ou desentendimento. Pelo contrário, como vimos na análise de “Isto”, deve ser abordado como um efeito da impossibilidade de “fechar” o sentido de um texto, a salvo da disseminação que ameaça a sua própria constituição, enquanto o constitui, enquanto lhe dá lugar.

“Passa/pausa”: o problema está já e sempre lá mesmo antes de a problemática ser revelada no estado inacabado de um poema, ou de uma obra, como se pode entender nesta carta a um destinatário desconhecido:

Tenho pronto o estudo definitivo para a primeira publicação em que pensávamos. Talvez lhe parecesse longo o tempo em chegar a este «estudo», que é um mero plano. É que, meu querido Amigo, antes de dar o primeiro passo - o primeiro passo autêntico e real - é que é ocasião de hesitar, de duvidar, de voltar atrás - se assim se pode dizer de uma altura em que ainda se não andou. Depois de dar o primeiro passo, não se pode voltar atrás, e é sempre fraqueza e confusão modificar o plano que afinal não houve.

Faço estas considerações, para o caso, naturalmente inexistente, de que estranhasse eu não ter aparecido ainda com qualquer coisa de «positivo». (Pessoa, 1999a: 127)

O que se toma por nada, pela ausência da escrita, é a escrita em si. A negatividade é o que permitirá o “positivo”, o “hesitar”, “duvidar”, “voltar atrás”, a negatividade subjacente subscrevendo o “primeiro passo autêntico e real”. Tal indecidibilidade aparece mais nitidamente formulada num aforismo, uma reformulação de um adágio popular, que revela o carácter aporético (no sentido etimológico da palavra) estruturando qualquer perspectiva porética da vida ou da escrita: “Só o primeiro passo é que custa. Mas depois do primeiro passo dado, o segundo é o primeiro depois desse. É bom reparar nisto e não dar passo nenhum... Todos custam” (Pessoa, 2005: 52).

O que deve ser realçado é o custo de qualquer passo, além e depois do “primeiro”, sem ir para além do “primeiro”, porque se trata sempre de uma questão de valor, quer para o poeta quer para o crítico. O passo não abole diferenças, simplesmente as dissimula como o “passo” a ser dado e ultrapassado. O que o aforismo parece demonstrar é a consciência de que não há nenhum passo (*pas*) que não envolva já um custo, uma negação (*pas*), e que estes pas(sos), afirmação e negação, não podem ser ultrapassados por um *Aufhebung*, uma sublimação hegeliana, como parece propor Óscar Lopes:

Naquilo em que teimo em considerar o *drama de cada heterónimo*, e o de todos, e em cada poema independentemente considerado, Pessoa põe, é certo, a tese e a antítese, e não a síntese lógica. Mas, no plano da expressão poética, não é efectivamente *sinéctica*, portanto *dialéctica*, a consciência de uma primeira negação onde ela não existia ainda? Pessoa parou, decerto, mas depois de *dar um passo*. Resta-nos escolher entre a exemplaridade passiva do passo dado, e a exemplaridade activa de *dar o passo a seguir* ao dele, quando possível; para o que devemos também compreender positivamente todo o movimento que nos dispomos a continuar. (Lopes, 1970: 249)

O crítico encontra-se perante uma encruzilhada entre *pas* (primeira negação ainda inexistente) e *pas* (ou passivo ou ativo), e embora Lopes proponha continuar dando-se “um passo em frente” e ultrapassando a dialética suspensa do texto pessoano através da recuperação da dialética anteriormente presente, tal passo activo pode também ser visto como a prova de uma paragem perante o reconhecimento que a poesia pessoana excede e não se pode encerrar dentro de uma economia hegeliana. José Augusto Seabra, em resposta ao texto anterior, refere precisamente:

Poder-se-á, no entanto, a não ser através de uma espécie de cavalo de Tróia lógico (e dialéctico), subentender uma negação da negação como intrínseca *ab initio* à oposição inscrita na linguagem poética? É o que, como veremos, a poesia de Pessoa põe precisamente em causa. (Seabra, 1974: 39)

No entanto, quer a abordagem de Lopes quer a proposta de Seabra de colocar a “*coincidentia oppositorum*” como a forma fundamental da linguagem poética como se esta fora “fundamentalmente”, essencialmente ou substantivamente distinta não são os únicos passos a seguir. Com efeito, ambos os criticismos se escudam do seu horror perante a noção da ausência e da negatividade com agências estruturantes do poético, por via de constructos que forneçam uma espécie de alicerce crítico.

A confusão de Lopes acerca da paragem de Pessoa apenas após o primeiro passo demonstra que a sua leitura é algo insensível aos graus e passos de tal movimento. O primeiro passo não é já “autêntico”, mas encontra-se permeado de negatividade, o que o torna ao mesmo tempo possível e impossível (um passo *além*), como o acima mencionado aforismo faz notar. Há sempre um excesso, uma réstea, um traço que escapa a circularidade, o retorno (do próprio) a si mesmo de uma economia, ao passo que a negatividade não é sublimada. Há o *simulacrum* de um movimento dialético que toma lugar, não apesar de disrupções ou interrupções, mas inscrevendo-se precisamente a partir destas.

Lopes está certo ao afirmar que o primeiro passo encena e requer incompletude, mas parece não seguir o enfiamento lógico: buscando completá-lo, não indo além da lógica e do desejo incontestado pelo completo, somos *levados* pelo texto. Talvez uma abordagem crítica tendendo mais para a desconstrução tal como Derrida definiu enquanto “the limit, the interruption, the destruction of the Hegelian relè wherever it operates” (1987: 40-41) seja particularmente útil nesta instância.

Assim sendo, a opção crítica passa *por* mas não passa *do* “passo”, abordando uma questão que está já em causa mesmo antes do “passo” ser inscrito, ou melhor ainda, à medida que é inscrito e que a sua pluralidade, a sua duplicidade, a negatividade em jogo e através da qual se articula não podem ser contidas.

Será melhor, então, seguindo o aforismo pessoano, não dar passo algum? É esse o custo de não haver custo? Ou será que na questão debilmente formulada enquanto escolha entre activo e passivo, entre *um ou outro*, é precisamente a disrupção deste binário que permite uma reformulação do *parar/pausar*, uma distinção que está longe de ser clara ou decisiva. Talvez tomando em conta não só mas também as figurações de um certo Chevalier de Pas, mas de vários “*pas*” no texto pessoano, se deva optar per *nem um um nem outro*, operando enquanto ativo e passivo.

Trata-se de uma tentativa de abordar o texto não através de outra estrutura ainda, mas através da sua própria estruturação, não desde fora, mas a partir do que está dentro, mesmo que exteriorizado, necessariamente já extrínseco. Dentro e fora, ativo e passivo, são efeitos da *différance* que deve ser dissimulada de modo a haver uma apresentação dos binários dentro/fora e ativo/passivo enquanto forças estruturantes de um suposto ou imposto “discurso” ou espaço pessoano. O que existe é pas(sos), e não a passagem (transcendental e/ou transcendentalizado) para além do texto, para um além, para “outra coisa ainda”.

Um pas em frente

To sum up: there is no 'relation' between poetry and drama. All poetry tends towards drama, and all drama towards poetry.

T. S. Eliot

Passo agora a responder à sua pergunta sobre os heterónimos.

Fernando Pessoa

Se a questão dos pas(sos) levará inevitavelmente a focar a inquietante intraduzibilidade de Chevalier de Pas, esta discussão não se prenderá com o tomar de Chevalier de Pas enquanto um primeiro heterónimo ou um primeiro fenómeno de desdobramento. Pelo contrário, irá abordar este movimento de indecidibilidade, pas(sos), se se pode chamar movimento a um gesto tão negativo, enquanto aquilo que tem, entre outras coisas, como efeito a representação de Chevalier de Pas enquanto o primeiro “heterónimo” na carta a Adolfo Casais Monteiro (13 janeiro 1935).

Seria um *faux pas* ignorar a textualidade e o valor da carta enquanto texto literário, como reconheceu inclusivamente Adolfo Casais Monteiro na primeira publicação deste no número 49 da *Presença* (Silva, 2004: 392-93). Mais do que uma questão de testemunho e testamento, a carta deve ser analisada enquanto performance literária, em que Chevalier de Pas e as outras figuras aparecem sobretudo enquanto evocação de um passamento: “Começo por aqueles que morreram, e de alguns dos quais já me não lembro – os que jazem perdidos no passado remoto da minha infância quase esquecida” (Pessoa, 1999a: 341). Neste processo de luto por aqueles a quem José Gil chama “heterónimos não literários” (s.d.: 133),^[6] é estabelecido um alicerce prostético para além da inteligência, para além da literatura e da escrita, para além do texto. O Fernando Pessoa que comunica com o outro via uma relação postal literária presuntamente *avant-la-lettre* (nomeadamente, sobre a génese dos heterónimos) encontra-se já textualizado como o *locus* orgânico e psicológico pré-heteronímia, pré-idade adulta e pré-literatura. *Chevalier de Pas* é um *pas-au-delà*, em toda a sua indecidibilidade, já uma performance, um escritor ao mesmo tempo que escrita. A duplicação

6 A distinção que José Gil estabelece entre heterónimos literários e não-literários (tais como Chevalier) não aborda a textualidade de Chevalier, pressupondo que a fatural e empírica existência de Chevalier de Pas não pode ser posta em questão, e está for a do texto “heteronímico” e literário. Concedendo até que tais heterónimos ou *personalidades* possam ser diferenciados dos verdadeiros heterónimos literários não deixa no entanto de ser através da escrita de cartas que a comunicação entre Chevalier de Pas e “Fernando Pessoa” foi estabelecida. De forma mais óbvia em relação ao ponto em questão, é escrito que é através de cartas que tal comunicação toma lugar.

e alteridade, a indecidibilidade, não está presente no nome, o nome não significa duplicação e alteridade. Antes a inscreve, tornando-a assim visível e acessível.

Não é o espaço de Chevalier de Pas enquanto primeiro heterónimo, e suposta importância metafísica ou transcendental de tal nome, [7] mas antes os passos, quer na escrita quer na leitura, que produzem Chevalier de Pas como um precursor de heteronímia. Chevalier de Pas é significativo só e já enquanto produto textual.

O *pas* no *pas* é não só uma questão de pluralidade como também de indecidibilidade e conseqüente estranhamento, como já mencionada redução de sentido de Bréchon faz notar, quando o *pas* necessariamente implica negação e movimento simultaneamente, como Ramalho Santos aponta nas suas traduções como “Knight of Naught” e “Forward *and* Wayward knight” (Santos, 2003: 8-9). É no jogo entre os dúplices sentidos, e não numa mera equivalência ou ambigüidade, entre irredutibilidade e excesso, que os sentidos são produzidos.

Importa assim notar que a questão dos pas(ssos), de fronteiras, graus e degraus, é intrínseca à textualidade da escrita pessoana. É uma questão na linguagem e da linguagem com as conseqüentes e inegáveis implicações filosóficas, sociais e políticas, e não o contrário:

Vem uma voz pela bruma,
Vem pela bruma a falar.
Não me diz coisa nenhuma.
Sei ouvi-la sem escutar.

É a voz antiga e perdida
Que diz sempre ao coração
Que não é nada esta vida
Que todo o esforço é em vão.

Naufraga em ser todo intuito.
Morre em passar todo passo.

7 A fetichização da figura de Chevalier de Pas (a nível biográfico e psicológico) levou Richard Zenith a contestar que Chevalier de Pas apenas parcialmente pode ser entendido como uma primeira “dobragem” (2007: 11). Um exemplo clássico seria a seguinte citação de Teresa Rita Lopes: “É interessante verificar que no colo da mãe não só aprendeu o português como também o francês. E talvez isso ajude a perceber como é que um dos seus primeiros desdobramentos heteronímicos – seu interlocutor de infância, segundo conta – teve um nome francês, Le Chevalier de Pas” (1983: 9).

O que queremos é muito,
O que obtemos só chega.

Chega e vê que há somente
No cais aonde amarramos
A ausência de toda a gente
E a chegada que lhes damos.

E assim, inúteis do acaso,
Senhores do nada ser,
Cantamos o nosso caso,
Poetas, ao entardecer. (Pessoa, 2006: 288)

Neste poema de 6 Abril 1934 é aquilo que se perde, o que morre (“Morre em passar todo passo”), o “nada ser”, o que permite o canto dos poetas (“o nosso caso”). A morte, neste como noutros poemas, na carta enquanto documento literário ou nos vários prefácios, é uma questão que aparece invariavelmente ligada à escrita. O carácter aporético da escrita, a disrupção de identidade, não tem de esperar pela chegada (ficcional) de um cavaleiro andante, neste caso, Chevalier de Pas, mas antes, passa já além de e transgride limites, enfatizando negatividade antes que qualquer subjetividade possa ser e seja efectivamente (re)presentável.

Trata-se, assim, também mas não unicamente ou exclusivamente, de um “sacrificing of identity” para a chegada do “totally other – lyric poetry” (Santos, 2003: 9), pois a escrita gera a (im)possibilidade de identidade(s). É precisamente ao abordar os simultâneos passos e negação que estruturam mais uma difícil passagem, a aporia de um poeta escrevendo diversamente, que se coordenam quer uma necessidade quer uma impossibilidade nos seguintes escritos relativos ao “poeta dramático” e aos “graus da poesia lírica”: a) a irredutibilidade da poesia a um género pré-configurado incapaz no entanto de abandonar os termos nos quais se configuram os conceitos; b) a impossibilidade de escrever uma poesia dramática que não tenha a forma de um drama, de colocar personagens poéticos e dramáticos fora de um enredo e de um drama. A questão que se coloca em ambas é a dos pas(sos) no e além do texto.

A noção de “poeta dramático” é avançada por Pessoa como a “chave” para a explicação dos seus escritos na carta a João Gaspar Simões de 11 de dezembro de 1931, uma estrutura além da textura e da textualidade da forma. Embora comece por ser definido como a característica do poeta e do dramaturgo nos escritos, o “poeta dramático” é em última instância apre-

sentado como a chave para a personalidade, o *oikos* do poeta, o ponto central da “minha personalidade como artista”; e continua com a gradação até que atinge a construção de uma emoção numa “pessoa inexistente”, sentindo “verdadeiramente” o que o “puramente eu” se esqueceu de sentir (Pessoa, 1999a: 255-56). Como diria Umberto Eco, a subjetividade está, de fato, nos advérbios: o poeta “essencialmente” dramático, “essencialmente”, porque, de forma algo paradoxal, não pode abandonar totalmente a forma. Como se verá em seguida, a poesia lírica será dramática sem assumir forma dramática nem implicitamente nem explicitamente dado que as concepções de lirismo, drama e poesia não são senão formais.

Ao invés de simplesmente aceitar o valor proposto na noção de “poeta dramático”, tentar-se-á antes abordar as estruturas que tornam esta conceptualização possível, os vários pas(sos) que levam (com mais ou menos desvios e interrupções) até ela. Não podemos simplesmente, como sugerido por Óscar Lopes, dar o passo seguinte, um passo único inscrevendo a teleologia de um percurso (neste caso, o hegeliano) como se o crítico soubesse de antemão onde o texto o vai levar, seja qualquer texto, qualquer texto em si, ou estes textos.

Naquele que é suposto ser o quinto dos degraus da poesia lírica, que se encontram dispostas por uma gradação de intelecto e imaginação num texto anterior, de 1930 (Pessoa, 1973: 67-69), e se tornam continuamente mais raros, que encontramos os degraus de “despersonalização” e a suposição de um último passo, um precisamente além (mas irá além?) da “poesia dramática, propriamente dita” (*Idem*, 68). Trata-se de poetas líricos, embora “dramaticamente”. Os escritos de Shakespeare e alguns de Browning corresponderiam a esta categoria. Contudo, é o “ainda um passo” (*Idem*, 69) que nos interessa aqui:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escada da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...). (*Ibidem*)

Trata-se de um passo ensaiado para além da forma, para além do binário *pensar/sentir*, até um sentir imaginativamente, para além de um próprio, na estrutura de uma “pessoa fictícia”.

De novo nos pas(sos) da “escala de despersonalização, ou seja de imaginação” (Pessoa, 2007: 150), que introduzirá os escritos de Caetano e de outras

personae, Pessoa começa por abordar a divisão aristoteliana da poesia em “*lirica, elegíaca, épica e dramática*” (*Ibidem*), contestando esta classificação simplista, e propondo em seu lugar uma gradação do lírico até ao dramático, dividida em graus de poesia lírica:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem todavia se lhe dar a forma de drama, nem explícita nem implicitamente. (*Ibidem*)

O “passo final” nunca é *demasiado* final: a incompletude do futuro imperfeito e perfeito (“teremos”; “terá levado”) faz pouco mais do que acentuar o aspecto modal estruturando quer a *finalidade* quer a *finitude* do passo: “Dê-se”; “Suponhamos”. De novo a evocação de um constructo para sentir mediatamente: “um poeta que seja”. O passo final é mais “ainda um passo”: “*le pas-au-delà*”... texto? Ou o *pas au-delà* no texto:

The *pas* does not simply negate such a possibility [of completion and closure], but puts into question the possibility of negation necessary for the closure to be accomplished. How can this *pas* ever produce closure if it sets up a limit to be crossed even in prohibiting its crossing?

The step beyond is never completed, or, if it is completed, is never beyond. (Nelson, 1992: xvii)

A estruturação do texto está já integrada integrada na obra, e ela própria não é imune nem à ficcionalização nem à performatividade poético-literária que esta encerra, levando à dissimulação de *estrutura*, de *forma*, da obra exterior (pre-fácio) perante uma prometida presença.

A forma é precisamente não apenas a questão, mas o que é colocado em questão: *le pas au delà...* forma? Se as estruturas e os construtos prometem um abandono (o *não* de um drama, quer na sua forma explícita ou implícita) através da presença por vir (“um poeta”, “uma pessoa fictícia”), a estruturação não pode ser abandonada. Na aporia, a prometida passagem de *escalas* e *graus*, permitindo os passos na direção de um *telos* não são um meio, mas já uma performance. Passar o limite articula uma negação e afirmação simultânea, um *pas* (no sentido dúplice que se lhe reconhece) *d'hors-texte*.

Outra coisa ainda

Tudo isto se passa em casas, em janelas que dão para paisagens realmente visíveis.

Fernando Pessoa

The first step is the hardest - says the popular adage. But in dramaturgy the reverse is true: the last step is the hardest.

Arthur Schopenhauer

Os diversos pas(sos) no e do texto pessoano não podem ser entendidos simplesmente como origem ou *telos* de negatividade ou paradoxo, mas como um performance exemplar da irredutibilidade e do excesso na escrita, do texto enquanto performance que constrói e desconstrói *do mesmo passo* (parafraseando José Augusto Seabra) as estruturas que prometem limitá-lo e contê-lo (*presença, drama, eu, isto*).

O leitor crítico não tem necessariamente de seguir um passo, de dar o passo seguinte, ou de simplesmente não dar passo algum. O leitor não pode senão, do mesmo passo, seguir o passo do texto, embora enfatizando a negatividade que lhe é subjacente e estruturante, lembrando que a escrita estrutura tais oposições, não é produto destas. Esta leitura visa não apenas ir além dos binários e constructos, mas através deles abordar a estruturalidade das estruturas (Derrida, 1990: 278-80), notando que na origem está já, e que a origem é já diferença. Na origem do texto está já a textualidade.

Isto alerta o leitor quer para o que o texto é quer para o que o texto faz, para os pas(sos) de cada espaço e de cada passar. Antes de descrever um

“instinto dramático” em 1931 (Pessoa, 1999a: 254) e um *sentir* dramaticamente, havia já um “escrito dramaticamente” (Pessoa, 1999b: 143), como é descrito na carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 19 de janeiro de 1915. A progressiva assimilação dos produtos textuais como enviados dos sentimentos do *eu* na carta a Adolfo Casais Monteiro leva a uma dissimulação da dissimulação, à apresentação da escrita como *mimesthai* de um verdadeiro sentimento originando no próprio, ou de outro próprio, subordinando a escrita ao que se vem a *passar*:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. (Pessoa, 1999a: 343)

Assim, o que se passa (que é também uma difícil passagem, aqui dissimulada) é já encenada dentro de um próprio. Mas o passo para além do texto é um passo que dobra (em ambos os sentidos da palavra) o texto, numa “propriedade” prostética, uma economia de representação. “Finjo? Não finjo. Se quisesse fingir, para que escreveria isto? Estas coisas passaram-se, garantem” (Pessoa, 2007: 148). Esta frase do rascunho do prefácio geral para *Aspectos* (mais tarde, *Ficções do Interlúdio*) é ilustrativa de um movimento que é já, de certo modo, estranhamento familiar no poema “Isto”: “Dizem que finjo ou minto/ Tudo o que escrevo. Não”. Isto ecoa e explora o prazer inerente à *mimesis*, tal como apontado por Derrida (1982: 239), em que o “duplo”, o “*mimesthai*”, é não a coisa em si, mas a promessa da sua (re)apropriação, lembrando-nos no entanto que o espaçamento da escrita torna impossível um simples retorno ao “próprio”, apenas a promessa de “outra coisa ainda”.

Suplementar com uma leitura, neste caso, com uma inscrição pessoana (um sublinhado na sua edição de poemas de Stéphane Mallarmé) é perseguir a indicação que a escrita produz não espaços mas sim pas(sos) interpretativos, conscientes que a redução da escrita a um *medium* para um significado e/ou presença não é mais do que um passo em falso. Afinal, um poema, como qualquer texto, relembra a lição mallarmeana, constrói-se com palavras. O décimo verso recebeu uma atenção particular de Pessoa, que o sublinhou, despertada talvez por esta meditação inspirada pelo valor (*saveur=valeur?*) da ausência, e da ausência consciente (“*docte*

manque”) sendo mais apetecível do que a presença. Paphos (rimando com *faux* [duplamente: foice; falso]) sempre foi um passo em falso (*pas faux*).

Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos,
Il m’amuse d’élire avec le seul génie
Une ruine, par mille écumes bénie
Sous l’hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Coure le froid avec ses silences de faux,
Je n’y hululerai pas de vide nénie
Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie
À tout site l’honneur du paysage faux.

Ma faim qui d’aucuns fruits ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale:
Qu’un éclate de chair humain et parfumant !

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,
Je pense plus longtemps peut-être éperdument
À l’autre, au sein brûlé d’une antique amazone. (Mallarmé, 1998: 46-47)

“*L’autre*”? Como com “Isto” resta-nos a referencialidade sem referências. ‘*L’autre*’, uma ausência que não se encontra simplesmente ausente, ou à volta da qual são construídos sentido(s) e presença(s), mas antes uma ausência cuja aparência de presença é construída através de um reenvio e não de uma referência, num corte com a realidade. A topografia de “Paphos”, o nome Paphos, funciona deste modo como a referência a um texto construído em redor da evocação do mítico local de nascimento da ideal Afro-dite no seu apagamento perante o inominável, o outro irrecuperável após o fechamento do livro.

“*L’autre*”, como a “outra cousa ainda”, como o “outrar-se”,^[8] toma o lugar, articula e requer incompletude, como um outro do qual não há próprio. Enquanto suplemento, o que articula o texto nas suas aporias é somente os pontos de articulação do texto. Não nos restam senão os pas(sos) do texto,

8 Deste modo, é impossível outrar-se a não ser que não se seja já não inteiramente “próprio” nem pode a comunicação ser transmitida a não ser que exceda o próprio. A escrita simultaneamente cria e infecta essa possibilidade: “All writing, therefore, in order to be what it is, must be able to function in the radical absence of every empirically determined addressee in general. And this absence is not a continuous modification of presence; it is a break in presence, ‘death’, or the possibility of the ‘death’ of the addressee, inscribed in the structure of the mark (and it is at this point, I note in passing, that the value or effect of transcendentalism is linked necessarily to the possibility of writing and of ‘death’ analyzed in this way)” (Derrida, 1982: 315-16).

a textualidade que torna um/o sentido possível e impossível, não se limita simplesmente a passá-lo.

Referências

- ATTRIDGE, Derek (1992), “Derrida and the Questioning of Literature”, in Derek Attridge (ed.), *Jacques Derrida: Acts of literature*, New York-London, Routledge, pp. 1-29.
- BENNINGTON, Geoffrey (2000), “Deconstruction is not what you think”, in Martin McQuillan (ed.), *Deconstruction - a reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 217- 219.
- BLANCHOT, Maurice (1992), *The Step not beyond*, trad. Lycette Nelson, Albany, State University of New York Press.
- BRÉCHON, Robert (1997), *Estranho estrangeiro*, trad. Maria Abreu e Pedro Tamen, Lisboa, Círculo de Leitores.
- DERRIDA, Jacques (1982), “Signature, event, context”, in *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, pp. 307-30.
- (1987), “Positions: Interview with Jean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta”, in *Positions*, trad. Alan Bass, London, The Athlone Press, pp. 37-96.
- (1990), “Structure Sign and Play in the Discourse of Human Sciences”, *Writing and difference*, trad. Alan Bass, London, Routledge, pp. 278-93.
- (1993), *Aporias*, trad. Thomas Dutoit, Stanford: Stanford University Press.
- (1997), *Of grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore -London, The Johns Hopkins University Press.
- GIL, José (s.d.), *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria, Lisboa: Relógio d'Água.
- LOPES, Maria Teresa Rita (1983), “O encontro de Fernando Pessoa com o simbolismo francês”, *Persona 8*, pp. 9-15.
- LOPES, Óscar (1970), “O Poeta da Hora Absurda”, in *Ler e depois: Crítica e interpretação literária 1*, 3ª ed., Porto, Editorial Inova, pp. 243-250.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998), *Poemas lidos por Fernando Pessoa*, trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MCGUIRK, Bernard (2007), “Laughin’ again he’s awake: de Campos à l’oreille de l’autre celte”, in Bernard McGuirk e Else Vieira (ed.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1988), *Nos passos de Pessoa: Ensaio*, Lisboa, Editorial Presença.
- NELSON, Lycette (1992), “Introduction”, in Maurice Blanchot, *The step not beyond*, Albany, State University of New York Press.

- PESSOA, Fernando (1973), *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, 2ª ed., Lisboa, Ática.
- (1997), *A língua portuguesa*, ed. Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1999a), *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1999b), *Correspondência 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2003), *Livro do desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Richard Zenith, 4ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2005), *Aforismos e afins*, ed. Richard Zenith, trad. Manuela Rocha, 2ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2006), *Poesia do eu*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (2007), *Prosa íntima e de autoconhecimento*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho (2003), *Atlantic poets: Fernando Pessoa's turn in Anglo-American modernism*, Hanover-London, University Press of New England.
- SEABRA, José Augusto (1974), *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004), *Realidade e ficção: Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ZENITH, Richard (2007), 'Prefácio', in Fernando Pessoa, *Cartas*, ed. Richard Zenith, pp. 9-28.

UM HERÓI ROMÂNTICO, APESAR DE TUDO E APESAR DE SI, E UM CADETE DE CAVALARIA SOBRE A *FILHA DO DOUTOR NEGRO*

A ROMANTIC HERO, AFTER ALL AND DESPITE HIMSELF, A CALVARY CADET

ABOUT A *FILHA DO DOUTOR NEGRO*

Sérgio Guimarães de Sousa*
spgsousa@ilch.uminho.pt

Em *A Filha do Doutor Negro* (1864), de Camilo Castelo Branco, surgem dois protagonistas de notório cariz romântico. Ambos nutrem desejo pela mesma moça (Albertina), sem que isso desencadeie uma rivalidade mortífera (ou sequer rivalidade) entre ambos. Um deles, António da Silveira, abdicará do seu desejo e desempenhará o fundamental papel de coadjuvante da relação entre o outro (João Crisóstomo) e a filha do chamado doutor Negro, relação, como seria de esperar, pautada pela (inclemente) interdição paterna. O nosso propósito consistirá em analisar estas personagens, que parecem funcionar como o reverso de uma mesma moeda: a de heróis românticos, com boa porção do que isso supõe e exige, marcados, porém, por inequívocos sinais (mais ou então menos residuais) da mentalidade do Antigo-Regime, o que não é, muito pelo contrário, sem condicionar o trajeto de cada uma. Trata-se, assim, de protagonistas situados num entre-dois assaz desconfortável em determinados contextos.

Palavras-chave: desejo; matrimónio; patriarcado; Romantismo; Antigo Regime.

In *A Filha do Doutor Negro* (1864), by Camilo Castelo Branco, there are two characters of notorious Romantic imprint. Without the any lethal rivalry (or even any rivalry at all), both men are passionately drawn towards the same lass (Albertina). António da Silveira, one of the contenders, will abdicate from his aspiration and

* Universidade do Minho, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Braga, Portugal.

will play a fundamental supporting role for the other contender in helping to conquer the heart of the lady. As it should be expected the father of the young lady plays his part in preventing any approaches. Our aim will be that of putting forward an analysis of these characters who seem to be playing a dual role of romantic heroes, with all that this conception demands and means, and also of heroes marked by unequivocal signs (more or less residual) of an *Ancient Regime* mentality. This duality is never mutually excluded in these characters considered in a quite discomfortable position, that of an *in-between* existence.

Keywords: desire; marriage; patriarchy; Romanticism; Ancient Regime.

Em *A Filha do Doutor Negro* (1864), António da Silveira, João Crisóstomo e Albertina, personagens inscritas sob o signo da modernidade romântica, padecem do coração: António da Silveira apaixonou-se por Albertina, que, por seu turno, ama apaixonadamente João Crisóstomo e este aquela. Esta circularidade do desejo não é sem provocar, como diria N. Luhmann, irritabilidade no sistema social (patriarcal).

Embora corporifiquem traços muito tipicamente românticos, o certo é que António da Silveira e João Crisóstomo também evidenciam ressonâncias tradicionais. Para usar palavras de Habermas, referentes às premissas que substanciam a entrada na modernidade, ambos, digamos, carecem de “uma estrutura em que o espírito subjetivo pode emancipar-se da espontaneidade natural das formas tradicionais de vida” (Habermas, 1990: 89). Noutros termos, manifestam-se enquanto protagonistas divididos (embora se possa argumentar a desigualdade da divisão num e no outro, mais favorável à ordem antiga em António da Silveira e mais romântica no caso do amanuense) entre dois mundos, o do Antigo Regime e o da modernidade romântica. Isto é, são personagens, pode dizer-se, de transição (como de resto o doutor Negro). Em sentidos diferentes, como é óbvio, acham-se, para referir o psicanalista francês Daniel Sibony (cf. Sibony, 1998), numa desconfortável situação de *entre-deois* (entre-deois-mundos; na desgastante condição de um *coupe-lien*, que impele a franquear o entre-deois; e este entre-deois significa duas realidades sociológicas em disputa, nenhuma podendo reivindicar supremacia sobre a outra)¹.

1 Diferentemente, Albertina, a mostrar uma índole romântica incondicional, enfrenta com assinalável determinação a cultura patriarcal opressora. Nela, a paixão impetuosa fala mais alto do que as convenções sociais. Em nome da salvaguarda da sua autonomia sentimental, opõe-se totalmente às ideias e aos preconceitos da ordem antiga, representando, como diria Guilher-

1.

O sentimento amoroso do João Crisóstomo não é desprovido de falhas, na medida em que se apresenta entrecortado pelas preocupações que o abalam e que vão ganhando uma relevância de primeiro plano. Sendo assim, e por mais argumentos aduzidos por Albertina, a verdade é que o amanuense não se conseguirá abstrair da infâmia de que é vítima: “João Crisóstomo recolhia triste, quebrantado e doente; é que o olhar petulante dos caluniadores o vexara, e pode mesmo ser que os mais inocentes reparos o aviltassem” (Castelo Branco, 1971: 239). Sem eira nem beira, “encarna o herói sem mancha, vítima da pobreza e da fatalidade” (César, 1971: VIII) e que, em nome do desejo, desafia a ordem tradicional vigente, como é característico do heroísmo romântico. Porque o desejo nutrido por Albertina põe em xeque a situação social em que todos os societários se encontram virtualmente ligados e desligados, e isso de um modo fortemente normativo e imperativo, por relações de casta ou, se quisermos, de estatuto social. Quer dizer, não está socialmente previsto, no mundo ordenado e equilibrado da tradição, avesso a emancipações pessoais, que um amanuense estabeleça parentesco com a filha do seu patrão.

1.1.

Não é difícil ver na personagem um problema de classe. De facto, João Crisóstomo não se dá bem com a localização social que o nascimento lhe reservou. Filho de lavrador, numa sociedade hierarquizada por nascimento e não por funções (o sistema da diferenciação funcional é próprio das sociedades modernas), não apresenta saúde condizente com a dureza do trabalho

mino César, “o paradigma da amorosa integral” (César, 1971: VIII). Porque, ao arrepio das conveniências sociofamiliares, não só ama profundamente João Crisóstomo, como revela uma estupenda determinação ao serviço da emancipação amorosa. Enérgica e não pouco insubmissa, na senda de outras heroínas camilianas (Joaquina Eduarda em *A Sereia* ou Paulina em *Agulha em Palheiro*), segue, sem concessões, o ímpeto do coração, a despeito das pressões do regime patriarcal. De resto, dela se poderia perfeitamente dizer o que Túlio Ramires Ferro diz de Rosa Carneiro (*Mistérios de Fafe*): “bela, inteligente, femenilmente imaginativa e sensível mas ao mesmo tempo varonilmente enérgica e irreverente nas suas réplicas a todos os constrangimentos (sociais, familiares, religiosos) que ameaçam a sua instintiva apetência de liberdade e de felicidade” (Ferro, 1969: 16). Aliás, tendo em conta uma interpretação de Maria Alzira Seixo, para quem as reduzidas manifestações verbais de certas protagonistas camilianas (Teresa de Albuquerque e Marta de Prazins) têm a ver com a repressão familiar e social de que são alvo (cf. Seixo, 2004: 116), pode afirmar-se, por contraste, que Albertina, por resistir sem cedências aos obstáculos repressores do desejo, alcança um notório destaque no decorrer da narrativa.

agrícola, quer dizer, não dispõe da compleição física requerida pelos da sua condição social, sendo “débil e enfermiço” (Castelo Branco, 1971: 38). Mas não é só a robustez física que o distingue do perfil do lavrador. Quando António da Silveira vê João Crisóstomo pela primeira vez, eis a impressão com que fica:

Era macilento, magro, e menos vulgar de aspecto do que devia esperar-se do filho de um lavrador do Minho, onde, pelo ordinário, as caras dos agricultores nos querem parecer pouco mais de rudimentares, como se a natureza as deixasse configuradas na primeira sessão para voltar depois e conformar-lhes os relevos. (*Id.*: 48-49.)

João Crisóstomo, digamos, condiz com o aspeto do herói romântico, não encarnando os traços do rude ou do pacóvio camponês, apesar de carecer daqueles bens culturais (leituras romanescas, sobretudo) que costumam configurar a alma de um protagonista romântico. Avizinha-se, dir-se-ia, apesar evidentemente da especificidade do contexto camiliano, de um Julien Sorel, filho e irmão de lenhadores, mas com os quais se não identificava. Tal como o futuro apaixonado de Mme de Rênal, cuja fragilidade contrastava com a brutalidade imperante no seu meio familiar, João Crisóstomo apresenta sinais de debilidade física. E veja-se que a personagem de Camilo, antes de partir para o Porto, solicita ao pai permissão para ingressar no Seminário, o que tanto pode ser estratégia para escapar à violência física dos campos como pode ser uma forma, a segunda possível (a primeira, a ida para o Brasil, fracassou, justamente por causa da debilidade física da personagem), para resolver o seu mal-estar social na tentativa de escapar a um destino para o qual não revela a menor vocação (nem, em boa verdade, a mínima capacidade). Em síntese, avesso à localização social prescrita pelo nascimento, num contexto ainda desencorajador da mobilidade a bem da estrita reprodução social, o amanuense ambiciona outra identidade social, a que lhe possa consentir o eventual mérito do seu trajeto.

1.2.

Outro aspeto reporta-se ao comportamento ativo e temerário. A personagem não parece pertencer à estirpe daqueles heróis românticos passivos, indolentes, melancólicos, propensos ao confessionalismo, dominados pela resignação, enfim, razoavelmente marcados por tendências passivas (e que proliferam no chamado segundo Romantismo, o do contexto burguês e liberal). Mais próximo deste género de protagonistas estaria António da Silveira.

João Crisóstomo, esse, ajusta contas com Caetano Alves, matando-o. E antes disso, a comprovar a sua índole ativa, num momento da novela particularmente dotado de peripécias rocambolescas dignas de folhetim, deslocou-se a Barbeita disfarçado de mendigo. E lá, dirigindo-se a Albertina, proclama, com não pouco sentido trágico: “– Se o céu mos não der, irei buscá-los ao inferno. Dentro de trinta dias, estarei morto ou contigo” (*id.*: 115). A declaração é assaz emblemática do herói romântico, daquele impulso irrefreável que faz com que o protagonista esteja disposto a tudo para levar em frente o seu irreprímível desejo, que é da ordem do absoluto. E um herói assim disponível para tudo, arriscando perder a própria vida, não tem pejo em convocar o inferno (leia-se: a obtenção de dinheiro por meios ilícitos), se a Providência lhe não proporcionar os meios de que carece para resgatar a moça de Barbeita. A declaração é interessante por evidenciar no amanuense, trabalhador honrado e imbuído de uma honestidade irredutível (devolve, por exemplo, o dinheiro emprestado a Caetano Alves, mesmo sabendo do imbróglio em que este o enredou), a possibilidade, em caso de absoluta necessidade – ou seja: estando em jogo a libertação de Albertina –, de enveredar por vias menos retas. É a paixão exacerbada a cegá-lo nas convicções morais, como se percebe. Uma paixão, à boa maneira romântica, dominante e não isenta de certa loucura. Eis o que sucede, mal sai do cárcere:

João Crisóstomo, ao escurecer deste primeiro dia de liberdade, entrou na estrada de Braga, sem saber dar-se conta do intento que o levava, impelido pelo coração. Era febre precursora de loucura; frenesim como ele, raras horas, o experimentara no afogado recinto do cárcere (*id.*: 106.)^[2]

O dinamismo viril e o orgulho, refira-se ainda, não invalidam a presença na personagem de uma forte sensibilidade, consentânea, de resto, com a debilidade física de que padece desde a juventude.^[3]

2 Este estado de espírito empolga-o, munido do poder conferido pelo dinheiro, a comprar o comandante da guarda, condição imprescindível para passar para território espanhol com Albertina. Conforme refere o narrador: “em vez de comprar um barqueiro que recebesse os fugitivos num ponto do rio, desguarnecido de sentinela, foi direito à fonte limpa, e comprou o comandante da guarda, e compraria o próprio governador da praça, e compraria a própria regência, dizia ele, se estivesse de tempo e pachorra” (Castelo Branco, 1971: 144). À imoralidade do ato, junta-se a vanglória, originada pelo orgulho, de que compraria, com “pachorra” e “tempo”, caso preciso fosse, a própria regência. Este orgulho reaparece noutras ocasiões (para desconfiança de Simão de Valadares, dentro da tigela onde jantara, a personagem deixa a moeda que recebera do senhor de Barbeita, por exemplo).

3 É um herói dado, por exemplo, a lágrimas (sinal de troca de géneros). Empregado ao serviço de um tabelião portuense, só para fornecer um exemplo, o “copista desmaiava naquele trabalho improdutivo além do pão quotidiano: caía-lhe a fronte escaldante sobre o papel, onde às

1.3.

Deve notar-se, enfim, outro traço de carácter correlacionado com a índole sensível do amanuense e já aludido: a flagrante dificuldade de este se ver remetido para a condição de marginal social. João Crisóstomo sofre, pois, enormemente com o facto de a sociedade o repudiar, dando inequívocos sinais de não suportar as acusações insidiosas de que é alvo. Posto em liberdade, não aguenta o estigma da marginalidade e, com isso, (d)enuncia uma flagrante dependência da aprovação social: “Caminhou de rua em rua. Encontrou pessoas, que o haviam estimado. Ninguém lhe disse: “Deus te salve!”; ninguém lhe apertou a mão, dando-lhe os emboras de sair vivo dos ferros” (*id.*: 105). E uma das razões para tanto é “porque o ficaram odiando pelo crime de rapto” (*id.*: 106.). O desamparo, note-se, não se restringe aos conhecidos, alarga-se à esfera familiar. O próprio narrador, cheio de comisseração, afirma: “E tão desgraçado na sua primeira noite de liberdade!... Não ter pai que lhe desse agasalho naquela noite, nem irmão que lhe liberalizasse uma tigela de caldo em sua mesa, na mesa onde ambos haviam comido, com a mãe comum entre eles, a mãe que os amava por igual!” (*id.*: 106-107). Apossa-se então do amanuense uma profunda dor. “Chorava o desamparado lágrimas de travor acerbo, olhando por além fora no caminho de sua casa, alvejado pela claridade da lua” (*id.*: 107). Assim destrocado, João Crisóstomo renega a sua desinserção familiar e o “atroz destino” (*ibid.*)⁴. Como se vê, João Crisóstomo não é Simão Botelho. Não imaginamos o caudal de energia romântica de Simão afetado, ou, pelo menos, afetado assim devido à reprovação social. Para não falar na relação do amanuense com o pai. Um pai pouco razoável: é-nos apresentado como sendo autoritário e de má índole. Movido pela ambição, envia o filho ainda novo para o Brasil, para que este faça fortuna (este corte com o pai é também um corte com a mãe e com a mãe-pátria). O filho vê-se obrigado a partir, qual enjeitado necessitado da riqueza dos trópicos, para adquirir, supõe-se, uma legitimação paterna proporcionável pelo capital. E, como sabemos, das duas vezes que partirá para o Brasil, não alcançará fortuna. Quando

vezes encontrava o refrigério de suas lágrimas derivadas da face” (Castelo Branco, 1971: 117). Como se sabe, tanto a debilidade física como a sensibilidade marcada constituem características emblemáticas de protagonistas tipicamente românticos.

4 Este tipo de contrição não é singular de João Crisóstomo. Veja-se esta passagem retirada de *Agulha em Palheiro*, referente a uma carta que Fernando Gomes manda aos pais: “*Eu nunca devia ter saído da nossa casa de campo. A má estrela não me acharia naquela obscuridade. E, finalmente, rematando a carta, dizia: Quem sabe se eu tornarei a vê-los, meu querido pai, e minha santa mãe?*” (Castelo Branco, 1904: 83).

regressa, por razões de saúde, o “pai, que não era dos mais razoáveis, e tinha outro filho a quem deveras queria, recebeu-o de má sombra. João pedia-lhe que o deixasse ordenar; o pai deu-lhe uma enxada, e mandou-o roçar tojo” (*id.*: 38). Apesar disto, João Crisóstomo parece respeitar bastante o progenitor. A Januário chegará a confessar que dias havia em que chorava por não ter obedecido ao pai (cf. *id.*: 79). E se da primeira vez que passa perto da terra natal tende a culpar esse pai pelo destino que a sorte lhe reservou e apela à mãe, cuja morte lamenta, a verdade é que na segunda vez que por lá transita, a caminho de Barbeita, sofre por saber que não voltará a vê-lo. Em suma, ao inverso de Simão, o amanuense parece incapaz de se definir somente com base numa relação de auto-referencialidade (o “Eu” voltado para si mesmo na assunção do seu ser e sem concessões para o mundo exterior), antes se define a partir de uma relação de alteridade: a opinião/validação social. O caso agrava-se com a condenação judicial. Porque João Crisóstomo não suportará a propagação social de uma acusação injusta que o desonra, equiparando-o à condição de delinquente.

1.4.

E se a acusação é perfeitamente injusta, deve-se a injustiça flagrante ao sistema judicial, aqui e noutras novelas, incapaz de se enclausurar sobre si mesmo por carecer de isenção. Isto é, a instância judicial não dispõe de firmeza suficiente para enfrentar a ingerência de outros sistemas sociais (sistema político, económico, etc.). Efetivamente, os tribunais são o palco de uma justiça perversa, como muito bem nota António da Silveira, ao contra-argumentar, com Voltaire, a razão pela qual João Crisóstomo fazia muitíssimo bem em permanecer exilado no Brasil: “O seu dileto filósofo [Voltaire] [...] escreveu que, se a justiça o arguisse de ter furtado o sino grande de Nossa Senhora de Paris, ainda que toda a gente estivesse vendo o sino na torre, ele sairia de França, e lá de fora provaria que não roubou o sino. Da cadeia é que não” (*id.*: 218). O comentário diz bem da injustiça da justiça (Caetano Alves e Benito Rojas serão libertados, João Crisóstomo, não obstante a flagrante inocência, é condenado). A prestação de Caetano Alves em tribunal, a acentuar os desvarios da justiça, é péssima: “O magistrado enleara-o tão engenhosamente que o réu, a cada investida que dava à trama, ficava mais enredado. Afinal, estupidificado pelo susto, disse que entregava os bens ao autor, e que o deixassem” (*id.*: 217). Reação da assistência: “Os circunstantes riram às gargalhadas da beatífica desistência

do homem, e espantaram-se de um cair de chofre tão redondo à lama dos criminosos vulgares!” (*ibid.*). O infeliz desempenho do réu é compensado pelo dinheiro. Seguindo “alguns experientes deste mundo” que o admoestaram “a que tivesse mais confiança no seu dinheiro e na valiosa atividade dos seus amigos” (*id.*: 221), a personagem não sofre o repúdio da sociedade, antes se vê maciçamente apoiada por esta:

O rico proprietário, quando a indignação pública fazia estampido, era já visitado por pessoas de uma tal qual categoria e preponderância. Destas, alguma, grandemente considerada entre a classe genealógica, saiu de carruagem à porta dos juízes, a oferecer a sua idoneidade em fiança do preso. À imitação deste fidalgo agradecido ao seu credor, outros se ofereceram e empenharam já com o magistrado criminal, já com o cível. (*Id.*: 221.)

O facto de pessoas de “categoria e preponderância” visitarem o réu, entre as quais uma “grandemente considerada entre a classe genealógica”, oferecendo aos juízes “a sua idoneidade em fiança do preso”, e dando o exemplo a outros fidalgos, é denotativo de um sistema judicial onde “la preuve [est] liée à des rôles” (Luhman, 2001: 52), o que condiz com uma sociedade tradicional, na qual a moralidade é apurada segundo a notoriedade da escala social a que se pertence⁵. No Antigo Regime, muito confiado à família e, mormente, às famílias de renome genealógico, “les membres des couches supérieures de la société jouissent d’une plus grande crédibilité au tribunal” (*id.*: 54; cf. também Luhman, 1998: 380 e 415). Tanto assim é que “em caso de processo, o juramento coletivo dos parentes era suficiente para ilibar o acusado ou, pelo contrário, para provar a sua culpabilidade” (Michel, 1983: 46), o que contrasta com o direito moderno, onde cabe ao juiz abstrair-se dos papéis sociais dos que intercedem, por exemplo, a favor da pessoa julgada. Para recorrer uma vez mais a Luhmann:

[...] il [le juge] ne le fait [tirer son jugement] plus directement à partir de représentations du vrai et du juste qui se seraient imposées dans un ordre de la vie sociale qu’il pourrait contempler. Il peut ainsi opérer à partir d’une distance plus grande et il n’est pas tenu, dans tous les domaines à ramifications multiples où il doit rendre une décision, de flairer les principes moraux de jugement qui seraient susceptibles de créer un consensus. Il peut et doit décider en tant qu’étranger (*als Fremder*). (Luhman, 2001: 56.)

5 “Aux riches et aux puissants appartient la “sagesse”” (Garaudy, 1975: 190).

Se Caetano Alves, por escrito, incrimina João Crisóstomo, acusando-o de lhe ter fornecido a nota para falsificação e de ter, inclusive, colaborado com o contrafator a troco de generoso estipêndio, e se esta denúncia, desconsiderada inicialmente pelo corregedor, é incriminatória do próprio Caetano Alves, o certo é que este, em boa verdade, não acaba condenado. Como fica a saber António da Silveira, “conspiravam a favor de Caetano Alves pessoas de grande vulto e influência, notadamente o regedor das justiças” (Castelo Branco, 1971: 232). Mais: “a proteção ao réu era tão evidente e escandalosa quanto ele estava no gozo de seus bens” (*ibid.*). Aliás, o livre uso de bens é a condição justamente imprescindível para o criminoso comprar influências e, assim, manobrar a justiça a seu favor. Ao todo, Caetano Alves investirá a não despreciando quantia de cinquenta contos, o “preço da liberdade” (*id.*: 252). Desta maneira, o corregedor, convencido da inocência do amanuense, incrimina-o para estupefação de António da Silveira; e, no final do processo, declara-o culpado (cf. *id.*: 251). Quanto a Benito Rojas, cujos dias na prisão foram regalados (cf. *id.*: 249), salva-se de ser extraditado para Espanha graças a Caetano Alves, que corrompe um cônsul espanhol, do qual dependia a liberdade do falsário, e isto porque “[o dito cônsul] não tinha motivo algum para ser mais incorruptível que os outros” (*id.*: 252). Portanto, através da corrupção, opera-se uma legitimação social que é o inverso da *diferenciação* recomendada por Luhmann para o sistema judicial:

L’ essentiel est plutôt de construire une sphère propre de sens de manière à ce que les processus sélectifs de traitement des informations provenant de l’environnement puissent être régulés par des décisions et des règles propres au système, afin que les structures et les événements de l’environnement ne deviennent pas automatiquement valides dans le système, mais ne soient reconnus qu’à la suite d’un filtrage des informations. La différenciation ne peut donc se réaliser que par l’autonomisation des procédures et sa portée correspond à celle des possibilités décisionnelles du système. (Luhman, 2001: 51.)

Manifestamente isto não sucede aqui. O tribunal é largamente permeável a dois meios de comunicação simbolicamente generalizada: o dinheiro (capital patrimonial) e o sangue (capital simbólico). E se, no final, os criminosos acabam *de facto* castigados, a punição parece obra de uma Providência⁶. Não

6 Para o Antigo Regime, apoiado numa “metafísica justificadora”, numa “tradição inquestionada”, Deus é a garantia da inexistência da contingência. Ou seja, qualquer acontecimento imprevisto na ordem das coisas ganha sentido e explicação em Deus. Com o advento da modernidade – contexto privilegiadamente anti-metafísico e, em consequência, laico – e a progressiva des-

crença em Deus (substituído por sucedâneos) esvaziou-se a crença na ideia de um Criador a distribuir recompensas e punições, ganhando força a presunção de contingência (a suposição de que tudo é possível, tudo se pode configurar de acordo com a pura possibilidade, tudo, em suma, pode estar sujeito a ser de outro modo). Em conformidade com a crença na Providência, “el fundamento del orden debía encontrar-se en lo escondido y lo irreconocible. Lo latente era un requerimiento indispensable del orden. La mano que dirigía todo debía ser invisible” (Luhman, 1998: 129). A atualidade desfez-se o mais que foi capaz da ideia de Providência, que, afirmada pelos principais arautos e instigadores da modernidade, como Lessing (em *Die Erziehung des Menschengeschlechts*), Herder (em *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*) ou ainda Leibniz (em *Monadologie*), entrou em crise com a Revolução Francesa e com a industrialização, parecendo desaparecer do horizonte contemporâneo iniciado no século XVIII com a idade da razão (o Século das Luzes). Celso Capdequí fala, por isso, na “depauperación mítico-simbólica que aqueja a una cultura moderna, preocupada por desprender-se de todo resquicio de irracionalidad herdado de formas de vida desaparecidas” (Capdequí in Beriain, 1996: 267). Daí as sociedades modernas, conforme sustenta Luhmann, serem sociedades de risco. Porque nelas todas as formas de seleção se defrontam com a contingência, não existindo a estabilidade e a previsibilidade características das sociedades tradicionais. “As formas explicativas, que tinham permitido ainda às teorias uma réstia de punjança unificadora dos mitos cosmogónicos, viram-se” – como escreve Habermas – “sujeitas, na Modernidade, a uma forte desvalorização: a síndrome da validade, de que dependiam os conceitos fundamentais da religião e da metafísica, dissolveu-se” (Habermas, 2004: 43-44); daí que Habermas nos fale da Modernidade em termos de *pensamento pós-metafísico*. O filósofo, refira-se, aponta várias razões para justificar a desagregação do pensamento tradicional, entre as quais saliente-se 1) a evolução de um pensamento totalizante, orientado para o uno e o todo, no sentido de uma *racionalidade processual* (o método experimental das ciências naturais, o formalismo que se apossou da teoria jurídico-moral bem como das instituições do Estado constitucional); e 2) a *destranscendentalização* dos conceitos fundamentais da tradição, originada pelo desenvolvimento das ciências histórico-hermenéuticas no seio de uma sociedade economicista moderna em crescente complexidade, o que gera a irrupção de uma consciência histórica (cf. *id.*: 58). As sociedades modernas, dominadas pelo empirismo, carecem, por conseguinte, de critérios pré-delineados com os quais o mundo estaria munido de definições conclusivas da realidade, como sublinha Luc Ferry: “[...] os Tempos Modernos fazem-nos entrar num círculo que podemos compreender, como a alguns parece, hoje mais que nunca, um círculo infernal. Porque, [...], a dissolução progressiva dos pontos de referência herdados quase naturalmente do passado deixa-nos sem resposta frente às vicissitudes mais simples e mais profundas da existência quotidiana.” (Ferry, 2003: 23). Nesta perspetiva, inúmeros aspetos da vida intelectual e da realidade quotidiana entram no campo do questionamento individual (cf. *id.*: 24). Neste cenário moderno da emergência do individualismo e da erosão das tradições (o desencantamento do mundo sacro-político), a contingência mais não será do que a convicção da radical improbabilidade dos seres e das coisas. Para o mundo moderno pós-tradicional, materialista e seguidor do anti-espiritualismo hegeliano ou do Super-Homem nietzschiano, aberto a significados díspares e a lógicas plurais e polivalentes, uma visão cosmológica da realidade é do domínio do obsoleto, e a religião já não serve (ou já não serve em exclusivo, com a sua deslocação para o domínio da esfera privada) para conferir um sentido aos diversos acontecimentos contraditórios e paradoxais que afetam o ser humano. Enfim, deu-se um gradual processo de secularização, que, a crer em Habermas, comporta três aspetos, que mais não são do que as três fases envolvidas na transição da validade de uma tradição religiosa legitimadora da ordem existente, partilhada por todos, para uma racionalidade válida em termos universais: “As imagens do mundo e as objetivações tradicionais 1) perdem o seu poder e a sua vigência *como* mito, *como* religião pública, *como* rito tradicional, *como* metafísica justificadora, *como* tradição inquestionada. Em vez disso, 2) transformam-se

há como negar que o crime perpetrado pelo amanuense, e com o qual diz recuperar a honra que a sociedade civil injustamente lhe negou, se substitui à justiça dos homens e, nessa medida, ocorre uma reparação da injustiça praticada nos tribunais; e isso nada parece ter a ver com os desígnios da Providência. No entanto, o narrador compraz-se em explicá-lo, e em explicar os castigos destinados às personagens aviltantes, a bem de uma efetiva justiça, invocando a infalível Providência^[7]. Em todo caso, isto é, seja Providência ou mera contigência, a verdade é que a ficção camiliana não carece de justiceiros que fazem as vezes da Justiça inoperante (em *O Senhor do Paço de Ninães*, o negro Vasco mata João Esteves Cogominho; em *O Carrasco de Victor Hugo José Alves*, o negro Damião Ravasco – anagrama quase perfeito de carrasco, repare-se – acaba com a vida de Victor Hugo, degolando-o; etc.).

1.5.

A necessidade inquebrantável de João Crisóstomo ostentar uma honra imaculada não se compadece com o amor. Por “honra” não se entenda, convém esclarecer, aquele pundonor aristocrático que R. A. Lawton imputou a Simão Botelho, avizinhando-o dos pundonores de Domingos Botelho e Tadeu de Albuquerque (*vide* Lawton, 1964)^[8]. Ao arrepio do que defende Lawton, cuja leitura foi refutada, entre outros, por Jacinto do Prado Coelho

em convicções de éticas subjetivas, que garantem o carácter vinculante, privado, das modernas orientações de valor (“ética protestante”); e, 3) reestruturam-se em construções que proporcionam as duas coisas seguintes: uma crítica da tradição assim liberta, segundo princípios do tráfico jurídico-formal e da troca de equivalentes (direito natural racional)” (Habermas, 1987: 66). Numa ficção como a de Camilo, com um pé no Antigo Regime e outro numa modernidade anunciada pela voz de heróis românticos que se rebelam contra as normas tradicionais, a crença na Providência persiste (crença, desde logo, à mostra em títulos correlatos como *Estrelas Propícias* e *Estrelas Funestas*).

- 7 Veja-se o caso de Caetano Alves: ficará sem a fortuna (escondida num cofre da sua quinta da Póvoa de Varzim), roubado por Benito Rojas, que, cedendo ao seu donjuanismo, fugirá ainda com a moça com quem Caetano Alves contava casar. Como que para outorgar estes factos à Providência, o narrador não foge a comentar: “A Providência dá uns castigos que parecem zombarias!” (Castelo Branco, 1971: 253).
- 8 Honra que, em *Vulções de Lama*, José Rato, apostado em casar com Doroteia, coloca em causa na resposta dada aos irmãos que o acusavam de desonrar a família – “que contava, desde os Ratos do século XIV, doze gerações de homens de bem” (Castelo Branco, 1981: 154) – por querer casar com a sobrinha de Balbina Rodrigues: “Alegou em sua defesa que um herói romano – parecia-lhe que era Bruto – muito mais sábio de que ele, dissera que a honra não passava de uma palavra. Ajuntou eruditamente que em algumas nacionalidades citadas pelos geógrafos a honra correspondia à desonra de outros países; e que entre os homens se dava a mesma desigualdade na vaga e arbitraria qualificação de tal honra” (*ibid.*).

(cf. Coelho, 2001: 253-257), Aníbal Pinto de Castro (Castro, 1983: LVI) e, com uma argumentação a todos os níveis brilhante, por Abel Barros Baptista (Baptista, 2009: 81-112), a honra de Simão Botelho, que o leva a desprezar concessões que visassem aligeirar-lhe a pena (e, em sentido mais lato, a própria justiça humana), essa honra decorre de uma superioridade moral (que começa com o “eu” romântico a lutar contra as crenças, os valores e as expectativas das instituições da ordem antiga), vale dizer, procede de um estado de nobreza de alma em confronto aberto com os preconceitos sociais e não resulta do refluxo da linhagem e do parentesco.

Antes do crime, refira-se, o forte sentido de honra de João Crisóstomo está à vista, em particular, em dois momentos. O primeiro diz respeito à maneira hábil como a personagem repudia a oferta de Januário Costa e Silva, que a troca de seis mil cruzados em moedas de ouro, além da oferta da liberdade, contava corromper o amanuense, ou seja, fazer com que este promettesse esquecer Albertina e partisse para longe. Mas prestemos atenção ao segundo momento a que nos referimos e que se reporta àquela parte da narrativa em que as liteiras de Francisco Alpedrinha se cruzam, noite alta, com João Crisóstomo numa serra sugestivamente chamada “*Terra-Negra*”, “por aqueles tempos, suja de salteadores” (Castelo Branco, 1971: 107). Os liteiros do bacharel, avistando o vulto do amanuense, julgam-se cercados por ladrões, o que muito aflige Francisco Alpedrinha: “– Gritem, gritem à-d’el-rei! – clamou o doutor, figurando um ladrão em cada tronco de árvore” (*id.*: 108). No tocante ao amanuense, que reconhece de imediato a voz do pai de Albertina, é dito que “permanecia sentado e imóvel sobre o combro” (*ibid.*). Daí o contraste flagrante: os moços do doutor Negro que “bradavam, em grita desentoada, por socorro” (*ibid.*); e a serenidade total do amanuense. E mesmo quando os liteiros do magistrado lhe dizem que, afinal, ao que parece, tudo não passa de um único homem, sugerindo a hipótese de o confrontar, o receio do doutor Alpedrinha não diminui de intensidade: “Vejam lá no que se metem, que isto é sério e perigoso! – observou Francisco Simões. – Eu tenho aqui meia dúzia de moedas; se esses senhores se acomodarem com isto, dou-lhas, e que me deixem passar a salvo” (*ibid.*). Resposta do amanuense, que continua na mesma, “sem mudar de postura” (*ibid.*): “– Passem, que não há ladrões aqui” (*ibid.*). Reação do pai de Albertina: “O doutor Negro cuidou ouvir a voz de João Crisóstomo, e tremeu pela vida” (*ibid.*). Por essa razão, recomenda aos seus homens que estejam atentos e que se coloquem do lado das portinholas da liteira, isso a fim de o protegerem em caso de ataque. João Crisóstomo trata, logo, de afirmar inequivocamente que o viajante não corre perigo: “– A sua vida está segura,

sr. doutor Alpedrinha [...]. – A sua vida é tão sagrada para mim como a de meu pai” (*id.*: 109). Por conseguinte, temos João Crisóstomo numa situação de superioridade relativamente ao doutor Negro, superioridade que se deve entender não somente no sentido físico (o doutor e os seus moços temem, dada a má fama do lugar, estarem em presença de bandidos, o amanuense, ainda que só, é senhor da situação), porém igualmente em termos de superioridade moral. A impossibilidade do amanuense, o mesmo é dizer, a sua serenidade, em flagrante contraste com o pavor dos homens de Francisco Alpedrinha, sinaliza um estado de consciência tranquilo. Recorde-se, a propósito, a impressão que João Crisóstomo causara em António da Silveira na cadeia da Relação do Porto: “António da Silveira [...] [ficou] cativo daquele homem, cujo sossego justificava a pureza da consciência” (*id.*: 51). E recorde-se também a inusitada reação da personagem à carta do cadete, onde se dava conta da acusação vil que pendia sobre ela: “João Crisóstomo acabara de ler a carta serenamente”, observa o narrador, para acrescentar: “Horribilíssima serenidade!” (*id.*: 200) (“Horribilíssima”, porque bem depressa a serenidade cederá lugar às lágrimas). Regressando à cena do encontro noturno, cabe enfatizar que o amanuense teria motivos de sobra para se vingar do doutor Negro (mandou-o prender, tentou corrompê-lo, prolongou-lhe o mais que pôde a pena de prisão), todavia, como quem concede uma graça, João Crisóstomo deixa o pai de Albertina passar livremente. E com esse gesto – que pode lembrar ironicamente a clemência de um patriarca detentor do poder de vida ou morte (*patria potestas*), mas que decide poupá-la –, a personagem tende a manifestar um sentido de honra que o patriarca já não pode reivindicar. Mais ainda se pode dizer (se é que não se deve dizer): que, em termos de sugestão, o terror do magistrado e, num claro contraste, a serenidade do amanuense são como que a face visível da falta de honra do patriarca e da sua presença no moço. Mas pode perguntar-se: e o facto de fugir, por três vezes, com a filha do magistrado, ousadia que lhe vale a reprovação social, não é significativo de desonra? Aqui, a resposta pode vir sob a forma de excerto de um diálogo retirado de *Estrelas Propícias*, entre António de Azevedo Barbosa e João Bernardo Taveira. Diz o primeiro isto: “– Bem: e não entendes tu que seria uma indignidade ir eu perturbar o sossego do pai de Corina, casando-lhe com a filha, por meio de um rapto ou da intervenção da justiça?” (Castelo Branco, 1971a: 61). Responde João Bernardo: “– Não entendo assim a dignidade. Se Corina consentir em ser raptada para o mais santo dos intentos a que o coração a pode impelir; e, se ela razoavelmente se não quiser sacrificar à ambição do pai, nem a tua honra, nem a sua, nem a da família ilustre ou não ilustre, sofrem desaire” (*ibid.*).

Pela precedência geracional e pelo poder (simbólico e real) que concentram em si numa sociedade como a do Antigo Regime, não custa entender que os patriarcas sejam, enfim, por excelência, depositários da honra. Na verdade, porém, evidenciam, como é o caso do Doutor Alpedrinha ou de Januário Costa e Silva, comportamentos pouco veneráveis.

A honra acha-se antes em heróis tipicamente românticos como João Crisóstomo, como referimos. Em *O Bem e o Mal*, a certa altura, cruzando-se com Rui de Nelas, Casimiro de Bettancourt, inadvertidamente, diz: “– Sr. Rui de Nelas, quem me feriu na batalha foi a espada da honra” (Castelo Branco, 2003: 83)⁹. Assinalemos, no entanto, uma peculiaridade de João Crisóstomo. Sobretudo tendo presente, novamente, um herói como Simão. No filho do corregedor Domingos Botelho, o sentido da honra parece estar para lá das contingências sociais. Simão mantém, pois, uma relação com o Direito que é a de quem não reconhece aos tribunais legitimidade mínima para avaliarem o seu comportamento associal. O herói posiciona-se acima dos juízes, reconhecendo como único juiz nada menos do que Deus. Daí não precisar de validação social. Não sucede o mesmo com João Crisóstomo. Note-se como este reage à oferta de Caetano Alves de fugir com Albertina para o Brasil: “O seu pensamento do Brasil, encanta-me, sr. Chaves! Trabalhar ao lado da mulher que amo, toda a vida! Morrer abençoado dela e da sociedade!...” (Castelo Branco, 1971: 125). Como se vê, o sonho de uma vida em conjunto com Albertina não se afigura suficiente, sendo necessário acrescentar outra componente inultrapassável: a bênção da sociedade. Esta exigência de validade social é típica do Antigo Regime, onde as pessoas existem não fora mas dentro da ordem social estrita. O desencontro do indivíduo com a sociedade é, em larga porção, um dos vetores estruturantes do imaginário mítico-simbólico romântico, como é sabido, e corresponde a uma necessidade imperativa: afirmar a emancipação, em pleno gozo de liberdade, até aos confins do absoluto. Não admira que a índole do herói romântico despreze a sociedade e não raramente a enfrente abertamente sem escrúpulos de ordem moral. A ordem antiga, essa, inscreve o indivíduo dentro do sistema social e define-o através dele, sob pena de o punir com uma insuportável marginalidade. Como nota Luhmann: “*La naturaleza del hombre era su moral, su capacidad de ganar o perder el respecto en la vida social*” (Luhman, 1998: 200). João Crisóstomo é manifestamente

9 E será este mesmo Casimiro que, depois de reencontrar a mãe, agora condessa, recusará perfi-lhar os bens que esta herdara do conde de Azinhoso, correndo o risco, como sensatamente lhe lembra a progenitora, de sua sobrinha se apoderar do vínculo, enquanto ele e a esposa se veriam constringidos a viverem numa habitação a ameaçar ruína (cf. Castelo Branco, 2003: 231-232).

dependente do julgamento social, o que não é evidente numa personagem como Simão Botelho. Porquê? Provavelmente porque o filho do Brocas desce da aristocracia de corte por parte da mãe e é filho do corregedor de Viseu. Quer isto significar uma linhagem com certa relevância e, como tal, capaz de conferir automaticamente reconhecimento social. Simão pode, por esse motivo, dar-se ao luxo – socialmente falando – de esbanjar prestígio cultivando alguma marginalidade, que não lhe afeta a relevância social assegurada pela genealogia um tanto distinta. Por exemplo, “partiu muitas cabeças” (Castelo Branco, 2004: 27) dos donos de umas vasilhas, vingando assim o espancamento de um criado de seu pai. A pancadaria (que serve o propósito de indicar a índole violenta e irrefletida mas também valente e justa de Simão) não resultou em nenhuma ordem de prisão. Leia-se: “armado de um fueiro que descravou de um carro, partiu muitas cabeças, e rematou o trágico espetáculo pela farsa de quebrar todos os cântaros. O povoleu intacto fugira espavorido, que ninguém se atrevia ao filho do corregedor” (*id.*: 27). E as queixas dos feridos de nada valerão. E mesmo depois de Simão cometer um crime punível com a força, não falta um juiz de fora a compadecer-se dele. Mas Simão despreza ajudas e conselhos. Porque despreza a justiça dos homens. João Crisóstomo é assaz diferente, desde logo por ser permeável ao crivo social. Como não procede de uma família com bens e não beneficia da proteção de um nome sonante, a honra, tudo bem considerado, consiste no único bem que socialmente possui suscetível de o tornar superior aos detentores de património e/ou linhagem. A honra é assim um capital precioso, capaz de pôr em causa o amor, como sucede com outros protagonistas camilianos desfavorecidos socialmente, porém apetrechados de um fortíssimo sentido de honra, não raro manifesto em posições exageradamente intransigentes. Em *Agulha em Palheiro*, Fernando Gomes, a certo passo do enredo, diz a Paulina: “– Vai, minha amiga, e esquece-me, se quiseres e poderes. O que nunca poderás esquecer é que o homem, que te não servia para o coração, tinha alguma boa qualidade que há de eternamente viver em tua memória. Antes esquecido por ti, que desonrado por amor de ti, Paulina” (Castelo Branco, 1904: 175-176)¹⁰.

E é o caso, apenas para mencionar mais um exemplo, de António de Azevedo Barbosa (*Estrelas Propícias*), protagonista sem vínculo genealó-

10 Já antes, a propósito dos brilhantes trazidos por Paulina, na sua fuga com Fernando, disseram-lhe este, a mostrar que nele desonra e felicidade amorosa não andam a compasso: “Teu pai vai receber da minha mão os brilhantes de sua mulher e de sua filha; tu entras espontaneamente num convento; e de lá requeres dispensa do consentimento de teu pai: sairás de Madrid com honestidade, e eu com honra. É impossível ser feliz, e dar-te felicidade, se faltarem estas condições à nossa união” (Castelo Branco, 1904: 165).

gico, no entanto, extremamente honrado e digno, o que lhe vale uma censura do ancião Valentim da Costa, que lhe repara, com justeza, o excesso de dignidade:

Eu sei bem o que é a dignidade; achei que a sua se manteve sempre na altura dos mais dignos homens de outros tempos; admirei-o e louvei-o pelo que outros chamariam demasias de orgulho sob a capa de independência; agora, porém, é chegada a hora de eu lhe dizer que, assim como a suave religião se descaminha até ao fanatismo execrável, assim a briosa dignidade, se perde o rumo do bom juízo, vai dar consigo nuns excessos rudes, insociáveis e repelentes. A sociedade aplaude os virtuosos, mas desadora os que fazem de sua virtude uma tribuna para lhe censurar as fraquezas. O excesso do bem é um mal que não me aproveita a mim, nem a outrem. Eu quero que António de Azevedo se mostre alegre para que o mundo não diga que a honra tem uns pavores interiores refratários ao contentamento. (Castelo Branco, 1971a: 197-198.)

Retornando a João Crisóstomo, cabe sublinhar o facto de a personagem, manchada na honra, a não ser pela lógica do crime, não ter como recuperar o crédito social. Fundamentalmente por não dispor de capital. Numa carta endereçada a Albertina, o amanuense revolta-se contra a organização social rígida e aspira a uma des-hierarquização: “Eram mal dissimulados prantos, ódios e vociferações contra a férrea organização da sociedade” (Castelo Branco, 1971: 119). João Crisóstomo, é caso para dizer, envereda por um *individualismo revolucionário*, expressão cunhada por Luc Ferry para designar o individualismo emergente no contexto da Revolução (e antes) e que “se traduit par une révolte des individus contre la *hiérarchie* au nom de l'*égalité*” (Ferry & Renaut, 1987: 31). Desprovido de recursos, não obstante ter estado no abundante Brasil (em pequeno e depois de casado), onde outros enriquecem fartamente (é o caso de Caetano Alves), dir-se-ia marcado por uma inexorável estrela funesta. Ao assediá-lo, o astuto e aviltante Agostinho José Chaves (sob o nome falso de Caetano Alves) colocará, com argúcia, a ênfase da argumentação na falta de dinheiro: “eu sei que vossemecê é um rapaz de boas qualidades, trabalhador e honrado. Pena é que seja pobre” (Castelo Branco, 1971: 121). Na palavra “pena” está contida a fatalidade que, por mero acaso de nascimento, dissociou o dinheiro da pessoa honrada e trabalhadora que é o amanuense. Ora, como muito bem diz D. Rozenda, em *O Carrasco de Victor Hugo José Alves*, “Hoje em dia, não se respeita senão o dinheiro...” (Castelo Branco, 1902: 63). Resta-lhe, ele que se “contorcia[...] na angustiosa impossibilidade de provar sua inocência” (Castelo Branco, 1971: 256), a possibilidade do crime ‘justiceiro’, com o qual,

pelo menos, recupera no íntimo de si mesmo a honra conspurcada, embora à custa do amor. Veja-se a carta, na cadeia, dirigida a António da Silveira: “Saldei as contas. Agora posso morrer. Caetano Alves deve ter empastada no sangue da cara a denúncia que deu ao corregedor. Como a sociedade, em vez de me vingar, me escreveu na testa o ferrete de ladrão, vinguei-me eu” (*id.*: 291). E veja-se o bilhete que, pouco antes de falecer, escreve a Albertina: “Apalpo a fronte e já não acho o ferrete. Lavou-mo o sangue do assassino da minha honra. O teu marido não podia morrer infamado” (*id.*: 282). E ainda, instantes antes de a morte o levar: “– Minha mulher, já vês que te deixo a única herança que podia deixar: um nome sem o ferrete de ladrão. A sociedade perdoará ao homicida...” (*id.*: 288). E de nada adiantaram as súplicas de Albertina para que deixasse Caetano Alves à mercê “da mão divina da Providência” (*id.*: 274). Há em João Crisóstomo, digamos com Slavoj Žižek, um excesso de vida que dá pelo nome de “honra”, excesso pelo qual a personagem é, muito heroicamente, capaz de sacrificar tudo o resto, inclusive a sua tão aspirada felicidade com Albertina:

O que torna a vida *digna de ser vivida é o próprio excesso de vida*: a consciência de que existe qualquer coisa em nome da qual estamos dispostos a arriscar a vida (podemos chamar a esse excesso “liberdade”, “honra”, “dignidade”, “autonomia”, etc.). Só estamos *verdadeiramente vivos* quando estivermos prontos a assumir esse risco (Žižek, 2006: 119-120.)¹¹

11 Já agora, seja-me permitido um parêntesis para evidenciar a psicologia indomável de Albertina, psicologia que seguramente a talha para incutir ânimo em João Crisóstomo. Em conformidade com o espírito romântico, a moça não vacila com o repúdio social e eleva o desejo a um lugar primordial e intocável. Enquanto o amanuense não aguenta a desconsideração social de que é alvo, Albertina esforça-se por ser impermeável à difamação e procura situar-se para lá das constrições sociais. Nesse sentido, como que levanta uma barreira intransponível entre a trincheira dos prec(onc)eitos do mundo social e a trincheira das recomendações ditadas pelo coração. A fim de viver ao lado de João Crisóstomo, a moça, insensível à censura social, não hesitou, recorde-se, em fugir da casa paterna e da propriedade de Barbeita; e, perante a proposta que lhe fez António da Silveira de renunciar ao desejo, reagiu desprezando, logo, a sociedade: “V. S.^a falou-me muito em mundo, e sociedade e opinião pública. Eu não devo nada ao mundo” (Castelo Branco, 1971: 64); e é ela, numa carta, quem instiga o amanuense com este lapidar e destemido lema: “Fortaleza igual à perseguição que nos faz o mundo” (*id.*: 110). E veja-se, ainda, já agora, esta não menos exemplar passagem: “O trabalho já o não distraía. A calúnia cravara-lhe no cérebro a garra. Depunha a pena, e comprimia as fontes arquejantes. Assim que a represa das lágrimas era tanta que se afogava nelas o alento, João Crisóstomo não podia deixar de vertê-las no seio de Albertina. Contou então em soluçantes ânsias o seu descrédito. Albertina, de princípio, sucumbiu; depois, recobrou-se, venceu a natural fraqueza da mulher, que vê chorar um homem, e disse: – Não me disseste na Corunha: “Quando o mundo me chamar ladrão diz-me tu que o não sou”?... Fizeste-me esperar tanto do meu amor, e agora não valho eu nada para ti, quando o mundo te injúria!... E deixas-te esmagar, meu amigo... Que hei de eu fazer, se tu choras! Onde hei de eu ir procurar almas vigorosas que te reanimem!... Deixa-me

Assim, João Crisóstomo não resiste a querer fazer justiça com as suas próprias mãos, com tudo o que isso inevitavelmente acarreta de nefastas consequências. “O primeiro e mais frequente conflito é” – Hegel *dixit* – “o que se trava entre o amor e a honra. Com efeito, a honra possui o mesmo carácter de infinitude do amor e pode, portanto, opor ao amor um obstáculo absoluto. O dever da honra pode muitas vezes exigir o sacrifício do amor” (Hegel, 1958: 251).

2.

António da Silveira não apresenta ambiguidades morais, sendo o único protagonista de quem se pode dizer, em bom rigor, que possui uma conduta inexcusável. Dir-se-ia o representante da bondade. Sem mácula, e a troco de nada, empenha-se em socorrer tanto o pai desgostoso como os amantes em fuga, ele que começou por nutrir amor pela filha do bacharel, recorde-se. Como confessa a Albertina:

ser o teu mundo unicamente; despreza a injúria, e aceita o louvor desta pobre Albertina! Tu és um mártir, tu és um anjo atribulado pelo meu amor... Refugia-te em mim, e Deus nos defenderá!” (*id.*: 238-239). Albertina, que não se deixa amolecer pela chantagem patriarcal, dá assim uma lição de resistência ao amanuense (o que nem sempre sucede, note-se. Eis o que acontece quando o casal toma conhecimento através de uma carta, assinada como sempre por António da Silveira, de uma ordem de prisão referente ao amanuense: “João, [...], mostrou a carta, e juntou o susto que tinha de ser preso, posto que o patrão o mandava sossegar. A esposa, quebrantada pelo pavor do cárcere, e previsão da morte do marido entre ferros, desmentiu a prometida coragem. Irrompeu em ais e gritos, que alvorçaram a família” (*id.*: 246)). Para a moça, o mundo pouco ou nada conta; por isso, não compreende o abatimento do marido por causa da calúnia que sobre ele circula nesse mundo (“E deixas-te esmagar, meu amigo”). A primazia reside na relação que mantém com João Crisóstomo, daí o seu apelo para que este se deixe absorver pelo desejo sentimental e esqueça a sociedade que o atormenta (“Deixa-me ser o teu mundo unicamente; despreza a injúria, e aceita o louvor desta pobre Albertina”); e, ainda, convoca o argumento, muito típico do heroísmo romântico, de que Deus está do lado deles (“Deus nos defenderá!”). Como filha de um descrente (a conversão do doutor Negro ocorre *in extremis* e à conta do sofrimento), é de crer que não tivesse recebido na infância educação religiosa. Quando o narrador, a começar a narrativa, com o intuito de desvendar o mistério da sua miserável existência como mendiga, se manifesta surpreendido por vê-la sofrer sem dissabores os males da sua condição de indigente, responde deste modo Albertina: “– Que remédio, senão sofrê-los!” (*id.*: 11); e perante a insistência do interlocutor de que poucos infelizes assim se saberiam consolar, contrapõe a mendiga do Mirante em jeito de expiação caracteristicamente camiliana: “– É porque são poucos os infelizes que sabem o caminho do Calvário, o porto da Cruz” (*ibid.*). Não andarei porventura longe da verdade se disser que, dos três heróis românticos, Albertina é a mais ágil e desembaraçada. Por não sofrer o empecilho de um sistema de crenças ainda apegado aos pressupostos e às exigências de uma tradição aristocrático-rural-patriarcal. Tanto mais cresce a sua persistência amorosa e a sua convicção de estar do lado certo quanto mais certa é a vocação patriarcal da sociedade (decalcada de uma cultura doméstica onde impera a supremacia paternal).

Foi V. Ex.^a a primeira mulher que os olhos de minha alma viram. Levei-a em espírito às suaves solidões da aldeia onde nasci, e imaginei quadros de uma felicidade tão ingénua, e abençoável em Deus, que cheguei a crer na impossibilidade de renascer para mim um amor semelhante [que, de facto, não renascerá por mulher alguma; o militar permanecerá, como sabemos, solteiro]. (Castelo Branco, 1971: 61-62.)

Sabendo não ser correspondido, o cadete, sem demora, substituiu o desejo amoroso por uma fraterna amizade, estendida de muito bom grado a João Crisóstomo. O facto de ter sido preterido não desencadeou, muito ao inverso do que sucede noutras novelas (pense-se, para referir talvez o caso mais radical, em *O Santo da Montanha*), um nocivo sentimento de rivalidade mimética que, por seu turno, descambaria para uma indesejável situação de antagonismo binário, típica da psicologia sentimental dos triângulos amorosos.

De resto, a bondade de António da Silveira é reconhecida pelo doutor Alpedrinha. O bacharel considera-o nada menos do que o “primeiro homem honrado do globo!” (*id.*: 159). E dele dirá o corregedor: “É um mancebo na infância do coração, nas primeiras quimeras da vida, não apalpada ainda pela suja mão da experiência” (*id.*: 216). E, por sua vez, o narrador, a certo passo, comentará: “Singular homem este! Aqui fazemos alto para pedirmos à natureza excecional deste alferes de cavalaria a definição de semelhante índole, que é uma das raras joias que eu conheço da natureza” (*id.*: 51). E numa carta assinada por João Crisóstomo, encontra António da Silveira estas palavras elogiosas: “Não me ofereço como exemplo à sua vida, que é a de um justo” (*id.*: 292). Observe-se ainda, com mais um exemplo, o que nos é dito, quase a findar a narrativa, e para documentar o espírito de sacrifício da personagem: “No espaço de cinco anos de expatiação, comportou pacientemente muitos dias de fome, para não pedir a seu irmão excedentes às suas legítimas, que montavam a pouco” (*id.*: 293).

2.1.

A “natureza excecional” de António da Silveira, diga-se, não é alheia ao facto de o militar provir de Trás-os-Montes, ou seja, de um espaço rural supostamente (ainda) impermeável à corrupção citadina. A ideia de pureza do campo, bastante presente, como sabemos, na ficção camiliana, tende a configurar António da Silveira na proporção de um bom selvagem e, com isso, na medida de um herói inscrito sob o signo da moral de Rousseau

(o privilégio da virtude confinado à natureza). Esta presunção aparece na parte em que o doutor Negro exclama ao cadete: “É um bom moço, sr. Silveira!... é o senhor um coração admirável! – disse afetuosamente o doutor, apertando-lhe a mão. – Meu amigo, está inocente de mais para lidar com este mundo. Fuja destas úlceras. Vá para a sua aldeia, e esqueça-se de que saiu de lá” (*id.*: 69). Mas também se acha presente na tese segundo a qual a ignorância e a virtude andam emparelhadas, ao passo que o saber (adstrito à cidade) acarreta a perversidade (Emílio, recorde-se, dispunha até idade avançada unicamente de um livro). Continua Francisco Alpedrinha, falando contra o saber como se a educação fosse responsável por si só pelo comportamento da filha, que, saliente-se, recebeu uma formação esmerada (entre outros saberes, lições de piano e francês):

Guarde esse ótimo tesouro [a virtude] para uma mulher que lhe há de lá ir ter guiada pela mão do seu anjo bom. Se tiver filhas, não passe com elas os limites da sua pequena área. Não lhes diga mesmo que conheceu uma desgraçada desobediente a seu pai. Não as eduque. Ignorância, que é a virtude: estupidez, que é a felicidade. Trevas, trevas, meu amigo; que toda a luz de entendimento é uma faísca do inferno. (*Ibid.*)

O próprio António da Silveira acaba por adquirir a nítida consciência da oposição entre o campo (*locus* adstrito à virtude) e a cidade (*locus* afeto à corrupção): “– Vou sair do Porto, sr. doutor: agora sim; é tempo de ir esconder-me na minha aldeia, e esquecer o que vi e ouvi neste tremedal da sociedade culta...” (*id.*: 211).

João Crisóstomo, por quem o militar tanto intercede junto do doutor Negro, é, convirá notar, quem mais se aproxima da virtude de António da Silveira, pelo agudo sentido de honra por que se rege. Mas há outro aspeto – refira-se – que os aproxima, posto que de modo distinto. É o facto de ambos se avizinharem da figura de Cristo, o que não raro sucede com os protagonistas camilianos (sobre a figura de Jesus Cristo no Romantismo – ou seja: sobre a figura romântica de Cristo –, veja-se *Jésus Romantique*, notável estudo de Xavier Tilliette, 2002), por uma razão simples de perceber e que consiste no facto de a figura de Cristo, humana e divina em simultâneo, simbolizar a unidade com o absoluto, o que é deveras consentâneo com a filosofia romântica. Como afirma Javier Hernández-Pacheco: “Jesuscristo es el Dios hecho hombre, y en este sentido es el mediador, el que restablece la unidad fragmentaria del mundo con el Espíritu Absoluto” (Hernández-Pacheco, 1995: 188). Não surpreende, assim, que Cristo se tenha tornado

numa figura apropriada ao projeto romântico. E também numa figura implicitamente presente nalgumas personagens de Camilo, que encarnam, por assim dizer, aspetos imputáveis à figura de Jesus, porém de maneira diferente, cada qual lembrando Cristo a seu modo. Em *O Bem e o Mal*, como nota José Augusto Mourão, “Bastaria cotejar a parte referente ao processo judicial de Casimiro, sobretudo o interrogatório, para encontrar o fio intertextual que o liga ao processo de Jesus” (Mourão, 1994: 424). O mesmo se pode afirmar no que se reporta ao interrogatório do processo judicial de Simão Botelho, e tudo o que vem depois. António da Silveira, esse, imita Cristo noutra sentido: além de apelar à imitação do Messias, manifesta um comportamento cristão (oferece, qual bom samaritano, guarida e amparo ao doutor Negro, quando este se acha na miséria e esquecido dos amigos de outrora; e, mais tarde, acode Albertina). Quanto a João Crisóstomo, é colado à personagem de Jesus, como se o encarnasse, a começar pelo apelido Crisóstomo (derivado de Cristo) e pelas iniciais do nome completo (J. C.); e dele vem dito a certa altura que “Custava-lhe já a *suportar a cruz*, ainda com o ombro de Albertina lacerado sob o peso dela” (Castelo Branco, 1971: 255; o itálico é nosso); e o próprio, no momento em que a esposa o procura incentivar, dizendo-lhe “– Confiança no Altíssimo, filho!”, o próprio, dizíamos, exclamará, numa clara apropriação de uma cena da crucificação de Cristo: “Está nas mãos dele [Caetano Alves] esta *esponja de fel*, que se me não despega da boca!” (*id.*: 274; o itálico é nosso). Para além disto, mencione-se também a forma como, prestes a deixar este mundo, João Crisóstomo evangeliza o materialismo do seu patrão: “e falou na imortalidade da alma com tanta elevação, subtileza e compungimento, que arrancava prantos, e calava no ânimo obdurado do argumentador filósofo” (*id.*: 286); e ainda esta passagem, intertextualmente correlacionada com o estado de angústia de Cristo no Monte das Oliveiras, na noite em que o prenderam: “E limpava um suor, semelhante ao soro do último sangue” (*ibid.*).

2.2.

Se tivéssemos de categorizar António da Silveira, diríamos que parece provir do hemisfério dos heróis românticos de tendência passiva. Elena Losada Soler (cf. Soler, 1991), questionando a existência de um Romantismo heroico-trágico em Portugal (indagação cuja resposta desemboca forçosamente na personagem Simão Botelho) e seguindo a distinção de herói romântico proposta por Jan Bialostocki, fala nesse tipo de herói romântico-trágico no qual filia o protagonista de *Amor de Perdição*. É aquele protagonista romântico

ativo e dotado de uma coragem à prova de bala que se insurge contra o (fatal) destino. Dominado por um avassalador entusiasmo, entrega-se a uma luta titânica (na senda de Prometeu). A este tipo de herói romântico, próprio do primeiro Romantismo (o Romantismo de Hegel, de Schelling, de Hölderlin e que tem a ver com a Revolução Francesa), opõe-se o protagonista do segundo Romantismo (correlato com o contexto de uma burguesia triunfante). Neste caso, o protagonista já não parece seguir Prometeu, não estando disposto a desgastar-se ao serviço de uma (inútil) luta titânica. É exemplo suficiente deste (segundo) género de indivíduo romântico o quase pacato António da Silveira. Pautado nitidamente pelo pendor confessional, é um herói algo passivo (não obstante ser militar), intimista e sentimental, numa palavra, dir-se-ia moldado pelos versos de Lamartine. Eis como vem caracterizado a certa altura da narrativa: “solitário pensador das fragosas montanhas penduradas sobre o rio Córrego” (Castelo Branco, 1971: 18). O que não é sem lembrar a definição de Erich Auerbach relativa ao poeta romântico: “é um estranho entre os homens; é melancólico, extremamente sensível, ama a solidão e as efusões do sentimento, sobretudo as de um vago desespero no seio da Natureza” (Auerbach, [1987]: 228). Não custa ver em António da Silveira um poeta romântico assim proposto. Tanto mais que é um leitor indolente de clássicos greco-latinos (Cícero, Horácio, Virgílio), por isso “[que] amava a liberdade à romana, a liberdade dos Gracos e dos Catões, por amor da qual uns cidadãos se arrancavam as entranhas como Bruto, e outros ofereciam o pescoço à espada dos pretorianos como Cícero, e as próprias mulheres se cortavam o seio com o punhal como Caecina Paetus” (Castelo Branco, 1971: 18-19). Trata-se ainda de uma personagem marcada por uma forte sensibilidade evocativa das comutações de sinais de género. Repare-se na reação que apresenta, julgada inusual pelo narrador, perante o repúdio de Albertina: “O cadete estava de pé; e, quando em análogas circunstâncias, toda a pessoa discreta e briosa se levantaria da cadeira para sair, é então que ele se assentou. Justificadamente o fez; a arte pode estranhar o caso; mas a natureza admite-o: é que sentiu um tremor e desfalecimento de pernas” (*id.*: 32). Esta reação mais não é do que a manifestação do choque provocado por uma rejeição inesperada. Como diria Luhmann: “cualquier comunicaci3n, por cuidadosa que sea, expresa ciertas expectativas de 3xito que pueden reforzarse masivamente, sobre todo con ayuda de todos medios de comunicaci3n simb3licamente generalizados: quien declara su amor se siente casi con derecho a ser amado” (Luhman, 1998: 187). À guisa de justificaç3o pelo seu comportamento, define António da Silveira, ao narrador, o seu “modo de ser naquele tempo” (Castelo Branco, 1971: 30): “EU ERA UMA MENINA” (*ibid.*).

2.3.

Persiste, porém, na personagem um notório apego ao mundo tradicional, como se nota em excertos como este: “[É] filho dócil e incapaz de sacrificar a obediência às suas imaginações romanizadas pelos poetas e prosadores latinos” (*id.*: 19). Mais: sujeita-se à vida militar sem vocação para tanto e, pior, alinha num regimento oposto ao das suas convicções, isso tudo por causa de um tio general, “português à antiga” (*id.*: 18), responsável pelo seu ingresso no exército; e vale a pena recordar também a sua insistência no sentido de Albertina obedecer ao pai (em nome da sociedade e para pôr cobro ao sofrimento do ancião), a despeito de a saber apaixonada pelo amanuense. Digamos que António da Silveira, personagem sensível aos afetos e ao coração, detentor de uma candura que não anda longe da inocência do “bom selvagem”, é igualmente alguém disposto a conservar-se dentro dos parâmetros da ordem convencional pela tradição, apesar de a saber inadequada. No início da novela, na parte do enredo em que Francisco Alpedrinha lhe sugere que case com a filha, mesmo sem o consentimento dos pais, recorrendo à justiça em caso de necessidade, António da Silveira retorque (antes de o doutor Negro lhe cortar a palavra): “– Mas a desobediência...” (*id.*: 26). Nesta adversativa está contida a repugnância de o jovem cadete desobedecer aos progenitores. Inversamente, João Crisóstomo e Albertina fizeram o que jamais faria o militar.

E António da Silveira não só não desobedece aos pais como, ainda por cima, vira, por assim dizer, filho (obediente) de Francisco Alpedrinha. Dir-se-ia ser o filho que Francisco Alpedrinha gostaria de ter tido (e o magistrado, repare-se, não deixa, no fundo, de ser o pai simbólico do militar). Neste sentido, o cadete cumpre as vezes de Albertina, sendo ele quem cuida do magistrado. Leia-se esta passagem, numa altura em que já não é possível ao doutor Alpedrinha escamotear a miséria – leia-se: expiação¹² – que o assola:

12 O padecimento, como é típico em Camilo, conduz à conversão, mesmo naquelas mentes visceralmente anti-clericais, como a do doutor Negro. No capítulo décimo terceiro, onde a descrença do magistrado é evidente, dizia-lhe o militar (a fala, repare-se, é atribuída a um consolador piedoso perante um ímpio inconsolável): “Conforme-se, que a dor é um legado comum. Aceite esse cálice em desconto dos seus pecados. Considere e veja que não há virtuoso sem penas. Como não há de senti-las quem procedeu iniquamente?” (Castelo Branco, 1971: 164). Esta afirmação é interessante pelo que supõe: 1) este mundo é para todos um vale de lágrimas; mas 2) o facto de todos sofrerem serve de garantia “lógica” à convicção de que também os mais sofrerão, e porventura mais; e 3) o que a experiência ensinou ao cadete é coadunável com isso (a vida bondosa e pia, conduzida na observância dos preceitos divinos, não garante uma vida feliz a ninguém). Note-se, agora, que o que levará Francisco Alpedrinha a crer na Providência não serão as palavras do militar sobre a existência de Deus (e de um Deus justiceiro). A conversão do advogado prende-com com o insuportável padecimento que o afeta, ou seja, com um sofrimento conducente à esperança de um Deus redentor (expiação). Leia-se o que senti-

Antônio da Silveira, captando a confiança do criado, soube que os recursos escasseavam em casa do doutor. Era já um viver de empenhos de objetos desvaliosos, que os importantes estavam já vendidos ou empenhados. [...] Pediu [Antônio da Silveira] a seu irmão morgado um empréstimo, e com quanta delicadeza podia conseguiu que a mãe de Albertina lhe aceitasse o necessário para as despesas de cada mês, tirando a partido que o doutor seria estranho ao favor que a senhora lhe fazia de o admitir com *liberdade de filho*. (*Id.*: 225; o itálico é nosso.)

A devoção filial de Antônio da Silveira irá mais longe. Com autorização do irmão morgado, hospedará o casal Alpedrinha na casa familiar de Trás-os-Montes. E, qual irmão, será também o cadete (por essa altura coronel), anos mais tarde, a acudir a Albertina.

Tudo isto é significativo de Tradição e Modernidade. O que o torna num protagonista de transição: digamos que Antônio da Silveira *sente* como um romântico, pelas suas manifestas aspirações românticas, mas *comporta-se* como um filho do Antigo Regime, por não se emancipar da tutela parental,

damente refere já perto da morte: “– Tenho padecido muito... É impossível que não haja Deus, e outra existência. Isto não pode acabar aqui. As dores imerecidas devem ser o testemunho de um destino, onde há o consolarem-se os atormentados neste mundo. Creio em Deus, creio no Deus que formou a sua alma de tantas virtudes, Antônio da Silveira!” (*id.*: 229). Bem afastados estamos daquele Alpedrinha que, abalado com o comportamento de Albertina, não hesitava em denegrir a imagem da mulher com base numa interpretação misógina (e muito em voga no patriarcado, como é sabido) do mito bíblico de Eva, ele que, por mais de uma vez, se afirmava descrente em Deus e incondicional adepto de Voltaire (*cf. id.*: 69). O comportamento do magistrado, fã de Voltaire, o seu *evangelista predileto*, suscitara, de resto, a seguinte desaprovação do narrador: “Mau costume este dos que sofrem dores do orgulho, da soberba, e de paixões mais ruins ainda, avocarem a Providência ao seu partido, e darem-lhe a direção das suas iníquas traças” (*id.*: 92). E mau costume porquê? Porque a Providência não lhes responde, o que desencadeia uma reação violenta por parte dos solicitadores não atendidos: “Segue-se [...] o raivarem contra a Providência, e o negarem-na como coisa inerte, inventada pela fantasia dos que sofrem” (*ibid.*). E prossegue o narrador nestes termos: “Neste escolho, infamado de naufrágios de muitas almas boas, soçobram a cada hora os desgraçados que sentem a precisão da divindade, quando o braço próprio lhes falece no conseguimento de seus maus desígnios” (*ibid.*). É precisamente o caso do doutor Negro. Mais à frente, Francisco Alpedrinha, perante a terceira fuga da filha, exclama não existir Deus, mas pouco depois amaldiçoa Albertina em nome do Deus que dizia não existir (*cf. id.*: 154). E, desta vez, comenta o narrador: “São assim as nossas paixões. Quando pagamos por elas, se a força nos desampara, decretamos a inutilidade de Deus, visto que ele se não honra em nos auxiliar; porém, se carecemos de cevar o nosso ódio com o infortúnio das vítimas que nos fogem, concedemos ao Criador o favor de existir, e em nome dele sentenciamos a condenação de quem se esquivava às nossas garras.” (*ibid.*). Isso mesmo acontece nesta exclamação do magistrado, sedento de vingança e convencido da parceria criminosa de João Crisóstomo com Caetano Alves e com Benito Rojas: “Quero cadafalsos, quero vingança, quero acreditar que há Providência!” (*id.*: 193). Contudo, como observa noutra parte da novela o narrador, e desta vez a propósito de João Crisóstomo, a Providência é “sempre [surda] aos clamores da injustiça” (*id.*: 119).

não afrontando os pais, designadamente em decisões a seu respeito, e com as quais discorda.

2.4.

Convém também enfatizar o papel técnico-narrativo da personagem do ponto de vista da orgânica da diegese. Com efeito, António da Silveira serve, o que não é pouco, de intermediário entre as partes desavindas; cabe-lhe o papel imprescindível de estabelecer um elo entre Francisco Alpedrinha e a filha, mas também entre João Crisóstomo e a opinião pública. Assim, o militar, que não deixa de lembrar o virtuoso, e também ele mediador, Ladislau Militão (*O Bem e o Mal*), funciona como espécie de epicentro informativo. Quer dizer, contacta com as duas partes indispostas e troca informações. Deste modo, intervém direta e decisivamente no desenrolar da intriga. Suficientemente cordato e afetivo, relaciona-se com facilidade tanto com Francisco Alpedrinha como com João Crisóstomo e Albertina. Acode àquele e a estes com a mesma desenvoltura e, por vezes, com uma tocante candura. Quando acontece sair de cena (partindo para o campo de batalha ou refugiando-se em Trás-os-Montes), a narrativa envereda pelo sumário, o que diz bem da relevância da personagem.

Saliente-se ainda o seguinte: a pertinência de António da Silveira passa muito pela resolução do conflito que afeta a família do doutor Negro. Constata-se isso na parte da novela em que o militar planeia uma estratégia capaz de pôr fim ao conflito que mina a família Alpedrinha, estratégia essa, se a quisermos ler como tal, correlacionável com a teoria dos jogos desenvolvida pelo matemático John Nash (cf. Nash 1966). A teoria dos jogos elaborada por Nash, e para tentarmos resumir, assenta no chamado *equilíbrio perfeito*. Trata-se de um equilíbrio suportado por uma regra como esta: “A two-persons bargaining situation involves two individuals who have the opportunity to collaborate for mutual benefit in more than one way. In the simpler case, [...], no action taken by one of the individuals without the consent of the other can affect the well-being of the other one” (Nash, 1966: 1; 1950: 155). Supondo uma situação de competição (leia-se: conflito) entre dois jogadores (J e Ja), como é usual, cada um tende a convocar estratégias para derrubar o adversário. Nash apregoa uma solução diferente: a cooperação, baseada em antecipações do que o adversário fará, com vista a criar um contexto de coexistência equilibrada entre os jogadores. Acontece isso quando um dos jogadores, vamos supor que (Ja), usa como resposta ao que prevê ser a estratégia concorrencial de (J) uma estratégia que se adapta à do

adversário, resultando dessa adaptação uma situação de equilíbrio entre os dois concorrentes, que, deste modo, acabam por coexistir sem rivalidade, na condição, como é lógico, de o adversário atuar, por seu turno, igualmente dessa maneira. O objetivo da estratégia, e das subsequentes, consiste na obtenção de benefícios mútuos, instaurando-se um equilíbrio perfeito entre os agentes do jogo. Quer dizer, (Ja) joga estrategicamente a partir daquilo que supõe que (J) jogará, sendo que a jogada não trará somente proveito a (J), porém igualmente a (Ja), que, por seu turno, considerará (J) nas jogadas a empreender. É anulado o confronto em prol de uma atitude cooperativa entre os jogadores. Supondo que o adversário pretende a nossa peça, ao invés de gastarmos uma jogada a defendê-la, cedêmo-la pura e simplesmente; e, na nossa vez de jogar, apropriamo-nos então, se possível, de uma peça do adversário. Desta forma, continuamos equilibrados em termos de peças e cada um de nós satisfaz a sua estratégia. É claro que à medida que a partida avança o jogo terá de pender para um dos jogadores. Ainda assim, o *equilíbrio perfeito* de Nash tem aplicabilidade em numerosos jogos e desportos^[13].

E como é que isto tudo se aplica ao texto de Camilo? Regressando a António da Silveira, não é preciso especial clarividência para verificar o quanto o militar se empenha na procura, precisamente, de um *equilíbrio perfeito*, com o qual traria paz à família Alpedrinha. Primeiro, tenta convencer o doutor Negro a ceder à pretensão de a filha se unir com o ex-empregado, “lá mais ao diante” (Castelo Branco, 1971: 44), depois, ainda lhe solicita, pelo menos, a libertação do amanuense (Francisco Alpedrinha contrapõe, como sabemos, com o receio de que, uma vez liberto João Crisóstomo, Albertina escape do convento e case), por fim, António da Silveira propõe uma terceira alternativa, a que, ao que cremos, corresponde a uma tentativa de resolver a crise com um equilíbrio perfeito: “dê o perdão condicional ao preso; ele que vá do Porto para longe, e sua filha que volte à companhia do pai” (*id.*: 46). Como passo seguinte, o cadete desloca-se à cadeia da Relação do Porto com o intuito de convencer o amanuense a exilar-se e, com isso, a renunciar (por ora) a ostentação da relação amorosa. Assim, o militar atua no sentido de criar um equilíbrio entre todos, do qual

13 Por exemplo, dois ciclistas a cortarem a meta de mãos dadas, um auxílio recíproco estrategicamente levado a efeito no sentido de ambos vencerem a prova. A teoria do equilíbrio perfeito de Nash sofreu, claro está, extrapolações para o campo económico, o que lhe valeu enorme notoriedade. O equilíbrio perfeito de John Nash, em bom rigor, mais não será do que o conceito de *dupla contingência* proposto por Niklas Luhmann, que podemos resumir assim: cada sujeito atua em conformidade com determinadas expectativas, as quais orientam as ações posteriores desse sujeito, o que converte a expectativa (*Erwartung*) em algo de fulcral em qualquer interação.

resultaria a reconciliação entre pai e filha, preparando uma jogada baseada numa suposição prévia em relação à atuação do doutor Negro: que este perdoará ao amanuense, desde que este se exile para longe de Albertina. E neste cenário pré-definido todos ficam a ganhar.

Para Alpedrinha, seria decerto a maneira menos custosa de recuperar a filha e de se desembaraçar do indesejado candidato a genro; e se o magistrado recuperaria a filha, o amanuense recuperaria a liberdade.

E Albertina? Em guisa de resposta, eis mais uma estratégia do cadete com a finalidade de racionalmente resolver o diferendo com o máximo de ganhos para cada uma das partes e, novamente, com base numa suposição:

[...] achava eu de suma conveniência, interesse até da vida de ambos, que pactuassem entre si um corte completo de correspondência, e esperassem. O doutor oferece pouca vida, se me não engano; e o senhor sacrificando-se, sem vexame de coração, dará ao pobre velho a filha, cuja ausência o mata, e mais tarde voltará a procurá-la, sem o remorso de ter cavado a sepultura de dois velhos. (*Id.*: 50.)

Como se constata, António da Silveira, baseado em suposições referentes à atuação de Francisco Simões, esforça-se por resolver o conflito que opõe o magistrado à filha; e isso pelo viés de uma situação de equilíbrio perfeito entre todos os envolvidos, quer dizer, uma situação que ponha fim ao dissídio, sem (grandes) prejuízos, antes com ganhos (o respeito pela vontade do pai, mas igualmente, no fim de contas, a concretização do desejo, ocorrendo como que uma espécie de conciliação possível entre a obediência filial imposta pela mentalidade do Antigo Regime e a demanda de emancipação exigida pela modernidade romântica). Neste equilíbrio incentivado por António da Silveira, todos, ao fim e ao resto, acabariam por conseguir o que acalentam.

O problema está em que António da Silveira não contava decerto com a oposição de Albertina, que põe de parte qualquer hipótese de solução que solicite o refúgio do amado em terra distante.

O que, é bom dizer, acarreta uma consequência decisiva no tocante à arquitetura narrativo-textual: proporciona a irresolução do conflito, sem o qual a intriga deixaria de prosseguir.

Referências

1.

- CASTELO BRANCO, Camilo (2004), *Amor de Perdição*, Porto, Algés: Difel.
- (1904), *Agulha em Palheiro*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.
- (2003), *O Bem e o Mal*, Prefácio e fixação do texto de Maria de Lourdes A. Ferraz, Porto, Edições Caixotim.
- (1971), *A Filha do Doutor Negro*, Lisboa, A. M. Pereira.
- (1971a), *Estrelas Propícias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- (1902), *O Carrasco de Victor Hugo José Alves*, Porto, Livraria Chardron.
- (1981), *Vulcões de Lama*, Porto, Lello & Irmão – Editores.

2.

- AUERBACH, Erich [1987], *Introdução aos Estudos Literários*, Trad. de José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.
- BAPTISTA, Abel Barros (2009), “O erro de Simão”, in Abel Barros Baptista (org.) (2009), *Amor de Perdição. Uma Revisão*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 81-112.
- BERIAIN, Josetxo (Comp.) (1996), *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, Trad. por Celso Sánchez Capdequí, Barcelona, Anthropos.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1983), “Estudo histórico-literário”, in Camilo Castelo Branco (1983), *Amor de Perdição (Memórias duma família)*, reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro/Porto, Lello & Irmãos – Editores, pp. XXXVII-LXXVII.
- CÉSAR, Guilhermino (1971), “Nota Preliminar”, in Camilo Castelo Branco (1971), *A Filha do Doutor Negro*, Fixação do texto por Laura Arminda Bandeira Ferreira, Parceria A. M. Pereira, pp. I-XIII.
- COELHO, Jacinto do Prado (2001), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERRO, Túlio Ramires (1969), “Nota Preliminar”, in Camilo Castelo Branco (1969), *Mistérios de Fafe. Romance social*, Fixação do Texto e Nota Preliminar por Túlio Ramires Ferro, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, pp. 7-37.
- FERRY, Luc & RENAUT, Alain (1987), 68-86 – *Intinéraires de l’individu*, Paris, Gallimard.
- FERRY, Luc (2003), *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Coimbra, Almedina.
- GARAUDY, Roger (1975), *Parole d’homme*, Paris, Robert Laffont.
- HABERMAS, Jürgen (1987), *Técnica e Ciência como “Ideologia”*, Trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

- (1990), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Trad. de AA.VV, Revisão científica de António Marques, Lisboa, Dom Quixote.
- (2004), *Pensamento Pós-Metafísico. Ensaios filosóficos*, Trad. de Lumir Nahodil, Nota de Apresentação de António Manuel Martins, Coimbra, Livraria Almedina.
- HEGEL, G. W. F. (1958), *Estética. A arte clássica e a arte romântica*, Trad. de Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editore.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier (1995), *La Consciencia Romántica*, Madrid, Editorial Tecnos.
- LAWTON, R. A. (1964), “Technique et Signification de *Amor de Perdição*”, *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle Série, Tome 25, pp. 77-135.
- LUHMAN, Niklas (2001), *La légitimation par la procédure*, Trad. par Lukas K. Sosoe et Stéphane Bouchard, Paris, Les Presses de l’Université de Laval/Éditions du Cerf.
- (1998), *Sistemas sociales. Lineamentos para una teoría general*, Trad. de Silvia Pappé y Brunhilde Erker, bajo la coordinación de Javier Torres Nafarrate, Barcelona/Santafé de Bogotá/México, Anthropos/Universidad Iberoamericana/CEJA, Pontificia Universidad Javeriana.
- MICHEL, André (1983), *Sociologia da Família e do Casamento*, Trad. de Daniela de Carvalho, Prefácio à edição portuguesa de Mário Frota, Porto, RÉS-Editora.
- MOURÃO, José Augusto (1994), “As paixões no horizonte dialógico d’*O Bem e o Mal* de Camilo. A melancolia e a saudade”, *Atas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos (24-29 de junho de 1991)*, Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 415-424.
- NASH, John F. (1950), “The bargaining problem”, *Econometrica*, n.º 18, pp. 155-162.
- (1996), *Essays on Game Theory*, Introd. Ken Binmore, Cheltenham (England)/Brookfield (U.S), Edward Elgar Publishing.
- SEIXO, Maria Alzira (2004), *Rio com Regresso – Ensaios camilianos*, Lisboa, Editorial Presença.
- SIBONY, Daniel (1998), *Entre-deux. L’origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- SOLER, Elena Losada (1991), “Una aportación portuguesa a la tipología del héroe romántico-trágico: Simão Botelho”, in Ángel Marcos de Dios (edición dirigida por) (1991), *Camilo Castelo Branco: Perspectivas* (Actas de las Jornadas Internacionales sobre Camilo – 3, 4 y 5 de mayo de 1990), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 27-34.
- TILLIETTE, Xavier (2002), *Jésus Romantique*, Paris, Desclée.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *A Marioneta e o Anão. O Cristianismo entre Perversão e Subversão*, trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D’Água.

**PALOMITA BLANCA DE RAÚL RUIZ, ADAPTACIÓN
FÍLMICA DE VOCACIÓN DOCUMENTALIZANTE**
*PALOMITA BLANCA DO RAÚL RUIZ, ADAPTAÇÃO
FÍLMICA DE VOCAÇÃO DOCUMENTALIZANTE*
RAUL RUIZ'S *PALOMITA BLANCA*, FILMING ADAPTATION
WITH DOCUMENTARY VOCATION

Silvia Donoso Hiriart*
sildonos@gmail.com

Analizamos la relación cine-literatura proponiendo que esta adaptación fílmica adquiere un carácter documental desde un relato de ficción realista. Actores protagónicos no profesionales sino recogidos desde lugares cuyos contextos luego ellos mismos representarán, un guión basado en los comentarios de la gente sobre la popular novela y no en la novela misma, la elección de una historia enmarcada en el periodo del surgimiento de la Unidad Popular y el trabajo de la banda sonora, son rasgos definitorios del tono de esta película con evidente carácter de registro. Proponemos que es también un trabajo fílmico interesante desde el punto de vista de la composición. En él, Ruiz experimentó por primera vez con técnicas que luego utilizaría en sus filmes europeos: la multiplicidad de puntos de vista y la descentralización de los diálogos. La “teoría del conflicto central” contenida en su *Poética del cine* (2000) aparece ya en estado embrionario aquí.

Palabras clave: cine; literatura; adaptación; registro.

Analizamos a relação cinema-literatura propondo que esta adaptação fílmica adquire um carácter de documentário a partir de um relato de ficção realista. Atores principais não profissionais mas recolhidos a partir de locais cujos contextos vão representar eles próprios no filme, um roteiro baseado nos comentários das pessoas sobre o conhecido romance e não nele próprio, a escolha de uma estória situada no período

* CEC, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.

do surgimento da Unidade Popular e o trabalho da banda sonora são características que definem o tom deste filme com evidente estilo de registro. Propomos que é também um trabalho fílmico interessante desde o ponto de vista da composição. Nele, Ruiz experimentou pela primeira vez técnicas que logo iria utilizar nos seus filmes europeus: a multiplicidade de pontos de vista e a descentralização dos diálogos. A “teoria do conflito central” contida na sua *Poética del cine* (2000) aparece já em estado embrionário aqui.

Palavras-chave: cinema; literatura; adaptação; registro.

We analyze the relationship between film and literature suggesting that this adaptation attains a documentary character that stems from a realistic fiction story. Non-professional main characters that came from diverse places will represent the same contexts that they came from, the script is based on feedback from people on the popular novel and not the novel itself, the choice of a story framed in the period of the Popular Unity's emergence and the soundtrack are defining features of the tone of this film, with an evident recording intent. We propose that this film is also interesting from the point of view of its composition. In this proposal, Ruiz first experimented with techniques he used in his European films: multiple points of view and dialog decentralization. “Central conflict theory” contained in *Poética del cine* (2000) here appears already in embryo stage.

Keywords: Film; literature; adaptation; register.

De los años '70 en Chile se sabe que fueron tiempos duros que marcaron fuertemente la historia del país del cono sur, desde antes del golpe de estado de 1973. La literatura y el cine fueron dejando registro de esos tiempos previos al golpe militar. Luego, al implantarse el nuevo régimen, ya no hubo posibilidad de testimoniar nada: la censura se estableció. Esto significó que lo testimoniado desde una visión ideologizante en los años anteriores a la dictadura fuera inaccesible para el público. Fue así como el filme del periodo chileno del fallecido cineasta Raúl Ruiz, *Palomita blanca*, justamente del año 1973, fue requisado y sólo pudo ser visto en la década de los '90. Esta película se inspira, de un modo muy particular, en la novela del también chileno Enrique Lafourcade, de 1971. Dicha novela trabaja la realidad del Chile de aquel entonces de tal forma que no incomoda mucho al aparato censor del régimen encabezado por Pinochet. La historia cobra una inmensa popularidad entre los lectores chilenos de esos años, debido el

retrato que hace de la juventud de aquel entonces. Y mantuvo vigencia por mucho tiempo más. El hecho de que se hablase tanto de ella, fue lo que llevó a Ruiz a interesarse por armar un espontáneo guión basado exclusivamente en lo que la gente comentaba sobre la obra, y no en la obra misma. Él, según dijo, nunca la leyó.

Nuestro enfoque se centra en el filme, el cual, pese a tomar una historia de ficción realista como fuente, se estructura de un modo documentalizante, adquiriendo un carácter de registro. Nuestro interés en él nace, en una primera instancia, del hecho de que es un testimonio vivo de los años previos al negro periodo de la dictadura militar chilena y, por haber sido requisado, no ha sido suficientemente investigado, sobre todo considerando la inabarcable filmografía posterior de Ruiz en Europa. Nos empuja, entonces, la convicción de que es necesario volver sobre aquellos filmes cuya riqueza ha sido de algún modo desaprovechada por causa del inmenso paréntesis cultural que significó para Chile aquel periodo entre 1973 y 1990.

En términos más concretos, nuestro objetivo apunta a ahondar en la comprensión de esta película, pues en ella está la génesis del tratamiento cinematográfico del realizador y justamente eso la vuelve una pieza adelantada para el panorama chileno de esos tiempos e incluso respecto a los tiempos de vuelta a la democracia. Quizás sólo a partir de los últimos años el cine de aquel largo país ha realmente emprendido el vuelo. Los toques vanguardistas de *Palomita blanca* han hecho de ella una obra un tanto incomprendida. Sostenemos que indudablemente es una pieza fundamental del cine chileno, así como también lo son sus contemporáneas *Tres tristes tigres* (1968), también de la autoría de Ruiz, y *Valparaíso mi amor* (1969) y *Ya no basta con rezar* (1972), ambas de Aldo Francia. Llevar a cabo, entonces, una descripción lo más exhaustiva posible de este filme de 1973, y entender más profundamente la complejidad que encierra su conformación y el porqué encarna los propósitos del realizador chileno frente a su quehacer cinematográfico es, grosso modo, lo que nos ha impulsado a desarrollar este análisis, siempre con el fin último de demostrar el valor cultural e histórico que posee *Palomita blanca*, y a partir de la idea de que el afán documentalizante es su motor.

Los autores

Enrique Lafourcade nació en Santiago en 1927. Su novela de 1971, *Palomita blanca*, es una obra consagrada. Ha sido una de las novelas más leídas en Chile. Normalmente se le vincula a la Generación de 1950, la cual – según

se afirma en el sitio web de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) de aquel país, Memoria Chilena – buscaba ante todo superar el periodo literario anterior, llamado Criollismo, muy apegado a la descripción pormenorizada de la vida y costumbres locales, especialmente del campo. En ese mismo sitio chileno son citadas las palabras del propio Lafourcade respecto a su generación: “Queríamos explorar el mundo porque pensábamos que la vida estaba más allá de las rutinas familiares y domésticas.”

Con los años, el escritor también se convirtió en un crítico de opinión, un columnista en periódicos nacionales. El tenor de sus columnas condujo a que se le asociara con una imagen de “polémico y mordaz”, según lo califica Memoria Chilena.

Es también en la sección sobre Lafourcade de este sitio donde podemos constatar el hecho del boom editorial que significó para las letras nacionales la aparición de *Palomita blanca* en pleno gobierno de Allende. Este boom es considerado allí como un “fenómeno editorial”, pues a partir de su publicación esta novela ha tenido “más de cuarenta ediciones y un millón de copias vendidas.” Durante la dictadura el escritor se mantuvo vigente y logró seguir produciendo. No fue víctima de la represión del régimen.

Raúl Ruiz, por su parte, nació en Puerto Montt, Chile, en 1941, y murió en París en 2011. Se fue definitivamente de Chile en 1973, tras la ocupación militar, debido a sus posturas favorables al gobierno socialista de Salvador Allende. Ya en Francia, su prolífera y exitosa carrera como cineasta no cesó hasta su muerte.

En Memoria Chilena se le califica como poseedor de un estilo “corrosivo y lúdico”, estilo que comienza a desplegar a partir de su primer largometraje, *Tres Tristes Tigres*, de 1968. Ese filme no tuvo en absoluto un éxito de taquilla, pese a que incluso fue premiado en Europa. La crítica reconoció de inmediato su valor. Memoria Chilena señala que “esta disparidad en la recepción será una constante en su filmografía”. Qué duda cabe de que el cine de Ruiz desde su génesis ha sido difícil de digerir: pletórico de ritmos lentos y ajeno a la construcción de un conflicto de fuerza centrípeta, en consonancia con las posturas teóricas del realizador, como ya veremos con mayor profundidad.

Durante la Unidad Popular, y siendo militante del Partido Socialista, llevó a cabo una serie de documentales por encargo, además de algunos trabajos de ficción, siendo el más conocido el filme que abordamos. En esos años se casó con la montajista Valeria Sarmiento, que trabajó codo a codo con él a nivel de la edición en su largo camino cinematográfico. El año 2011 Ruiz ha fallecido, dejando inconcluso un proyecto con el produc-

tor portugués Paulo Branco, con el cual ya habían realizado filmes juntos, como por ejemplo *Misterios de Lisboa*, en 2010. La empresa de acabar este trabajo, *Líneas de Wellington*, ha sido encabezada por su esposa, y ha contado con actores de trayectoria con Ruiz, como John Malkovich y Catherine Deneuve, quienes han querido estar presentes en la película como una suerte de homenaje al director chileno, según la propia Sarmiento afirmara en el Festival de Cine de Venecia.

Cuando ya estaba radicado en Francia, Ruiz cerró de alguna manera su ciclo chileno en 1974 con *Diálogos de exiliados*, filme que refiere la situación de los exiliados chilenos en Europa. Según se plantea en Memoria Chilena, con esta película el realizador acabará su tendencia a lo “costumbrista e irónico”, y optará ya en su cine europeo por “narraciones laberínticas con énfasis en los juegos de tiempo y espacio”, como es el caso – entre muchísimos otros – de *El Tiempo Recobrado*, de 1999.

Ruiz cobró inmensa fama en Europa. Incluso en el año 1983 la revista *Cahiers du Cinéma* le dedicó un número a su figura. Pese a esto, no abandonó sus vínculos con Chile. Ya a partir del regreso de la democracia en 1990, volvió en distintas ocasiones a hacer cine a su país natal. En 2004 realizaría el filme *Días de campo*, donde volvería a contar con la actuación de Bélgica Castro, quien lo había acompañado en el proyecto de *Palomita blanca* más de treinta años atrás.

En 1995 decidió poner sus ideas sobre el cine por escrito, publicando *Poética del cine* en Francia, donde se explaya acerca de su teoría del conflicto central, sobre la que volveremos.

En general, se puede afirmar que el cine de Ruiz avanzó desde un tono de registro de época a partir de una aguda perspectiva no exenta de causticidad, hacia una mirada analítica del mundo. Si hay un aspecto transversal en sus filmes de toda época y todo lugar es lo insondables que resultan para muchos espectadores y lo cautivantes que son para otros.

Aproximaciones teóricas

Teniendo como objetivo fundamental realizar una descripción pormenorizada del modo de conformación del filme de Ruiz – tanto por el interés hacia este en sí mismo como también por lo que significa histórica y culturalmente para Chile y América Latina –, resulta de carácter insoslayable la relación que tiene la película de 1973 con la novela de 1971, en la cual se relata una historia de enamoramiento entre dos jóvenes de clases sociales opuestas en medio del agitado ambiente político del Chile de principios de

esa década. El relato está a cargo de la muchacha. Por motivos circunstanciales la novela trascendió y el filme quedó oculto en las bodegas de Chile Films durante diecinueve años, razón por la cual al ciudadano chileno realmente le resuena la historia de Lafourcade. Este es un aspecto que inmediatamente da importancia al referente literario que da pie a este trabajo cinematográfico de Raúl Ruiz. Y este es también el motivo por el cual el abordaje que hacemos del filme precisa ser hecho desde las relaciones entre el cine y la literatura. Ahondaremos en este vínculo entre ambos formatos narrativos.

Ruiz, al interesarse por la historia de la novela de Lafourcade, lo que realmente persigue es el universo diegético presentado en ella. Tomemos en cuenta las palabras de Genette (1998): “La diégèse [...] es un universo, más que un encadenamiento de acciones (historia): la diégèse, por tanto, no es la historia, sino el universo en que ocurre...” (15). A aquello apuntará Ruiz en la óptica que imprime al filme, innovando respecto a la novela y dándole un carácter distinto al modo de situar al lector frente a los hechos.

Cuando una novela está muy apegada a la narración de acontecimientos, se podría pensar que será más fácil adaptarla al cine. La adaptabilidad fílmica de una novela como *Palomita blanca* no ofrece grandes obstáculos. El enfoque que se le dé a la adaptación de esta puede ir, al menos, por dos corrientes: si lo que interesa es el sentimentalismo adolescente y la reproducción del diario de vida de uno de los dos personajes protagónicos, la joven, responsable de relatar a través de ese medio, probablemente el mecanismo de la *voz en off* será preponderante, en cuanto vamos viendo los encuentros de ella con el muchacho en distintos eventos y circunstancias; si lo que interesa es, en cambio, lo que acontece alrededor de la adolescente, entonces los posibles procedimientos para contar estos hechos políticos candentes se abrirán. Ruiz se ocupará de los eventos políticos con mucho énfasis, pero asimismo atenderá lo que acontece con la chica, aunque no porque esté interesado en el estilo de novela rosa que se aprecia en muchos pasajes de la obra de Lafourcade, sino porque está tras la idea de exponer ese lado más íntimo de la cultura chilena también, lo que lo impulsará a mostrar el mundo de las telenovelas, por ejemplo. El cineasta está enfocado en la realidad social, política y cultural de esos años en su país.

Es claro que el impacto que produjo esta novela es lo que atrae a Ruiz y no otra cosa. Para un realizador que años después adaptaría a Proust al cine, que se propone proyectos como aquel, *Palomita blanca* no revistió mayor desafío, ya que está lejos de poseer esa “inadaptabilidad fílmica” a la que hace alusión Gimferrer (1985), cuando plantea que: “... ineluctablemente,

la narrativa contemporánea irá avanzando hacia la inadaptabilidad fílmica.” (83). Otras novelas chilenas de esa época sí presentan un inmenso reto a la adaptación, por poseer este carácter que Gimferrer asocia a lo contemporáneo, tomando como figuras epónimas de ello a Joyce y Proust. Estamos pensando en *La oscura vida radiante* de Manuel Rojas, su última obra, de 1971. La suma complejidad que una novela puede alcanzar también la hallamos en esta obra chilena coetánea a *Palomita blanca*, en la que presenciamos un relato de mixturas tremendas, donde el narrador en primera y tercera persona se confunden y el pensamiento de los personajes navega por las páginas en un flujo interminable. Pero Ruiz optó por *Palomita blanca* motivado por el asunto del fenómeno de lectura. Claramente una novela tan enmarañada como la de Rojas no ha sido fácil de digerir, ni hasta los días actuales, por los lectores chilenos (un país que, además, lee poco¹); en cambio, la novela de Lafourcade –fácil en su lectura y de acontecimientos muy representativos del Chile de aquel entonces, tanto a nivel de lo políticamente coyuntural como del plano más privado – entró rápidamente en el caudal de la moda.

Una cuestión peculiar surgida al aproximarnos al caso de esta adaptación cinematográfica en particular es lo que sucede con la recepción a nivel del filme. Vemos que: “... una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios – la imagen – el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal – la palabra – produce la novela en el lector.” (*Idem*, 61). Que *Palomita Blanca* filme produjera en los chilenos un efecto análogo al que produjo la novela ha sido impensable debido a dos claras razones: Ruiz realiza el filme en 1973 y ese mismo año, en septiembre, la dictadura militar se instala en el país por largos diecisiete años, haciéndose imposible para el público chileno verla sino hasta 1992. Un público chileno que ya ha pasado por una dictadura que ha atacado profundamente las raíces de la cultura con un aparato ideológico potente, no puede compararse a un público chileno que estaba ad portas de elegir a un presidente socialista. El segundo motivo responde a las diferencias profundas en la naturaleza de ambos productos: la novela es de una narrativa simple, con asomos de novela rosa, mientras que en el filme Ruiz comenzará a experimentar tratamientos de la narración que luego afinará en sus complejos filmes europeos. No estaba destinada *Palomita blanca* a ser un filme popular; y quizás tampoco lo iba a ser en estos tiempos.

1 Un estudio de la Cerlalc-Unesco indica que el 51% de los chilenos lee y de ellos sólo el 7% declara hacerlo por simple gusto. Mayores informaciones se encuentran en el Portal Educativo de la Universidad de Talca, Chile: <http://www.educativo.otalca.cl/link.cgi/Editorial/2228>

De aquella libertad para adaptar que es defendida tanto por teóricos como críticos y artistas, Ruiz se apropia totalmente. El realizador va más allá incluso de las “sugerencias poéticas” que envuelve una narración: “El carácter fallido de algunas adaptaciones literarias estribaría, sustancialmente, en el abandono de las sugerencias poéticas que toda narración encierra, dejándose llevar por dicha ilusión mimética.” (Carmona, 1996: 220). Esa tarkovskiana idea de la “... propia experiencia creadora, experiencia irrepechiblemente personal” (Tarkovski, 1999: 12), es asumida al ciento por ciento por el cineasta chileno.

El cine tiene un indudable carácter de registro. Tal como señalan Jost y Gaudreault (1995): “... la película es muy distinta de la novela en la medida en que puede mostrar las acciones sin decirlas.” (47). Tarkovski, desde la praxis, propone un planteamiento en la misma dirección: “La diferencia fundamental consiste en que la literatura describe el mundo con ayuda del lenguaje, mientras que el cine no tiene lenguaje. Es algo inmediato, que él mismo nos pone ante los ojos” (82). Se podrá discutir acerca de si el cine tiene lenguaje o no, pero aquella condición de inmediatez que le es propia, resaltada por el cineasta ruso, es un hecho. Esa condición sustenta el carácter de registro que naturalmente posee.

Otro aspecto que hace al cine parecerse a la realidad concreta, y en lo que la literatura está, por decirlo de alguna manera, en desventaja, se refiere al tiempo. El tiempo se desliza en la simultaneidad y en la sucesividad: la literatura está limitada por encontrarse sometida a la cadena lingüística, y sólo tiene real acceso a la sucesividad. Gimferrer sostiene esta idea de forma muy clara cuando alude a: “... la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa...” (71). Sin embargo, un escritor creativo puede intentar imitar la simultaneidad, manejando creativamente la escritura yuxtapositiva, como sucede en la novela chilena *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas. Pero conseguir verdaderamente la simultaneidad es algo accesible a lo escénico. Gimferrer continúa su reflexión señalando que el cine “... en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros.” (72)

La relación del cine con el tiempo es evidente. La realidad está poderosamente constituida de tiempo. Recordemos a Tarkovski: “La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos.” (84). Eso es probablemente lo que le permite dar una sensación

aun más vívida que la literatura. La cámara toma fragmentos de la realidad concreta y tangible, la misma que es perceptible por algunos sentidos.

Que para el cine no resulte imprescindible un narrador sino que la voz de los personajes sea suficiente para contar una historia, redundante claramente en que tenga un carácter directo en su relación con el espectador. La cámara es un gran ojo. De hecho, cuando la cámara es subjetiva, funciona exactamente como la mirada del personaje y, al mismo tiempo, hace que el espectador vea junto con este. Es posible afirmar que, así como el cine está naturalmente más vinculado con la realidad empírica, la literatura se relaciona fácilmente con la ficción. El mundo de la pantalla gigante para elaborar espacios totalmente ficticios debe servirse profusamente de la tecnología. En sus inicios, hubo grandes mentes creadoras, como la del francés Georges Méliès, quien en *El viaje a la luna* (1902) procuró crear un escenario que imitara un ambiente selénico, lo cual llevó a cabo dentro de un local que él montó para realizar sus filmes; y lo que hizo en su más famosa obra es, finalmente, teatro filmado. La literatura accede a un espacio totalmente ficticio sin el desafío de las complejidades técnicas. Ahora, para cualquier tipo de espacio que la literatura quiera representar, muy realista o totalmente ficticio, debe servirse de una rica descripción si busca que el lector se vea inmerso en aquel. En cambio, el cine para introducir al espectador en un espacio normal, simplemente lo muestra.

El “peso visual” respecto al cual es arduo renunciar para el cine, según plantea Gimferrer cuando señala que: “Es sumamente difícil que el cine pueda prescindir del peso visual que el entorno ajeno a los personajes [...] posee, por su simple existencia en la pantalla, ante los ojos e incluso ante el ánimo del lector.” (72), resulta en el caso del filme de Ruiz ya no un peso, sino una ventaja para las intenciones de registro que claramente se reflejan en esta adaptación.

Jost y Gaudreault nos dan luces respecto a lo que sucede con la “vocación documentalizante” que observamos en *Palomita blanca* cuando manifiestan que “En realidad, lo más frecuente es que se favorezca la actitud documentalizante allá donde sería de esperar una actitud “ficcionalizante” [...] La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un “haber-estado-ahí”. (40). Sin duda, el filme que nos ocupa espera animar al lector en este sentido, y aun más fuertemente, pues los hechos relatados por la novela y luego por la adaptación de Ruiz son muy recientes y todavía se hallan candentes al momento de la producción de ambas obras. Pero en cuanto a la recepción, ya sabemos que los lectores de la novela no serán los mismos que los espectadores de

la película. En el caso de esta, el efecto del “haber-estado-ahí” en los espectadores de los años ’90 en Chile sí se cumplirá cabalmente, debido a esta fuerte y bien lograda actitud documentalizante indicada por los teóricos francófonos.

Palomita blanca, la novela

Hemos hecho alusión a ciertos rasgos de la historia que corre por las páginas de la novela de Enrique Lafourcade del año 1971. Revisaremos con mayor detención, pues, el contenido de esta y los enfoques con que es tratado un enamoramiento adolescente en medio de los estremecidos tiempos de principios de la década del ’70 en Chile.

A través de la narración en primera persona de una joven de familia obrera, quien se envuelve repentinamente en una historia de pasión con un joven rico, nos adentramos en la realidad chilena de aquel tiempo en que Allende estaba llegando al poder en su condición de candidato socialista respaldado por la Unidad Popular. La intimidad sentimental de María, la chica, y la alborotada realidad socio-política de ese entonces juegan en una permanente alternancia. La situación política está siempre enfocada desde la mirada ingenua, neutra y también indiferente de la niña, sólo interesada en su amor por Juan Carlos. Pese al uso de la primera persona en la narración y a la estructura de diario de vida que posee, la novela no es de un carácter tan introspectivo. Se narran muchas situaciones que acontecen tanto en espacios cerrados como abiertos. Estamos ante el típico diario de vida de una joven adolescente que cuenta todo lo que le pasa en el día a día, incluyendo en este caso fuertemente lo que observa en las calles céntricas de Santiago y también de su población. El siguiente fragmento es representativo de la mezcla que indicamos entre los prioritarios sentimientos de María y lo que ella ineludiblemente observa a su alrededor:

En la mañana de cuatro de septiembre la radio y los puestos móviles, y que ya había votado Allende, y que Alessandri votó en Mapocho, y que Tomic, y que los incidentes y los atentados, y yo veía a Juan Carlos que no había aparecido más, con su pistola y en el auto, y quién sabe qué podría pasarle, hasta muerto podía estar, que era tan mala cabeza... (Lafourcade, 1989: 74)

La fijación en sus sentimientos por Juan Carlos y el estilo algo melodramático de la narración de la chica hacen de esta novela una suerte de novela rosa, aun más considerando que María es lectora asidua de Corín

Tellado y escucha canciones de Armando Manzanero. Estas referencias de orden metonímico contribuyen a perfilar aquel carácter. Sin embargo, será a través de su voz ingenua y ajena a los acontecimientos políticos que inevitablemente la empapan que nos encontraremos frente al Chile de 1970. Y no sólo a la coyuntura política de aquel entonces podremos aproximarnos a través de la voz de María, sino también a emblemáticos eventos de esa época que han quedado en la memoria colectiva del país, como es el caso del concierto de Piedra Roja, una suerte de “Woodstock” chileno, al cual ella asiste con su amiga y donde conoce la marihuana y a Juan Carlos. Todos estos acontecimientos retratados por la joven harán que los lectores de la época se sientan identificados con la novela y que comenten mucho sobre ella. Eso será lo que le interesará a Raúl Ruiz: el efecto conseguido por la obra de Lafourcade y no esta en sí misma. Por ello armará un guión en base a las referencias de la gente y buscará actores para los roles protagónicos a través de particulares procesos de casting.

Palomita blanca está inserta en el currículo escolar de la asignatura de Lenguaje y Comunicación de las instituciones de educación secundaria chilenas desde hace muchos años. Es un clásico indiscutible de las letras nacionales. Sin embargo, poco se ha escrito acerca de ella. En la Biblioteca Nacional de Chile se conservan algunos artículos breves que han aparecido en diferentes medios nacionales por motivos sobre todo de rememoración. De la época misma de la publicación de la novela no se hallan estudios, o al menos no se han conservado. El año 2011 se cumplieron cuarenta años desde la publicación de la exitosa novela de amor, y en abril apareció en el periódico *El Mercurio* un artículo de aproximaciones ligeras a la obra y al escritor que contribuyen en algo a conocer algo más sobre ambos, a cargo de Francisco Véjar. Es muy interesante, por ejemplo, ver allí lo que opina Lafourcade sobre el hecho de no haber obtenido el Premio Nacional de Literatura:

Yo obtuve, en buena lid, el Premio Nacional de Lectura con *Palomita Blanca*, reeditado decenas de veces. Ya sobrepasó los dos millones de ejemplares!... ¿Quién puede pedir más? Esto fue por votación popular, sin ministros, ni presidentes, ni partidos políticos, ni las penosas negociaciones del pasando y pasando.

Claro que la novela tuvo un impacto de lectura inmenso en el país. Ese éxito tiene ecos que se sienten hasta el día de hoy. Es una novela que además posee un fuerte carácter popular, debido al desfile interminable de termi-

nología chilena que corre por sus páginas. Y se trata de expresiones que hasta estos días se mantienen con total vigor, porque Chile es un país que conserva bastante sus formas populares de hablar. Un ejemplo claro de esto es la expresión “harto”, que para los habitantes de aquel país del cono sur no significa necesariamente “hastiado” sino sobre todo “bastante” e incluso “mucho”. En la escritura de María solemos ver el uso de este término. Sin lugar a dudas esta característica de la novela repercutió en su popularidad, pues le dio el frescor necesario para ser leída con gusto por todo tipo de público. Hoy, al leer alguien *Palomita blanca* por primera vez en el país del cono sur, encontrará en ella una gran dosis de memoria histórica, tanto por lo relatado ahí como por muchos de los antiguos “chilenismos” que configuran su lenguaje; pero asimismo hallará expresiones vernaculares que se siguen utilizando. Ello le da también vigencia a la obra más conocida de Lafourcade.

En el artículo de El Mercurio al que nos hemos referido, a cargo de Francisco Véjar, encontramos algunas ideas sobre la novela que nos aproximan un poco más a ella. Pero atendiendo a la verdad, los escasos artículos que se hallan sobre esta obra son de carácter totalmente impresionista. Es una pieza literaria sumamente leída y muy poco estudiada en el país sudamericano. Quizás, y sólo quizás, esto se deba a que por tener ese tono de “novela rosa” haya sido desvalorizada por los círculos intelectuales, considerándola una obra narrativa ligera, cuyo rasgo más interesante es dar cuenta de lo que sucedía entre la gente en la víspera de la elección de Allende. Pero para investigar sobre ello existen diversos documentos, y esta novela, pese al fuerte realismo que se propone y creemos que logra tener, es claramente ficción.

Véjar le da valor a esta obra, al decir sobre ella lo siguiente: “La novela *Palomita Blanca* es, hasta la fecha, un documento histórico y emocional imprescindible de aquella época.” Asimismo, sostiene que “...lo que más sorprende es el realismo con que se describen los distintos estratos sociales.” Claro, es así: nadie deja de reconocer el enorme valor que tiene esta novela desde los puntos de vista que resalta Véjar, pero en términos puramente literarios – ni siquiera en cuanto al lenguaje, porque ya hemos dicho que en ese plano contribuye mucho a la cultura nacional – parece resultar leve para ser abordada seriamente por la crítica.

Sabemos bien que a Raúl Ruiz lo que le interesó de la novela es el fenómeno de lectura sin precedentes que produjo, de lo cual Lafourcade parece enorgullecerse según hemos visto. La novela es famosa en Chile; no sufrió los efectos de la mano punzante de la censura como la película. De esta

última tampoco se ha dicho suficiente, pero por razones diferentes. Nos abocaremos a ella.

El filme, a partir de la novela y no sobre ella

Volvamos brevemente a *Palomita blanca*. Es un relato contado en primera persona, en base a un estilo de diario de vida, en donde la protagonista, María, introduce diálogos dentro de su narración en los que ella misma participa. Esto da como resultado un tipo de narración mixta. La introducción de los diálogos da mayor fluidez a su relato, desmonopolizándolo de alguna manera, sobre todo – suponemos – con el fin de hacer percibir al lector lo candente del momento a través de la voz de los personajes involucrados en aquellos históricos hechos. Sería muy ingenuo pensar que a Lafourcade le interesaba exclusivamente contar una historia de amor. El escenario de aquella historia de amor forma parte del sentido de la novela y es un factor decisivo en su popularidad. Esta afirmación halla sustento, por ejemplo, en el hecho de que el relato se inicia introduciéndonos en los sentimientos de María por Juan Carlos y luego nos sitúa inmediatamente en el concierto de Piedra Roja, el conocido “Woodstock chileno”, en el año 1970. Ya desde sus inicios la novela nos dará señales acerca de lo importante que es en ella el contexto social, político y cultural que rodea a la protagonista adolescente.

También el hecho de que María es una joven ingenua y de poco mundo, da como resultado que todo el universo hippie que Juan Carlos le abre y toda la contingencia política que observa en su población y en las calles de Santiago son novedades para ella, por lo tanto habrá una descripción no menor – aunque siempre con un tono lejano – de todo aquello, lo que redundará en que en la novela los acontecimientos que trascienden el mundo sentimental de la joven cobren peso para el lector.

Según el mismo Ruiz dijera en abril del año 2003, en una conferencia dada durante el *Ciclo de Raúl Ruiz* en la Universidad Católica de Valparaíso en Chile, nunca tuvo mayor cercanía con la obra de Enrique Lafourcade por un motivo muy claro: ambos sostenían posturas políticas divergentes. Esta es la razón por la cual para dar vida a su película optó por el camino de tomar como fuente los comentarios masivos sobre la obra literaria.

Ese carácter de registro, esa vocación documentalizante que observamos en *Palomita blanca* filme se deja ver, entonces, incluso desde antes de su rodaje. Y se siguen sumando hechos que contribuyen a configurarlo: la película cuenta con actores de trayectoria, como son Bélgica Castro y Luis Alarcón, pero en los roles protagónicos están dos jóvenes recogidos

desde los mismos contextos socio-económicos dentro de los cuales tendrán que encarnar a los personajes protagónicos de María y Juan Carlos. La espontánea actuación de ambos es evidente, y cobra sentido el saber que no son actores profesionales y que efectivamente sus roles no son ajenos a sus vidas.

El fuerte realismo que se observa en la película responde a muchas razones. Una muy importante tiene que ver con lo que indicábamos acerca de que mientras la literatura debe elaborar una amplia descripción para localizar los acontecimientos que relata y generar en el lector un efecto de que los personajes se mueven en un lugar, el cine simplemente posa la cámara sobre un espacio. En el caso de *Palomita blanca* de Ruiz el rol de la calle es fundamental. La cámara capta mucho el espacio externo santiaguino. Esa sensación de “haber estado ahí” que tiene el espectador frente al cine, apuntada por Jost y Gaudreault, en esta película cobra tremenda fuerza.

Es cierto que cualquier filme que aborda un momento histórico espera generar ese efecto en el espectador. En Chile encontramos un emblemático ejemplo en *Machuca* de Andrés Word, del año 2004, que vuelve a los momentos previos al golpe militar en Chile y toda la agitación social correspondiente al año 1973 y la crisis del gobierno socialista de Salvador Allende. Sin embargo, esta es una absoluta y muy bien hecha recreación, que se ocupa de cada detalle de manera de retratar un periodo que quedó en la retina de todo chileno que lo vivió. El caso de la película que revisamos es diferente, debido a la total proximidad temporal que hay entre los hechos retratados y el rodaje del filme. Si este hubiera podido ser visto en el momento en que fue terminado, los espectadores habrían sido los mismos que vivieron aquellos momentos, los mismos votantes de Allende o Alessandri.

A Ruiz no le interesa modificar la historia de Lafourcade. A Ruiz le interesa cambiar los énfasis. También agrega algunas escenas, de las cuales hay una que es decisiva en cuanto al tono testimonial que le es dado a esta película: Durante una cena, el padrino de María recita el himno revolucionario *Venceremos*, el cual evidentemente evoca al socialismo y a la Unidad Popular, ya que fue este himno el que llevó a Allende al poder. En lo político, Ruiz va mucho más lejos que Lafourcade.

El hincapié que se hace en las telenovelas y en el radioteatro en esta película es notorio. También se hace alusión a ello en la novela, mas Ruiz dedica largos pasajes a mostrar los teledramas y los rostros de quienes los están viendo, individuos de la clase popular chilena. El cineasta quiere caracterizar en detalle la idiosincrasia nacional toda, y no sólo de los ambi-

entes populares, pues también se introduce en la vida privada de la familia burguesa de Juan Carlos, de orientación conservadora. En el plano de lo privado, la novela de Lafourcade se ocupa de María y sus sentimientos, de ella y su micromundo; en el filme del fallecido realizador vemos que el tratamiento del ámbito privado también se amplía y va más allá de la joven protagonista. Lo que hace Ruiz es un retrato completo del Chile de principios de los '70, muy enfocado en las clases sociales: la vida de las "nanas"², el apiñamiento de las residencias poblacionales, el estilo de las conversaciones de la alta sociedad, etcétera.

La banda sonora a cargo de Los Jaivas es también un rasgo fundamental: cada canción fue siendo compuesta durante el rodaje a pedido de Ruiz. Y adquiere un rol protagónico en el devenir del filme. El cineasta establece momentos muertos entre las acciones para dar espacio a la música de esta banda chilena, muy representativa de la cultura popular y de base folclórica. El tono de registro y testimonio que tiene *Palomita blanca* se verifica también a partir de este aspecto.

En lo que se refiere a la técnica, este filme sienta las bases del complejo cine de Ruiz, pues en él se identifican los primeros indicios de ese estilo experimental que caracteriza al realizador. Recogemos sus propias palabras a partir de un reportaje del periódico chileno *La Tercera* en 2003, "Palomita blanca, la comedia de la inocencia chilena": "... en esta película experimenté por primera vez con técnicas que luego utilizaría en mis filmes europeos; la multiplicidad de los puntos de vista; la descentralización de los diálogos..."

Los aspectos técnicos de esta obra filmica son sin duda adelantados para su época en el contexto chileno: los modos narrativos juegan con la simultaneidad, apareciendo la voz en primera y tercera persona de la joven protagonista relatando los hechos al mismo tiempo, en una superposición mutua. Ambos jóvenes se han conocido y van hacia la playa, apareciendo la música de Los Jaivas en cuanto se les muestra por la carretera en un automóvil mini. Llegan a la playa y se desnudan para entrar en el mar, entonces comienza la voz de María a narrar los hechos de un modo que imita a la novela, con ese tono de diario de vida; pero súbitamente entra otra voz, que es también la suya, narrando en tercera persona. Ambas se superponen y discurren simultáneamente, hasta que la voz en tercera persona termina por imponerse. Este juego de perspectivas obviamente se vincula con aquella intención descentralizadora indicada por Ruiz. Y el efecto logrado posee el

2 Chilenismo utilizado para designar a las mujeres del servicio doméstico.

génesis de esa extrañeza inefable propia de sus filmes. Justamente ese rasgo hizo de esta película una obra un tanto incomprensible para el público chileno de principios de los '90, desacostumbrado al cine nacional por razones obvias: la producción cinematográfica durante la dictadura había sido escásima. Hoy en día el público chileno más culto está dispuesto a asumir la complejidad del cine de Ruiz.

Aquella descentralización que ya aparece en estado embrionario en *Palomita blanca* se enmarca en un insoslayable aspecto de la obra del realizador chileno: la teoría del conflicto central. En su *Poética del cine* (2000), sostiene que:

Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o sólo despiertan en nosotros un vaga curiosidad – tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos...” (19)

Esto explica que haya un claro énfasis del filme en momentos que se entienden como una suerte de catálisis: aquellos momentos que no forman parte de lo nuclear de la historia y que tienen mucho que ver con lo que está aconteciendo alrededor de la pareja. Esto es obviamente importante en la novela, pero sin duda en la película lo es muchísimo más.

La teoría del conflicto central, la descentralización en general, también se manifiesta en la forma de abordar momentos en que hay un grupo de gente en el campo visual: no hay en absoluto un acento en la pareja protagónica o en uno de los dos según sea el caso. Sus voces se funden con las de las otras personas: no hay un diálogo específico que acapare la atención del audio. Esto apunta obviamente tanto al efecto descentralizador como a dar una sensación de lo colectivo, tan importante a principios de los años '70 en Chile. La cámara funciona como si estuviera captando un momento real y de un modo tal que se asimila a un individuo más que forma parte de aquel grupo. La cámara nos pone a nosotros frente al acontecimiento y no al acontecimiento frente a nosotros. Se comporta como una cámara frente a un documental. Al descentralizar los diálogos naturalmente se amplían las posibilidades de enfoque y ello contribuye a dar importancia a elementos anexos o externos al conflicto amoroso, como – claramente – lo político.

También el planteamiento sobre el conflicto central es palpable a través de la desatención de Ruiz sobre aspectos de la vida de la niña que en la novela de Lafourcade son relevantes: la violación por parte de padraastro, la que sólo

se insinúa y muy ligeramente en un solo momento: cuando él la acaricia de un modo inequívoco; la muerte del hermanito, que ni siquiera se menciona. Y el involucramiento del joven en el atentado contra el general Schneider o su participación en el movimiento Silo son asuntos desperfilados en el filme, así como su insistencia en la anterior vida sexual de la muchacha.

Asimismo vemos la importancia de esta idea del realizador sobre el cine a partir del tratamiento de los personajes, ya que en congruencia con el afán de no poner la atención sólo en la pareja protagónica, personajes que en la novela son sin duda secundarios acá cobran vigor, como la madrina y sobre todo la madre de María. El acento dado a estos personajes tiene que ver igualmente con la intención documentalizante de la película, ya que por ejemplo la madrina representa a la típica mujer pobladora anticomunista chilena de aquel entonces. Y el dibujo de los prototipos en este filme de 1973 es un propósito clarísimo. Estos personajes secundarios aparecerán actuando de manera independiente de la presencia de María. Las acciones mostradas no están bajo la mirada omnipresente de la chica, como sucede en la novela.

En *Palomita blanca* de Raúl Ruiz la pareja forma parte de un colectivo. Los personajes se hallan relativamente nivelados en cuanto a su importancia. Nada de lo que está aconteciendo en el panorama chileno de principios de los años '70 en Chile es soslayado en esta película, así como nada está sumamente enfatizado. El propósito descriptivo, pacientemente descriptivo, en este trabajo fílmico es notorio y muchas veces alcanza más fuerza que lo propiamente narrativo. Eso lo hace asumir ese carácter testimonial.

Hemos podido constatar, entonces, de qué modo en esta película chilena de 1973 se encuentra en estado embrionario la esencia del cine de Ruiz, cómo efectivamente en este filme nacieron las ideas sobre el quehacer cinematográfico que luego el realizador desplegaría brillantemente en su interminable filmografía, especialmente su teoría del conflicto central. Asimismo, hemos verificado que el modo de abordar los acontecimientos que rodean la historia de amor de la pareja protagónica persigue un objetivo testimonial, suprimiendo elementos y adicionando otros con el fin de enfatizar en lo político y social. La importancia que Ruiz le da a lo colectivo en este periodo de su trabajo cinematográfico es potente, y justamente la respuesta colectiva a esta novela es lo que lo motivó a adaptarla, a su particular modo. El valor cultural e histórico que posee *Palomita blanca* pasa también por ese hecho: además de funcionar como un registro de época, trasciende como testimonio del fuerte sentido de la colectividad que inspiraba al país en el momento en que la Unidad Popular llegaba al poder.

Sin imaginárselo – suponemos –, Ruiz construyó un filme que sería, casi dos décadas después, un emblema de la censura de la dictadura militar. Si esta película se hubiera apegado a aquella ficción muy claramente contextualizada que se halla en la novela de Lafourcade, quizás no habría sufrido tal severa censura; pero el régimen sabía el peligro que representaba para sus intereses justamente por lo que hemos ido definiendo a lo largo de este artículo: *Palomita blanca* se traduce en una poderosa evidencia del momento histórico enardecido que está aconteciendo en el año 1970, cuando Salvador Allende se convierte en el primer presidente socialista democráticamente electo en el mundo entero.

Referencias

Libros

- CARMONA, Ramón (1996), *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra.
- GAUDREAU, André & François JOST (1995), *El relato cinematográfico : Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gerard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- LAFOURCADE, Enrique (1989), *Palomita blanca*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- RUIZ, Raúl (2000), *Poética del cine*, Santiago de Chile, Sudamericana.
- TARKOVSKI, Andrei (1999), *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp.

Documentos en internet

- VÉJAR, Francisco (2011), *Palomita Blanca cumple cuarenta años* [en línea] disponible en <http://diario.elmercurio.com/> [consultado el 15 de octubre 2012].

Locales en internet

- MEMORIA CHILENA, [en línea] disponible en <http://www.memoriachilena.cl/> [consultado el 13 de octubre 2012]

Archivos

- Palomita blanca, la comedia de la inocencia chilena*, La Tercera Reportajes, Santiago de Chile, 27 de julio de 2003, disponible en Archivo de Referencias Críticas, Biblioteca Nacional de Chile [consultado el 5 de abril 2004]

recensões

GAME, JÉRÔME (SOUS LA DIRECTION DE), LE RÉCIT AUJOURD'HUI

Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2011, pp. 174.

Sérgio Guimarães de Sousa*
spgsousa@ilch.uminho.pt

Autor de uma obra já de referência no domínio dos estudos inter-artes^[1], especialmente vocacionada para refletir em torno da contaminação da poesia com as outras práticas artísticas e, com isso, das possibilidades estético-expressivas proporcionadas pela hibridez (com evidente destaque para a que mescla audiovisual e discurso literário), Jérôme Game reúne neste livro um conjunto bem razoável de estudiosos oriundos de diversos domínios – ou seja: apetre-

chados com múltiplas metodologias crítico-exegéticas e, nessa medida, com variados conceitos descritivo-explicativos – e norreados por um desígnio claro: indagar as distintas formas de que se reveste a narrativa na literatura e nas outras artes^[2]. Que é como quem diz (e, neste caso, quem diz é Jérôme Game no ensaio introdutório do volume, intitulado «D'un art syntaxique»): «Comment remettre en cause la traditionnelle dichotomie entre contenu et style de

* Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos do Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

1 Destacaria *Poésie? détours* (com Vannina Maestri, Christophe Marchand-Kiss, Jacques Sivan, les éditions Textuel, 2004), *Porous Boundaries. Texts and Images in 20th Century French Culture* (Peter Lang, 2007), *Politiques de l'esthétique. Autour de Jacques Rancière* (com Aliocha Wald Lasowski, Archives Contemporaines, 2009), *Images des corps/Corps des images au cinéma* (ENS Éditions, 2010), *Poetic Becomings. Studies in Contemporary French Literature* (Peter Lang, 2011); ou ainda *Ce que l'art contemporain fait à la littérature* (MAC/VAL, 2012).

2 Isto é, «la manière dont la littérature, mais aussi et peut-être surtout les arts plastiques, le théâtre ou la danse semblent échanger des modalités et des matérialités qu'on supposait spécifiques», como diria Lionel Ruffel, um dos autores coligidos, p. 22.

manière à envisager une narrativité et des modes de récit irréductibles à la fiction littéraire classique, mais au contraire à même de faire naître, de part leurs novations, des espaces fictionnels inédits en littérature et dans les arts : hybrides, poreux, non réglés dans leurs moyens comme dans leurs fins ou leurs effets» (p. 6).

Esta finalidade, que não é sem alargar o horizonte hermenêutico, afigura-se perfeitamente consentânea com o *ethos* estético contemporâneo. Porque a preservação, em nome da tradição, com intransigência da identidade e dos espaços de criação de cada arte é, não se duvide, uma prática de acantonamento no interior de fronteiras institucionais mais do que questionável nos dias de hoje. Desde logo pelo esgotamento que presume das suas (monolíticas) condições criativas, mas também por pressupor a criação sob a tutela de convenções e restrições (as que a tradição do género ensinam e validam como *supostamente* imprescritíveis). Assim, ao arrepio das balizas tradicionais predicadas por cada ramo artístico e pelas suas respetivas cartografias, a criação estética afigura-se energeticamente multimodal, o que se concretiza através do diálogo inter-artes, que é um diálogo desinibido que se compraz com a proliferação flagrante e por vezes estrondosa de todo o tipo de impurezas, heterogeneidades, porosidades e hibridismos. Numa palavra, deu-se o triunfo

irrestrito de toda a gama possível de proteicas fusões e fecundos entrecruzamentos, contaminações, de resto, rastreáveis sem grande dificuldade nas modalidades expressivas configuradoras do campo estético pós-moderno (artes plásticas, artes performativas, música, literatura e outras áreas afins).

Dos diversos estudos coligidos em *Le Récit aujourd'hui* e que recenseiam e, sobretudo, analisam a criação de novos discursos estéticos altamente inovadores, vale dizer, suscetíveis não só de explorarem, socorrendo-se do diálogo inter-semiótico, intensamente a expressividade estética sob as suas variadas e instigantes formas, mas igualmente – e este é o ponto de ancoragem essencial do livro – capazes de reformularem alinhamentos sintáticos *do* heterogéneo, permito-me destacar alguns. O de Eric Suchère («D'une grammaire des surfaces»), que, no âmbito da pintura, depois de estabelecer uma genealogia da ligação matéria/narrativa pelo viés de um estudo sobre a relação da superfície com o fundo, foca a sua atenção no que diz ser o fim das narrativas na pintura, recorrendo à noção de “abstração sintática” e às figuras que essa noção concebe (como é o caso dos deslizes e dos desvios). O interesse deste estudo, refira-se, passa assaz pelo modo como Eric Suchère estuda a pintura confrontando-a com a literatura através de dois dos

seus mais conhecidos vultos (Hocquard e Reinhardt). Outro estudo a merecer a nossa atenção demorada, e em clara sintonia crítica com o propósito do livro, é, não sofre dúvida, o de Pierre Sorlin («Entre syntaxe et créativité : ordre et liberté du montage»), que, debruçado sobre a sintaxe fílmica, em especial a de Kurosawa e a de Bergman, releva o seu caráter paradoxal: a assunção, em função de cada realizador, de uma singularidade irredutível, que pode consubstanciar-se numa sintaxe para lá da sintaxe, isto é, em bom rigor, numa não-sintaxe. Desta constatação decorrem pontos fortes e fracos da sintaxe cinematográfica e que Sorlin não deixa de elencar.

Mas não apenas de cinema e pintura se fala em *Le Récit aujourd'hui*. Christian Doumet («La musique, comment dire»), após apresentar os pontos altos do discurso sobre a música, num périplo panorâmico que abrange Santo Agostinho e Nietzsche, enfatiza, com Ricoeur, a incidência da música na linguagem, chamando a atenção para a faculdade de a matéria musical despoletar e estimular a imaginação no interior da ficção; Véronique Fabbri («Syntaxe de la danse»), sob a égide de Derrida, Deleuze e Laban, questiona as metáforas corporais no contexto de uma poética da dança, procurando evidenciá-la enquanto escrita e, como tal, na proporção de um discurso investido de sintaxe, alcan-

çável, neste particular que é a dança, pela figuratividade que esta põe em cena e cristaliza como nenhuma outra arte; Eric Vautrin («De la représentation théâtrale comme texture, ou comment la syntaxe serait un nouvel art du discontinu»), que propõe os conceitos «frase teatral» e «superfície textuada» a partir da leitura arguta e pericial de três autores atuais (Régy, Castellucci e Tanguy); Joseph Mouton («Remarques autor de la narration beuysienne»), cuja clarividência crítica serve para sublinhar, na obra de Joseph Beuys (mais especificamente em *Comment expliquer les Tableaux à un livre mort*), o que chama de «narração ocultada»; Christian Rosse («Répétition et longue durée ou la syntaxe de l'installation vidéo chez Stan Douglas»), que, adotando como objeto de estudo os vídeos de Stan Douglas, coloca todo o seu cuidado analítico em argumentar a singular recombinação dos vetores temporalidade *vs.* narratividade nos textos fílmicos do realizador; ou ainda Aliocha Wald Lasowski («Tempo-Barthes : quando la syntaxe saisit la pensée»), que se esforça, e bem, por isolar o sistema (e o sentido) de uma sintaxe do pensamento na obra de Barthes.

Antes de concluir, faço notar que se há razões esteticamente virtuosas para advogar o hibridismo entre géneros, conducente a novas e dinâmicas reescritas genológicas,

com tudo o que isso supõe e propicia do ponto de vista do redimensionamento, não raramente radical, da coesão e coerência orgânico-textuais de cada um dos gêneros implicados e dos seus dispositivos ficcionais, essas razões acham-se exemplarmente expostas no primeiro, e decisivo, ensaio do volume (se descontarmos, é bom dizer, a introdução de Jérôme Game, que, em boa verdade, constitui um excelente ensaio). Intitulado «Narrations documentaires : un art contemporain de la syntaxe littéraire», nele Lionel Ruffel, apoiando-se no conceito de parataxe proposto por Rancière (regime estético em função do qual não existe aprioristicamente qualquer regulação no domínio do relacionamento das diferentes práticas artísticas entre si, havendo antes uma contingente reinvenção de modos de interação a cada novo relacionamento) e no de «frase-imagem» (conjugação de uma sequência verbal com uma forma visual, sendo que dessa articulação a frase não constitui o elemento dizível e a imagem não consiste forçosamente no factor de visibilidade, como observa Rancière em *Le destin des images*, Paris: La Fabrique, 2003, p. 56), Lionel Ruffel, ia dizendo, fornece um conjunto assinalável de exemplos de *narração documentária* (em autores como William T. Vollmann, Svetlana Alexievitch, Jean Hatzfeld, Roberto Saviano, etc.), o

mesmo é dizer, narrativas literárias que assimilam, a bem de um efeito de real, em larga escala elementos aparentemente extraliterários, como sejam testemunhos, documentos comprovativos, peças jornalísticas, etc. Toda esta panóplia de existentes textuais de natureza documental, que, por regra, se não confunde com o relato ficcional, adquire, incorporada nos meandros dos códigos romanescos, como seria expectável, um estatuto híbrido. Mas quando o escritor lança mão exaustivamente de material documental, a partir do qual alicerça a arquitetura narrativa do seu livro, o que parece estar em jogo, entre outras consequências (discursivas, enunciativas, etc.), não é senão uma significativa mutação no estatuto mimético do texto, como não deixa de reconhecer, com toda a evidência, Lionel Ruffel por interposta presença de Jean Bessière: «La narration documentaire selon Jean Bessière propose ainsi une mimésis de l'information et non pas, comme l'oeuvre réaliste, une mimésis de la référenciation. L'intégration massive du document, avec sa syntaxe dans l'économie générale de l'oeuvre, est alors essentielle car c'est grâce à elle que se met en place son rapport au réel, un réel connu, mais qu'elle reconfigure» (p. 31). E não é ocioso dizer ainda, para quem disso duvidar, que o uso ostensivo de material documental não menoriza o papel do autor, uma vez que lhe cumpre

a tarefa imprescindível de selecionar, compilar e, por vezes, analisar toda a informação que achou por bem incluir na sua narrativa. «D'où» – como observa, com inteira justiça, Lionel Ruffel – «une tendance certaine à l'exposition de soi, pour ne pas dire à un certain exhibitionnisme, de l'enquêteur qui vient assurer l'agencement du divers» (p. 33).

A narrativa documentária, com a sua forma específica de cruzar materiais provenientes de fontes diversas, mas não é, e sejamos claros quanto à legitimação literária deste género, do que um dos modos de a literatura dialogar com outras práticas discursivas; e esse diálogo, potencialmente inesgotável, desemboca numa redefinição por vezes

drástica da ontologia literária. «Car» – conforme afirma Game noutro livro³, reportando-se à pertinência de a literatura recriar as suas representações a partir dos desafios instigantes colocados pela arte – «il ne s'agit jamais pour la littérature de reproduire les mêmes effets que l'art. Il s'agit de s'affecter de ses puissances là où on se trouve de son travail, et ainsi, d'en créer de nouveaux. En émulant, on invente. En s'inspirant de, on dévie. Le tout est de potentialiser ces déviations, de les faire fructifier *hic et nunc*, dans le texte, l'affiche, le disc ou la perf' – ou autre chose encore». Esta é, seguramente, a lição essencial exposta em *Le Récit aujourd'hui*.

3 *Ce que l'art contemporain fait à la littérature, op. cit.*, p. 14.

diacrítica

revista do centro de estudos humanísticos
série ciências da literatura

1. Apresentação

Diacrítica – Série Ciências da Literatura é uma revista universitária, de periodicidade anual, editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

A revista acolhe propostas de publicação de colaboradores internos e externos ao CEHUM que se enquadrem no domínio dos estudos literários e dos estudos comparados, aqui incluídos os estudos interartísticos, pós-coloniais, de género, de receção e de tradução.

Para além de artigos, sujeitos a arbitragem científica, a revista recebe igualmente entrevistas e recensões críticas, dentro das mesmas áreas de investigação atrás mencionadas, que se pautem por critérios de qualidade e interesse científicos reconhecidos pelos órgãos competentes da revista. As recensões críticas deverão eleger preferencialmente ensaios e obras teórico-críticas com relevância para o âmbito da investigação literária. Nas suas edições mais recentes, a revista tem incorporado regularmente um *dossier* temático de abertura.

Os números editados da *Diacrítica – Série Ciências da Literatura* a partir de 2003 estão disponíveis em linha na página do CEHUM (<http://ceh.ilch.uminho.pt/diacritica.htm>). As normas de publicação na revista encontram-se igualmente acessíveis em http://ceh.ilch.uminho.pt/Diacrítica%20-Literatura_Apresentação.pdf

2. Direção, Coordenação e Comissões Científica e Redatorial

Diretora:

Ana Gabriela Macedo
gabrielam@ilch.uminho.pt

Diretores-Adjuntos:

Carlos Mendes de Sousa
mdesousa@ilch.uminho.pt

Vítor Moura
vmoura@ilch.uminho.pt

Editor:

Eunice Ribeiro
eunice@ilch.uminho.pt

Comissão Científica:

Abel Barros Batista (Universidade Nova de Lisboa), Bernard McQuirk (University of Nottingham), Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa), Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela), Hélder Macedo (King's College, London), Helena Buescu (Universidade de Lisboa), João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa), Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra), Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra), Nancy Armstrong (Brown University)

Comissão Redatorial:

A Comissão Redatorial da *Diacrítica-Série Ciências da Literatura* integra, para cada número da revista, o conjunto de professores, investigadores e especialistas responsáveis pela revisão científica dos artigos propostos para publicação.

3. Arbitragem Científica

Os artigos propostos à *Diacrítica - Série Ciências da Literatura* para publicação são submetidos à emissão de pareceres por dois avaliadores (ou três, quando necessário) na respetiva área científica em que o texto se enquadra. Os artigos são enviados sob anonimato aos *blind referees*, internos e externos ao CEHUM, a quem é solicitado que o parecer emitido tenha em conta, de acordo com a ficha de avaliação adotada pela Revista:

- adequação às normas de publicação da Revista;
- adequação do tema do artigo ao âmbito da Revista;
- pertinência;
- originalidade;
- enquadramento teórico;
- pertinência da metodologia crítica;
- clareza da apresentação;
- argumentação e relação entre hipóteses de partida e resultados.

Os pareceres deverão incluir uma recomendação em relação a possível publicação, entre as seguintes: publicar sem quaisquer modificações; publicar com pequenas modificações; publicar com modificações significativas; o artigo não se revela adequado para publicação.

Será ainda solicitada a indicação de sugestões e sua justificação, com vista a uma otimização da qualidade científica do artigo submetido a parecer, a ser enviadas, sob anonimato, aos Autores.

A aprovação dos artigos sujeitos a arbitragem científica terá lugar durante o mês de **outubro** de cada ano civil.

4. Instruções para os Autores

1. Todos os artigos, entrevistas e recensões propostos para publicação na *Diacrítica - Série Ciências da Literatura* devem ser enviados ao Editor da Revista até **31 de maio** de cada ano civil e elaborados de acordo com as Normas de Publicação descritas neste documento.

2. Dos artigos a submeter a publicação na revista devem ser remetidas duas versões eletrônicas, apresentadas em tamanho A4:

- uma versão anónima, em ficheiro doc/docx (Microsoft Word);
- uma versão identificada, em ficheiro pdf (Adobe), com a afiliação de autor e o respetivo endereço eletrónico (conforme consta nas normas de publicação).

3. Os textos das entrevistas e recensões serão enviados em duas versões eletrônicas, ambas identificadas, uma em ficheiro doc/docx (Microsoft Word) e outra em ficheiro pdf (Adobe).

4. Impõe-se que todos os artigos propostos para publicação sejam originais inéditos, não tendo sido anteriormente publicados, completos ou em parte, quer no formato impresso quer no eletrónico.

5. Os textos publicados e as imagens (se as houver) são da responsabilidade dos respetivos Autores.

5. Normas de Publicação

Informações Gerais

1. São aceites originais inéditos escritos em língua portuguesa, inglesa, francesa e espanhola.

2. O título, o resumo e as palavras-chave devem ser apresentados no idioma do texto do artigo e no idioma português e inglês.

3. Os artigos e as entrevistas não devem exceder 20 páginas (incluindo as notas e as referências).

4. As resenhas críticas não devem ir além dos 10 000 caracteres com espaços.

5. A afiliação de autores deve ser feita a dois níveis, após o título do artigo e em nota de rodapé, devendo conter informação completa sobre os autores.

Obs.: A partir do próximo n.º 25/3, correspondente à edição de 2011 da *Diacrítica – Série Ciências da Literatura*, todos os textos propostos para publicação na revista e redigidos no idioma português deverão seguir o disposto no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor desde 2009.

Afiliação de Autores

1. Após o título do artigo, alinhado à esquerda, deve constar o nome do Autor seguido, na linha imediata, do endereço de correio eletrónico.

Fonte: Times New Roman, Tamanho 12, Espaçamento entre linhas Simples.

2. Em nota de rodapé, com remissão para o nome do Autor, deve ser feita menção à instituição a que pertence (a dois níveis: Universidade e Departamento ou Centro), bem como à cidade e ao país.

Instruções de Formatação

Títulos

1. O título do original deverá estar em Negrito, Times New Roman 14, alinhado à esquerda.
2. Os títulos das secções e subsecções deverão estar em negrito e o tamanho da fonte deve ser Times New Roman 12.
3. Sugere-se a utilização de, no máximo, dois níveis de titulação, sem numeração ou com numeração árabe (e.g. 1, 2.2., mas não 3.2.1.).

Resumo/Abstract e Palavras-chave/Keywords

1. O resumo deverá ser escrito depois do título do artigo, sem parágrafo e com 1 cm de recuo a partir das margens esquerda e direita. Não deve constar a designação Resumo.
2. O texto do resumo não deverá exceder 150 palavras.
3. O número máximo de palavras-chave é 6.

Texto

As páginas deverão ser numeradas.

Corpo de Texto:

- Tipo de letra: Times New Roman
- Tamanho: 12
- Espaçamento entre linhas: Simple
- Espaçamento entre parágrafos: 0 pt
- Alinhamento: Justificado
- Indentação de parágrafos: 1 cm

- Margem superior e esquerda: 3 cm
- Margem inferior e direita: 2 cm

Imagens

1. Todas as imagens, incluindo tabelas e equações que sejam imagens, devem ser incluídas no corpo do texto com referência. As imagens devem ser identificadas com numeração consecutiva e título, aparecendo abaixo da imagem (i.e. Figura 1. Título).
2. Imagens a preto e branco produzem os melhores resultados, pelo que as coloridas devem ser evitadas.

Notas/Epígrafes

1. As notas deverão ser em Times New Roman 8, com espaçamento simples entre linhas e espaçamento de 0 pt entre notas e entre parágrafos de uma mesma nota, e surgirão em pé de página, com a numeração seguida.
2. O algarismo que remete para a nota deverá ser colocado depois do sinal de pontuação. Exemplo: “como frequentemente pode ser demonstrado.⁵”
3. Nas remissões de umas para outras páginas do artigo, usar-se-ão as expressões latinas consagradas (cf. *supra*, cf. *infra*), que virão sempre em itálico e por extenso.
4. As epígrafes, que deverão ser em itálico e sem aspas, em Times New Roman 10, só necessitam da indicação do nome do autor, sendo opcional a indicação do título da obra. Não devem ser usados parênteses para a indicação do nome do autor da epígrafe.

Referências

1. As citações pouco extensas (ate três linhas, inclusive) podem ser incorporadas no texto, entre aspas. (Utilizar a seguinte sinalização para aspas: “...”; e no caso de uma citação com aspas dentro de aspas: “... ‘..’ ...”)

2. As citações mais longas serão recolhidas, ficando impressas em Times New Roman 10, sem aspas, alinhadas, à esquerda, pela indentação de parágrafo do texto.
3. As interpolações serão identificadas por meio de parênteses retos [].
4. As omissões serão assinaladas por reticências dentro de parênteses curvos (...).
5. No texto, o título das publicações será em itálico e o dos artigos, colocado entre aspas.
6. Nas Referências devem apenas ser mencionados os autores e obras citadas no artigo.
7. As referências serão sempre feitas no corpo do texto, na forma abreviada da indicação, entre parênteses curvos, do nome do autor, data de publicação e, se for o caso, número de página. Se se tratar de uma citação indireta, essas indicações serão precedidas da palavra *apud*.

Exemplos:

Um só autor: (Simenon, 1985: 7).

Dois autores: (Sjowall & Wahloo, 1985).

Nota: o símbolo “&” deverá ser utilizado apenas para referências entre parênteses. No corpo do texto deve-se utilizar “e” no idioma no qual o artigo for escrito.

Exemplo: “Martins e Oliveira (2008) afirmam que...”, ou “Martins and Oliveira (2008) state that...”.

Três ou mais autores: (Doyle *et al.*, 1973).

Nota: a primeira referência a textos de mais de dois autores deverá conter o nome de todos (até ao limite de cinco autores), e as demais ocorrências deverão utilizar “*et al.*”.

Exemplo: (a) primeira referência: “Conforme Silva, Martins e Lira (2009),...”;
(b) demais ocorrências: “No entanto, Silva *et al.* (2009) sugerem...”.

Citação indireta: (*apud* Chandler,1974: 755).

Autor repetidamente citado: (*Idem*, 10) ou (*Ibidem*) no caso de ser citada a mesma obra na mesma página.

8. Será incluída no final, em Times New Roman 10, com o título “Referências”, se o texto for em português, e com o título “References”, se o texto for em inglês, a lista completa, por ordem alfabética de apelidos de autores, das obras que tenham sido referidas ao longo do texto.

9. Se houver duas ou mais referências do mesmo autor e do mesmo ano, acrescentar-se-ão à data as letras a, b, etc. : e.g. Van Dine (1946a), (1946b).

10. Qualquer informação adicional, tal como a indicação da data original de publicação de um artigo, deve ser apresentada entre parênteses retos [].

11. O apelido do autor consultado deverá estar formatado com a fonte Maiúsculas pequenas (no Word, menu Formatar, Fonte, opção Maiúsculas pequenas).

12. Deverá sempre indicar-se a editora e a edição consultada. Poderá também indicar-se, se for considerada relevante, a data da primeira edição. Estas indicações deverão vir no fim da referência, entre parênteses retos. Quando se trate de traduções, deverá vir sempre indicado o nome do tradutor.

Exemplos:

LIVROS:

DURRENMATT, Friedrich (1992), *Der Richter und sein Henker*, Zurich, Diogenes [1950].

DURRENMATT, Friedrich (1993), *O juiz e o seu carrasco*, trad. Fátima Freire de Andrade, Porto, Asa.

BOILEAU, Pierre & Thomas NARCEJAC (1982), *Le roman policier*, Paris, Nathan.

COLETÂNEAS:

ALEWYN, Richard (1968), “Anatomie des Detektivromans”, in Jochen Vogt (ed.) (1998), *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*, Munchen, pp. 52-72.

REVISTAS:

JAMESON, Fredric R. (1970), "On Raymond Chandler", *The Southern Review* 6, pp. 624-650.

PIZER, John (1987), "History, Genre and 'Ursprung' in Benjamin's Early Aesthetics", *The German Quaterly*, vol. 60, no 1, pp. 68-87.

DOCUMENTO NA INTERNET:

APELIDO, nome próprio (ano), *Título do Documento*, [em linha] disponível no endereço [consultado em data].

LOCAIS NA INTERNET E PÁGINAS PESSOAIS OU DE INSTITUIÇÕES:

Nome, [em linha] disponível em endereço [consultado em data].

PUBLICAÇÕES EM REVISTAS NA INTERNET:

APELIDO, nome próprio (ano), «Título do Artigo», *Título da Revista*, volume, número, número das páginas, [em linha] disponível em endereço [consultado em data].

Recensões:

1. A recensão não deverá apresentar título próprio, sendo identificada pelo nome do autor e título da obra recenseada, seguidos das indicações de edição e, por fim, do número de páginas do volume.

Exemplo:

ZAFIROPOULOS, Markos, *L'Oeil désespéré par le regard. Sur le fantasme*, Paris, Les Éditions Arkhê, 2009, 124 pp.

2. A afiliação de Autor deverá seguir as mesmas normas já referidas para os artigos.

Dossier
Autorrepresentação
Autobiografia
Autorretrato

Identidade e literatura:

O Eu, o Outro, o Há

João Barrento

**Gaëtan e Herberto Helder:
do impercetível**

Daniel Tavares

**Um pacto às escuras:
da autorrepresentação em
Alanis Morissette**

Diogo André Barbosa Martins

**A pintura do autorretrato
contemporâneo em Portugal:
breve panorâmica**

Maria Emília Vaz Pacheco

Vária

Ética e narratividade

Ana Almeida

**Masculino/ feminino: mitos e
utopias em Yara, a virgem da
Babilónia**

Benvinda Lavrador

**José Saramago traducteur
de Georges Duby: un temps
d'apprentissage pour le futur
romancier**

Célia Caravela

**Para uma leitura de “Um
casaco de raposa vermelha”,
de Teolinda Gersão**

Clara Rocha

Sobre o meio

Cristina Robalo

**O Estado e a Cultura: coisas
de que os homens (não) falam**

Eduardo Paz Barroso

**Amante menguante o el
análisis de la transposición
de una metáfora. Silvina
Ocampo, Manuel Puig y Pedro
Almodóvar. La articulación de
los efectos brechtianos**

María Lydia Polotto

**De la caja tipográfica a
la escena: modernidad y
performance poética en
España (1905-1930)**

Rosario Mascato Rey

Os pas(sos) em Pessoa

Rui Gonçalves Miranda

**Um herói romântico, apesar
de tudo e apesar de si, e um
cadete de cavalaria. Sobre a
filha do Doutor Negro**

Sérgio Guimarães de Sousa

**Palomita blanca de Raúl
Ruiz, adaptación filmica de
vocación documentalizante**

Silvia Donoso Hiriart

Recensões

**Game, Jérôme (Sous la
direction de), Le Récit
aujourd'hui**

Sérgio Guimarães de Sousa